UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TÊXTIL E MODA

MARLI GOMES DE ARAÚJO

**A influência da moda na literatura: a caracterização da personagem de ficção
nos romances brasileiros do século XIX.**

SÃO PAULO

2018

MARLI GOMES DE ARAÚJO

**A influência da moda na literatura: a caracterização da personagem de ficção
nos romances brasileiros do século XIX.**

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 29 de agosto de 2018. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de concentração:
Têxtil e Moda

Orientadora:
Prof^a. Dr^a. Maria Sílvia Barros de Held

SÃO PAULO

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

CRB 8- 4936

Araújo, Marli Gomes de

A influência da moda na literatura: a caracterização da
personagem de ficção nos romances brasileiros do século XIX / Marli
Gomes de Araújo ; orientadora, Maria Sílvia Barros de Held. – 2018
271 f. : il

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-
Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e
Humanidades, Universidade de São Paulo
Versão corrigida

1. Moda. 2. Personagens - Caracterização - Influências.
3. Romance - Brasil - Século 19. I. Held, Maria Sílvia Barros
de, orient. II. Título.

CDD 22.ed. – 391

Nome: ARAÚJO, Marli Gomes de.

Título: A influência da moda na literatura: a caracterização da personagem de ficção nos romances brasileiros do século XIX.

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda.

Área de concentração:
Têxtil e Moda

Aprovado em: 29/08/2018.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho

Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Prof. Dr. Dib Karan Junior

Universidade de São Paulo Escola de Artes Ciências e Humanidades

Profa. Dra. Regina Lara Silveira Mello

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Agradecimentos

Ao meu esposo João Paulo, pelo incentivo, paciência, compreensão, apoio, carinho e companheirismo nos momentos de maiores desafios, estando sempre ao meu lado;

Aos meus filhos Arthur e Victória, pelo apoio, incentivo e companheirismo em mais essa jornada da minha vida;

À minha orientadora e professora Dr^a. Maria Sílvia Barros de Held, o meu eterno e mais sincero agradecimento pela confiança, acolhimento e orientação;

Ao professor Ricardo Souza de Carvalho, pelos construtivos apontamentos na banca de qualificação, pela atenção e acolhimento durante suas aulas, pelas sugestões de bibliografia e pela disposição em prontamente atender-me para esclarecimentos que ampliaram minha visão de pesquisadora e me auxiliaram para a realização desta pesquisa;

À Fundação Capes, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para dedicação integral a esta pesquisa;

À Escola de Artes, Ciências e Humanidades e à Universidade de São Paulo, pela oportunidade da realização do curso de mestrado;

Aos docentes da Universidade de São Paulo que sempre me acolheram de forma fraterna, contribuindo e compartilhando seus conhecimentos e experiências.

[...] ainda não chegamos ao ponto no qual a descrição da roupa faz sua entrada na literatura, uma irrupção original – visto que minuciosa e significativa – e uma inovação essencial, pois levou o romance a utilizar a roupa não tanto como um acessório ou máscara ou para expressar um papel ou uma condição, mas como uma revelação poderosa da interioridade, um modo obrigatório de decifrar o outro. (ROCHE, 2007, p. 411-412).

RESUMO

ARAÚJO, Marli Gomes de. **A influência da moda na literatura:** a caracterização da personagem de ficção nos romances brasileiros do século XIX. 2018. 271 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Versão Corrigida.

O objeto de estudo nesta pesquisa é a verificação da influência da indumentária e da moda na caracterização da personagem de ficção nos romances brasileiros do século XIX, através da análise dos romances *Cinco Minutos* (1856), *A Viuvinha* (1857), *Lucíola* (1862), *A pata da gazela* (1870) e *Senhora* (1875), de José de Alencar; *Iaiá Garcia* (1878), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casmurro* (1899) e *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis; e *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. No estudo são efetuadas analogias entre moda, roupa e literatura, com a finalidade de identificar a presença da moda e da indumentária como suporte narrativo pelos autores para a caracterização das personagens nos romances analisados, bem como detectar o caminho da construção do imaginário do leitor por meio de representações aproximadas de modelos das roupas descritas pelos romancistas, sendo utilizados, para isso, recursos iconográficos como a fotografia, a ilustração e as notícias e imagens de jornais e revistas de época. Também são apresentadas nesta pesquisa as questões econômicas, sociais e culturais que abrangem a contextualização do século dezenove em consonância com os fatos apresentados nos romances. O período refere-se de 1850 a 1890.

Palavras-chave: Indumentária. Moda. Romances brasileiros. Personagens. Século XIX.

ABSTRACT

ARAÚJO, Marli Gomes de. **The influence of fashion on literature:** the portrait of the fictional character in Brazilian novels in the 19th century. 2018. 271 p. Dissertation (Master of Science) – School of Arts, Sciences, and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2018. Corrected Version.

This research studies the influence of clothing and fashion in the characterization of the figures in 19th Century Brazilian fiction, analyzing novels like *Cinco minutos* (1856), *A Viúvinha* (1857), *Lucíola* (1862), *A pata da gazela* (1870) and *Senhora* (1875), of José de Alencar; *Iaiá Garcia* (1878), *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casmurro* (1899) and *Quincas Borba* (1891), Machado de Assis; and *O cortiço* (1890), Aluísio Azevedo. In this study, analogies are made between fashion, clothing, and literature for the purpose of identifying the authors' use of fashion and clothing as narrative support for portraying and understanding the characters. The study also tries to include images such as period photographs and illustrations to help shape the reader's imaginary construction of the characters. In this research, the economic, social, and cultural issues of the period (1850 to 1890) are also presented to help understand the historical context of the time presented in the novels.

Keywords: Clothing. Fashion. Brazilian novels. Characters. Nineteenth century.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Jean Van Eyck, 1434 - Casamento dos Arnolfini séc. XV	37
Figura 2 – Indumentária sec. XVI Matthäus Schwarz.....	37
Figura 3 – Gibão e calção bufante.	39
Figura 4 – <i>Braguette ou codpiece</i>	39
Figura 5 – Golas rufo e <i>médici</i>	40
Figura 6 – <i>Farthingale</i>	41
Figura 7 – Traje feminino Barroco.	42
Figura 8 – Indumentária masculina – França 1770-1780.	43
Figura 9 – Traje feminino rococó, 1770-1780.....	44
Figura 10 – <i>Well Know Bond Street</i> , moda masculina 1820.	46
Figura 11 – Moda feminina - Império.....	47
Figura 12 – <i>La Mode</i> , moda feminina romântica: década de 1830.....	48
Figura 13 – Saia-balão Revista <i>Les Modes Parisiennes</i> , 1859.	50
Figura 14 – Moda feminina anos 60. Revista <i>Les Modes Parisiennes</i> , 1863.	51
Figura 15 – Moda masculina 1860-1870.	51
Figura 16 – <i>Women and A Girl In Dresses Outdoors, Paris, France, 1875</i>	52
Figura 17 – Moda feminina 1880.....	53
Figura 18 – <i>Costumes D'Automne</i> , moda feminina 1890.	54
Figura 19 – Vestimentas de escravas.	58
Figura 20 – Funcionário público saindo com a família.	59
Figura 21 – Negras baianas quituteiras no Rio de Janeiro.....	61
Figura 22 – Trabalho infantil na indústria têxtil inglesa.....	66
Figura 23 – Calamidade urbana.	78
Figura 24 – A mercantilização do casamento.....	84
Figura 25 – Parangolés – Hélio Oiticica.	113
Figura 26 – Sonia Delaunay, padrão futurista, 1920.	115
Figura 27 – Gravura moda romântica – 1827.....	125
Figura 28 – Gravura de <i>A Estação</i> de 15 de janeiro de 1884.....	132
Figura 29 – Sátira à saia-balão.	143
Figura 30 – Sátira à moda de 1877.	146
Figura 31 – Vestido de seda preta de Carlota, por aproximação.	159
Figura 32 – Chapéu de palha com véu, <i>Cinco Minutos</i> , por aproximação.	159

Figura 33 – Vestido preto para baile de Carolina, <i>A Viuvinha</i> , por aproximação.....	162
Figura 34 – Vestido de luto de Carolina, <i>A Viuvinha</i> , por aproximação.....	164
Figura 35 – Vestido branco de Carolina, <i>A Viuvinha</i> , por aproximação.	166
Figura 36 – Vestido Cinza de Lúcia, <i>Lucíola</i> , por aproximação.....	169
Figura 37 – Ilustração de moda: vestido escarlate de Lúcia, desenho nº 1.....	171
Figura 38 – Ilustração de moda: vestido escarlate de Lúcia, desenho nº 2.....	172
Figura 39 – Ilustração de moda: vestido escarlate de Lúcia, desenho nº 3.....	173
Figura 40 – Ilustração de moda: vestido escarlate de Lúcia, desenho nº 4.....	174
Figura 41 – Ilustração de moda: vestido escarlate de Lúcia, desenho nº 5.....	175
Figura 42 – Ilustração de moda: vestido escarlate de Lúcia, desenho nº 6.....	176
Figura 43 – Ilustração de moda: vestido escarlate de Lúcia, desenho nº 7.....	177
Figura 44 – Vestido branco de Lúcia, <i>Lucíola</i> , por aproximação.....	179
Figura 45 – Traje preto e simples de Lúcia, <i>Lucíola</i> , por aproximação.	180
Figura 46 – Botina preta de tecido de <i>Lucíola</i> , por aproximação, 1850.	181
Figura 47 – Vestido roxo, 1860, de <i>A pata da gazela</i> , por aproximação.	185
Figura 48 – Vestido cinza de <i>A pata da gazela</i> , por aproximação, 1860.....	186
Figura 49 – Botina de seda e pelica, 1860, <i>A pata da gazela</i> , por aproximação.....	187
Figura 50 – Vestido com detalhes vermelhos de Amélia, por aproximação.	189
Figura 51 – Vestido vermelho com detalhes brancos, por aproximação.	190
Figura 52 – Vestido branco com fita azul de Amélia, por aproximação.....	191
Figura 53 – Traje de núpcias de Aurélia, <i>Senhora</i> , por aproximação.....	198
Figura 54 – Vestido branco e vestido azul de gorgorão, por aproximação.....	200
Figura 55 – Sapato azul de cetim de Aurélia, <i>Senhora</i> , por aproximação.....	200
Figura 56 – Vestido de seda verde de Aurélia, <i>Senhora</i> , por aproximação.	201
Figura 57 – Vestido de Aurélia, em tule dourado, por aproximação.....	203
Figura 58 – Traje de Seixas, <i>Senhora</i> , por aproximação.	205
Figura 59 – Recibo original do alfaiate Raunier.....	206
Figura 60 – Bengala de Seixas, <i>Senhora</i> , por aproximação.	208
Figura 61 – Traje de Jorge, <i>Iaiá Garcia</i> , por aproximação.	216
Figura 62 – Traje de Procópio Dias, <i>Iaiá Garcia</i> , por aproximação.	218
Figura 63 – Vestido de seda azul de Sofia, <i>Quincas Borba</i> , por aproximação.....	227
Figura 64 – Traje de luto de Sofia, <i>Quincas Borba</i> , por aproximação.....	228
Figura 65 – <i>Riding Habit</i> 1870-81, traje de Sofia, por aproximação.	229
Figura 66 – Vestido cor de palha de Sofia, <i>Quincas Borba</i> , por aproximação.	230

Figura 67 – Traje de Rubião, <i>Quincas Borba</i> , por aproximação.....	232
Figura 68 – Vestido de Capitu adolescente, <i>Dom Casmurro</i> , por aproximação.....	236
Figura 69 – Sapato de duraque de Capitu, <i>Dom Casmurro</i> , por aproximação.....	237
Figura 70 – Sapato com fitas pretas, 1855-1860, de Capitu, por aproximação.....	238
Figura 71 – João Romão e Bertoleza, <i>O Cortiço</i>	246
Figura 72 – Mulata do final do século XIX, representação de Rita Baiana.....	251
Figura 73 – Caricatura de capoeira. Representação de Firmo.....	253

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Resumo de periódicos.....	134
--------------------------------------	-----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 OBJETIVOS	16
1.2 JUSTIFICATIVA	16
1.3 PERCURSO METODOLÓGICO	20
1.4 ORGANIZAÇÃO	22
2 MODA	25
2.1 CONCEITO E IMPORTÂNCIA	25
2.2 DISTINÇÃO, OSTENTAÇÃO E IMITAÇÃO: ALMAS TRIGÊMEAS DA MODA...	27
2.3 MODA, ECONOMIA E CONSUMO	32
2.4 ASPECTOS HISTÓRICOS.....	35
2.4.1 Século XIX: a era de ouro	44
3 SÉCULO XIX.....	65
3.1 METRÓPOLES E HABITANTES: ENTRE O LUXO, GLAMOUR E MISÉRIA.....	65
3.2 O BRASIL NO SÉCULO XIX: NASCE A SOCIEDADE BRASILEIRA, CHEGA A MODA AO BRASIL.....	69
3.2.1 D. João VI no Brasil: o início da sociedade brasileira	69
3.2.2 Aspectos urbanísticos do Rio de Janeiro no século XIX.....	70
3.2.3. Aspectos sociais do Rio de Janeiro oitocentista: os habitantes.....	74
3.2.4 O lazer na sociedade carioca	78
3.2.5 Os costumes e os valores brasileiros oitocentistas	80
3.3 O RIO DE JANEIRO DOS ROMANCES BRASILEIROS.....	86
4 LITERATURA E SOCIEDADE NO SÉCULO XIX.....	89
4.1 BRASILIDADE NO ESPÍRITO ROMÂNTICO: O INÍCIO DA LITERATURA NACIONAL	89
4.2 O ROMANCE DE FICÇÃO: A EPOPEIA DA MODERNIDADE	94
4.2.1 O romance no Brasil	97
4.2.2 A personagem de ficção	104
5 O DIALOGISMO ENTRE MODA E LITERATURA	110
5.1 MODA COMO ARTE	110
5.2 ROUPA E SIGNIFICADO: A LINGUAGEM NÃO VERBAL	116
5.3 DIVIDINDO O MESMO ESPAÇO: OS PERIÓDICOS FEMININOS DO SÉCULO XIX	120
5.4 A INFLUÊNCIA DA MODA NA LITERATURA.....	136

5.5 A RELAÇÃO ESCRITOR X ESTILISTA	151
6 A CARACTERIZAÇÃO DA PERSONAGEM DE FICÇÃO	157
6.1 O LUXO DA ALTA SOCIEDADE EM JOSÉ DE ALENCAR	157
6.2 A ROUPA E O PSICOLÓGICO EM MACHADO DE ASSIS	211
6.3 LUXO E POBREZA EM ALUÍSIO AZEVEDO	240
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	256
REFERÊNCIAS	263

1 INTRODUÇÃO

A moda é um importante fenômeno social que acompanha a sociedade por cerca de mais de cinco séculos, marcando importante presença nos setores econômico e social. Segundo Barnard (2003), a moda é um assunto amplo e multidisciplinar, onde várias áreas do conhecimento humano se encontram, permitindo ocupar lugar central em nossas vidas, posto que corrobore para definir a identidade individual e social de um grupo ou indivíduo. Assuntos em torno da moda têm sido merecedores de atenção desde o final do século XIX e meados do século XX, pois, como fenômeno cultural e importante segmento da economia e do consumo, a moda tem despertado interesse em historiadores como Daniel Roche, Phillipe Perrot e Elizabeth Wilson, de cientistas sociais e filósofos como Gabriel de Tarde, Georg Simmel e Thorstein Veblen, Immanuel Kant; dos sociólogos Pierre Bordieu e Roland Barthes, bem como em profissionais da área do vestuário.

Em qualquer época, a sedução da moda pode oferecer diferenciada posição e destaque social ao indivíduo, seja pela necessidade de atrair pela aparência ou pelo poder. Nessa necessidade de destaque, as roupas, em seu papel de comunicação simbólica, tiveram fundamental importância no século XIX como meio de transmitir informações a respeito da posição social daqueles que as vestiam. Mulheres das classes média e alta dedicavam tempo e quantias enormes em dinheiro para criar guarda-roupas sofisticados, com o objetivo de se apresentarem de forma adequada aos membros de seus grupos sociais (CRANE, 2006).

Se a moda é entendida como complemento ou expressão de beleza, de perfil, de elegância e comportamento, conforme discorre Freyre (1986), é certo dizer que a moda, como um todo, possui caráter atrativo que provoca de maneira significativa o psicológico tanto do individual como do coletivo. A vestimenta tem sido importante tema de estudos para sociólogos, antropólogos, sobretudo para os psicanalistas e psiquiatras, posto relatarem em suas pesquisas que as escolhas cotidianas das roupas e ornamentos são produções do subconsciente e que podem causar impacto na personalidade do sujeito à medida que um paciente venha atribuir às roupas papéis ou poderes variados (CIDREIRA, 2005).

Essa dinâmica do psicológico e da personalidade é também aplicável ao romance de ficção quando das escolhas de figurino adotadas pelos romancistas para cada tipo de personagem, o que ratifica o imbricamento da relação entre moda, vestuário e literatura, posto que, para a caracterização das personagens, os escritores recorressem à descrição das práticas da moda e do meio social, já que moda e literatura andam lado a lado na história social. Sendo a moda um fenômeno social do século XIX, a partir da década de trinta foi amplamente abordada nos jornais e por grandes expoentes da literatura como Balzac, Carlyle, Baudelaire, Proust e Zola.

Na obra *História social da arte e da literatura*, o historiador de arte Arnold Hauser (2003) define que o século XIX inicia-se, na verdade, em 1830, com o advento da Monarquia de Julho, na França, devido à responsabilidade desta em ter fornecido as bases que modelaram toda a era oitocentista no principal acontecimento do século, a manifestação social, a partir da consolidação do capitalismo. Assim, segundo o historiador, os fatores de ordem econômica, política e social foram efetivamente estabelecidos no século XIX com a ruptura do passado. Nesse processo, a literatura, também rompendo com o passado, representou a sociedade, suas dificuldades, suas formas de vida e os problemas morais nos primeiros romances do século, com representações em Balzac e Stendhal. À literatura, portanto, coube o papel de registrar o cotidiano da sociedade em vários aspectos, momentos e lugares, o que a permitiu ser reconhecida como canal de comunicação e documentação histórica sociocultural.

A escritora Bresciani (1982) ratifica essa ligação intrínseca da literatura e sociedade em seus estudos sobre as populações de Londres e Paris do século XIX, quando cita literatos como Victor Hugo, Baudelaire, Zola e Eugène Sue como os responsáveis pelo atendimento das exigências da sociedade oitocentista que, além da adesão à leitura que estava em voga à época, objetivava encontrar sua imagem nos romances que lia, o que permitiu Bresciani definir a literatura como o espelho de uma determinada sociedade retratada em determinado momento.

Os romancistas do século XIX descrevem a sociedade e seu modo de ser e seus costumes. Nestes, descrevem a moda e aguçam a imaginação dos seus leitores para o perfil da personagem de ficção, a partir da descrição minuciosa de seus detalhes, o que constitui a combinação indumentária x psicológico x personagem. Nesse âmbito, percebe-se, então, que ao escritor também era

delegado o papel de estilista, já que precisava recorrer ao vestuário adequado como auxiliar para a construção e caracterização do perfil da sua personagem fictícia, e a interpretação dessa personagem pelo seu leitor. Em José de Alencar, Machado de Assis e Aluísio Azevedo, a presença da moda, hábitos e costumes sociais estão fortemente impregnados e ricamente descritos para a composição das personagens, para verdadeiro deleite de seus leitores.

1.1 OBJETIVOS

Esta pesquisa tem como objetivo a análise da moda como suporte narrativo em diferentes estilos de romances brasileiros do século XIX para a composição da identidade dos personagens de ficção, abrangendo os campos do social e do psicológico, tendo como base a moda, os costumes e os diferentes níveis sociais do Brasil oitocentista.

Para êxito desta pesquisa, foram analisados os romances brasileiros *Cinco Minutos* (1856), *A Viuvinha* (1857), *Lucíola* (1862), *A pata da gazela* (1870) e *Senhora* (1875), de José de Alencar; *Iaiá Garcia* (1878), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casmurro* (1899) e *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis; e *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, nos quais foram verificadas as características relevantes da moda e os costumes da sociedade para a composição da personagem em termos de perfis sociológicos, fisiológicos e psicológicos.

Acrescenta-se, como fato relevante para o trabalho, que a pesquisa pretendeu verificar a construção do perfil fictício no imaginário do leitor, por meio da representação de trajes da época correlata aos romances e desenhos de moda, a partir da descrição dos trajes pelos romancistas.

1.2 JUSTIFICATIVA

O axioma “uma pessoa comunica-se de variadas formas” tem sido amplamente explanado por profissionais de diferentes áreas do conhecimento. A comunicação apresenta-se a partir de diferentes formas que o homem se utiliza para fazer contato com o outro, desde o ato de se vestir até o carro que se dirige. Assim, todos esses diferentes meios de comunicação são considerados como extensão do homem, já que é por meio deles que o contato com o mundo ocorre.

Com base nessa premissa, a vestimenta, como extensão do indivíduo, é o meio pelo qual a comunicação se dá pela aparência que se produz (MACLUHAN, 2002).

A aparência, por sua vez, constitui-se em uma somatória de fatores estéticos medidos pela aquisição e pelo uso de produtos, cuja combinação com o psicológico resulta na formação do “eu”, o jeito de ser de cada indivíduo, combinados para produzir significação, já que “Essas relações entre o eu e as posses são fartamente observadas na diacronia da moda, pois a roupa e seus acessórios sempre interagiram com diversas modalidades expressivas da anatomia humana para produzir significação” (GARCIA; MIRANDA, 2005, p.18).

Nesse consenso, é possível dizer que esse axioma da vestimenta é aplicado ao romance de ficção, pois o escritor necessita criar a aparência da personagem para que esta se comunique com o leitor. Para isso, o escritor lança mão a fatores estéticos que o auxiliam na construção do “eu” da sua personagem, cujo perfil é formado pelo conjunto das descrições físicas e psicológicas, estando aí, a aparência, as roupas, os humores, o comportamento, o pensamento, o modo de falar, de andar, de sentar, de olhar e de vestir, o que inclui a moda e seu universo. Posto isso, a aparência, formada por um de seus importantes componentes, a roupa descrita, combinada com acessórios variados, formará o conjunto de elementos que agem como importante auxiliar narrativo que o escritor, hábil estilista, terá em mãos para que o seu leitor possa captar a mensagem que ele deseja lhe transmitir sobre a personagem e o enredo do romance de ficção, construindo o precioso componente para o dialogismo entre escritor e leitor, romance e leitor.

Cada um a seu modo e dentro dos elementos que lhes estavam disponíveis, os romancistas compuseram o melhor conjunto que desse vida e movimento às suas criações. Pela descrição textual e pela descrição das roupas, puderam os escritores transmitir ao público leitor o papel de cada personagem e a sua influência no enredo, ao mesmo tempo em que a literatura confirmava sua irrefutável participação no registro histórico-social. Já no século XV a literatura exercia a importante função de registrar os trajes dessa época e, assim, manter viva na memória “a emoção despertada pelas modas e a extravagância de aparência”, através dos trabalhos de Konrad Pelikan de Ruffach e do conde Zimmern, os quais registraram suas próprias vidas e seus modos de vestir através das suas crônicas (LIPOVETSKY, 2007, p.31).

No Brasil do século XIX, a chegada da Corte portuguesa trouxe muitos benefícios culturais, a constituição da sociedade brasileira, o apreço pelo luxo

e a preferência pelos artigos importados da Europa que chegavam ao Rio de Janeiro, sobretudo a indumentária e a moda. Incentivada pela nova ideologia do momento na Europa, a sociedade carioca abraçou os novos costumes europeus em voga e passou a valorizar o dinheiro e a aparência. Imersa no dinheiro, essa elite encontrou nas posses e no luxo uma forma de mostrar o seu poder.

Dentre muitas formas de ostentar o poder da sociedade oitocentista, a moda ocupava magnífica posição de destaque para homens e mulheres, tanto a indumentária como seus acessórios, bem como representou um divisor de águas entre os gêneros, conforme atestam os romancistas. Sendo valioso aparato para a aparência do indivíduo, a roupa configurou um dos importantes elementos descritivos para o romance, então veículo que emergiu juntamente com a classe alta, a burguesia. Os periódicos da época são prova viva tanto do poder da moda sobre aquela sociedade como a porta de entrada de muitos romancistas para o mundo literário.

Nas palavras do crítico literário Ivan Teixeira (2010), os modelos e gravuras chegados da Europa, sobretudo da França, eram junto com a literatura o ponto alto dos periódicos femininos e constavam dentre os principais elementos de informação social. Configurando um tema cativo nos jornais, revistas e periódicos femininos, e sendo os romancistas colaboradores e leitores desses jornais e revistas, a moda e a descrição detalhada das roupas e acessórios eram inevitáveis nos romances, até mesmo por que os romances espelhavam a classe social das leitoras devoradoras dos folhetins e das revistas de moda, as quais seguiam a moda em voga à risca, mantendo a aparência impecável.

Dotada de plurissignificação, a moda, mais especificamente a roupa, permeou em todas as esferas da sociedade oitocentista, o que a tornou um tema amplamente abordado, explorado e analisado por cronistas da época, críticos de jornais, romancistas, estilistas, historiadores da moda, sociólogos, psicólogos e psiquiatras, e ainda continua sendo investigada pelos pesquisadores da atualidade. O tema sobre roupas chegou a se tornar obsessão na sociedade oitocentista como um todo, tornando-se presença obrigatória na literatura, sobretudo em alguns literatos como Carlyle, Balzac e Zola.

Segundo o crítico literário Massaud Moisés (2001), a roupagem foi um dos elementos essenciais para a corrente realista, sobretudo para o realismo exterior, no qual o romancista se propunha a desvendar a realidade concreta através da

aparência das personagens, seu exterior total, resultado das manifestações psicológicas que se exteriorizavam por gestos, atitudes, reações físicas e, obviamente, pela roupa. Ademais, os escritores, assim como os estilistas, inspiraram-se nos estímulos sociais, nas suas vivências e em seus mundos externos e internos para produzirem suas criações.

Em vista disso, a moda tem sido tema nas pesquisas sobre os processos utilizados pelos romancistas para a criação de suas personagens de ficção. É nessa linha que moda e literatura se juntam de forma interdisciplinar, teoria ratificada pelas pesquisas e estudos de casos relacionados à presença da moda na literatura e sua importância para a caracterização da personagem de ficção por meio da indumentária, os quais comprovam essa profunda ligação entre as duas esferas.

Dentre muitas análises e pesquisas, cita-se o romance *O Mulato*, 1881, de Aluísio Azevedo, cuja análise nesse viés na dissertação de mestrado de Nomi (2011) apresenta a relação da indumentária na caracterização do personagem principal. Em Chociay (2013), foi desenvolvida uma pesquisa com olhar para as descrições do vestuário das personagens e seu papel no enredo de narrativas de Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar. Marantes (2015) traz uma análise da construção da identidade da personagem Odette por meio da indumentária, na obra do escritor francês Marcel Proust. Souza (2008) traz a análise da representação da *toilette* nos contos machadianos; finalmente, Souza (2017) investiga as relações entre vestimenta e personagens nas obras de Macedo, Alencar e Assis.

Esses estudos demonstraram que os romancistas exploraram, cada um a seu modo, a descrição para uma melhor caracterização da personagem e sua influência no enredo. A descrição da moda no romance evidencia a semelhança entre o discurso da moda e o literário, pois ambos utilizam a descrição como técnica comum para apresentar um objeto ou transformar um objeto em linguagem (BARTHES, 1979). Nos romances *Cinco Minutos* (1856), *A Viuvinha* (1857), *Lucíola* (1862), *A pata da gazela* (1870) e *Senhora* (1875), de José de Alencar; *Iaiá Garcia* (1878), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), e *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis; e *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, há a presença do uso contínuo da descrição minuciosa dos detalhes para a caracterização das personagens de ficção baseadas na observação direta da realidade. A indumentária,

como importante suporte narrativo do escritor, carrega as características físicas e psicológicas das personagens.

A contribuição desta pesquisa é a análise dos romances de Aluísio Azevedo, José de Alencar e Machado de Assis, com vistas nos diferentes estilos dos escritores, cuja finalidade é recolher elementos da caracterização de personagens de diferenciadas camadas sociais e de perfis ou tipos diferenciados, como, por exemplo, Aurélia, mulher rica e de poder da alta sociedade carioca oitocentista; Rita Baiana, a mulata sensual e extravagante da camada inferior, e Sofia, a mulher interesseira, sofisticada e aspirante à alta sociedade carioca do século XIX.

A literatura registra o social em todas as suas transformações e constitui-se um verdadeiro deleite dos hábitos, costumes, modos e modas da era oitocentista, em tempo e espaço vividos pelos escritores. Considerando a importante trajetória da moda e da literatura na História da Humanidade, depreende-se que as duas esferas não são gêneros desconectados como aparentam ser. São igualmente importantes elos para a compreensão do comportamento social em determinado período na história. Além disso, moda e literatura trabalham com técnicas narrativas, estilos, criação e representação de realidades, além de mergulharem igualmente no universo do imaginário do leitor. As duas esferas procuram provocar impacto na mente humana e se esforçam, em conjunto, para mobilizar seus públicos com a criação de efeitos variados e intencionais.

1.3 PERCURSO METODOLÓGICO

O modelo de estudo apresentado nesta dissertação de mestrado caracteriza-se por pesquisa qualitativa. A escolha por este modelo torna-se importante neste contexto porque sua inserção preocupa-se em verificar de que forma a moda, sendo um fenômeno social, se apresenta nos romances brasileiros, mais particularmente sua importância como suporte narrativo do escritor.

A fim de auxiliar a análise da influência da moda na criação da personagem dos romances brasileiros oitocentistas, objeto desta pesquisa, mostrou-se necessária uma ampla abordagem sobre a moda enquanto fenômeno social, abrangendo desde seu conceito e suas relações com a sociedade aos aspectos históricos, com a finalidade de se entender a influência que essa exerceu sobre a

sociedade oitocentista, considerando valores e costumes sociais da época. Assim, foi necessária uma abordagem contextual geral europeia, tendo em vista as grandes transformações sociais, políticas e econômicas resultantes das grandes revoluções europeias que refletiram positivamente para o mundo todo, além de terem resultado de forma profunda no estabelecimento da burguesia como classe detentora do poder econômico.

Em relação ao Brasil, a contextualização histórica justifica-se pela intensa agitação social que o país sofreu com a chegada de D. João VI e o estabelecimento da Corte portuguesa no país, período de profundas transformações sociais e econômicas, cujos desdobramentos resultaram em progresso social e cultural ao país, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, espaço das narrativas aqui analisadas. Junto com a família real chegou também a moda europeia. Uma análise dos periódicos brasileiros do século XIX também foi efetuada, cujo intuito foi verificar os costumes da sociedade oitocentista, seus valores, a importância da moda enquanto fenômeno social e sua ligação com a literatura nos periódicos, já que dividiam o mesmo espaço e os mesmos leitores.

Nesta pesquisa, a principal abordagem metodológica foi por meio de leituras dos romances dos escritores brasileiros do século XIX, *Cinco Minutos* (1856), *A Viuvinha* (1857), *Lucíola* (1862), *A pata da gazela* (1870) e *Senhora* (1875), de José de Alencar; *Iaiá Garcia* (1878), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casmurro* (1899) e *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis; e *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, os quais perfazem o *corpus* de onde foram colhidos os principais dados para a realização desta pesquisa. Os romances aqui propostos foram analisados, recortados os trechos relativos à descrição da roupa e da moda condizentes à caracterização das personagens, e efetuados os subsequentes fichamentos de cada obra. Foram levantados estudos relativos à literatura e à moda do século XIX, tido como fonte de dados os materiais relacionados ao tema como livros, teses, artigos, webgrafia, fotos, museus e periódicos de moda do século XIX.

Nessa etapa, buscou-se bibliografia pertinente aos aspectos gerais do século XIX e sua sociedade, na qual foram analisados estilos de época e as estéticas literárias, a romântica e a realista, a moda e os estilos de vestuário do mesmo século. Uma comparação entre esses aspectos depreendidos e as personagens de ficção nos romances citados foi realizada. Para essa fase, as fontes de dados foram livros, teses, artigos, webgrafia, fotos, bibliotecas públicas

e particulares, museus e revistas. As técnicas específicas para coleta desses dados foram: leitura e comparação entre as obras citadas nesta pesquisa, buscas na internet, fichamento de textos, recortes e separação de dados mais relevantes para esta pesquisa.

Para a terceira etapa, concentrou-se na análise dos romances propostos e nas pesquisas relativas à literatura e à moda do século XIX, para as quais se procurou estabelecer relação entre moda e sociedade e moda e identidade individual e social. Também foi efetuada pesquisa sobre o comportamento de diferentes classes sociais da época dos escritores do período, com características e estilo nos romances analisados, na qual foram depreendidas informações sobre a criação da personagem de ficção, sobre a relação entre literatura e cultura e sua importância para a sociedade. As fontes para esses dados foram teses, artigos, webgrafia, fotos, bibliotecas públicas e particulares, museus e revistas. Leitura, fichamento e fotografias formaram as técnicas utilizadas nesta pesquisa.

Por último, com a finalidade de verificar de que forma se processa o imaginário do leitor a partir da descrição detalhada ou subentendida do vestuário e acessórios, foram levantados acervos de museus com peças originais de roupas do tempo da narrativa e confeccionados desenhos de ilustração de moda criados por alunos da área de têxtil e moda da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. Este trabalho permitiu verificar as diferentes possibilidades criadas pelos leitores para a representação do traje, dentro dos parâmetros descritivos fornecidos pelo romancista para a personagem do romance *Lucíola*.

1.4 ORGANIZAÇÃO

O trabalho está organizado em seis capítulos: 1, Introdução; 2, Moda; 3, O século XIX; 4, Literatura; 5, O dialogismo entre moda e literatura, e 6; A caracterização da personagem de ficção. Na sequência, as Considerações finais e Referências bibliográficas. A introdução está dividida em 4 partes: Objetivos, Justificativa, Percurso Metodológico e Organização. Nos objetivos constitui-se a finalidade da pesquisa, que é a importância da descrição da indumentária para a caracterização das personagens dos romances objetos deste estudo. Na Justificativa encontram-se as fundamentações para a execução da pesquisa; no

Percurso Metodológico são expostos os meios e as técnicas para a execução da pesquisa, e, por fim, na Organização estão as etapas para a concretização da pesquisa.

No capítulo 2, Moda, estão os estudos relacionados à moda: conceito, importância, características, moda na economia e consumo, aspectos históricos da moda desde a Idade Média ao Rococó; a moda no século XIX, a história da vestimenta no Brasil e, por fim, a moda oitocentista no Rio de Janeiro, local da propulsão da moda brasileira do século XIX.

O capítulo 3, Século XIX, refere-se à contextualização do período que será retratado nos romances aqui analisados e também por ser o século da explosão da moda enquanto fenômeno social. A análise compreendeu os aspectos urbanos, sociais, culturais e econômicos, tanto europeus como brasileiros, trazendo um panorama do que foi a Europa no século XIX a partir das Revoluções Francesa e Industrial e do advento da burguesia, e o que foi o Brasil no século XIX a partir da chegada de D. João VI, mais precisamente a cidade do Rio de Janeiro, espaço dos romances analisados, para a qual se privilegiam os aspectos urbanos e sociais, costumes e valores oitocentistas.

No capítulo 4, Literatura, condensam-se os tópicos exclusivos à relação entre literatura e sociedade brasileiras, às estéticas privilegiadas neste estudo, a romântica e a realista-naturalista, aspectos sobre o romance e sobre a personagem de ficção. Neste capítulo também constam as abordagens das características de cada escritor.

O capítulo 5, O dialogismo entre moda e literatura, traz as relações intrínsecas entre essas duas esferas, a análise da moda como objeto de arte, a produção de significados da roupa como signo de linguagem, a influência da moda na literatura, uma imersão na sociedade carioca oitocentista através da análise dos periódicos femininos do século XIX; e, finalmente, a relação escritor x estilista. Nesse capítulo são abordadas variadas relações possíveis entre as duas esferas e o envolvimento dos literatos com a moda.

Finalmente, no capítulo 6, A caracterização da personagem, encontram-se as análises de trechos dos romances objetos deste estudo *Cinco Minutos* (1856), *A Viuvinha* (1857), *Lucíola* (1862), *A pata da gazela* (1870) e *Senhora* (1875), de José de Alencar; *Iaiá Garcia* (1878), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casmurro* (1899) e *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis; e *O Cortiço* (1890),

de Aluísio Azevedo, nos quais a presença da moda na literatura foi detectada, bem como a correlação da descrição da indumentária das personagens para a caracterização dos relativos perfis. Os resultados das análises estão reportados nas Considerações Finais, e o embasamento teórico que proporcionou a realização desta pesquisa está nas Referências.

2 MODA

A moda promove até mesmo o indivíduo sem importância, tomando-o representativo de uma classe, a encarnação de um espírito em conjunto. (Crane, 2006, p. 66)

2.1 CONCEITO E IMPORTÂNCIA

Moda, do latim *modus*, medida, ritmo, modo, maneira; no inglês *Fashion*, que vem do francês *façon* (derivado do latim *facere*), maneira, moda, aparência, característica.

Definida por Walter Benjamin “a moda é a eterna recorrência do novo, ou uma dicotomia temporal entre o velho e o novo, entre o presente e o passado, entre imobilidade e mobilidade” (apud CALANCA, 2008, p. 11). Em um conceito geral, tomando o sentido da palavra no dicionário, nota-se que moda significa estilo ou costume predominante de uma determinada sociedade ou grupo. É a maneira de se fazer algo novo, imputando hábitos renováveis no dia a dia, nos atos de vestir, comer, falar, comprar bens de consumo, enfim, tudo aquilo que possa significar o uso de algo por tempo limitado. Dessa maneira, a característica principal da moda é a efemeridade, e no âmbito socioeconômico a efemeridade da moda constitui-se em elemento impulsionador do setor econômico (LIPOVESTKY, 2007).

Adam Smith (2011) foi um dos primeiros filósofos a reconhecer a moda como um fenômeno que vai além das roupas, permeando outras áreas como arte, a política e a ciência, e a ela conferiu um papel central em sua antropologia, já que, para Smith, a moda se aplica antes de tudo em áreas nas quais o gosto é um fator central, indo às roupas, móveis, música, poesia e arquitetura, além de influenciar a moral dos indivíduos. Immanuel Kant descreveu a moda nos estados de mudanças gerais nos estilos de vida humana: “Todas as modas são, por seu próprio conceito, modos mutáveis de viver” (Apud SVENDSEN, 2010, p.12-13).

Isso posto, falar de moda é aceitar que sua importância não reside apenas na função primordial de cobrir o corpo. Muito mais do que isso é aceitá-la como elemento importante para a identidade e autoafirmação de indivíduos e grupos de uma sociedade como um todo. Além disso, compõe extraordinário material de estudo para a sociologia, já que se situa entre dois grandes campos sociais: das

artes, como um fato artístico que gera símbolos e não produz somente objeto ou apenas transforma tecidos em roupas, mas cria elementos dotados de significados; e da indústria, influenciando a economia, o consumo e a cultura.

Cidreira (2005) vai além desses dois campos, situando a moda dentro de seis perspectivas que se engajam no âmbito social, ratificando sua importância: a econômica, que sugere o consumo ostentatório preconizado por Veblen; a semiológica, por Barthes (2005), enquanto signo da sociedade; a psicanalítica, a qual reside no interesse de psiquiatras e psicanalistas na análise da escolha da vestimenta pelos pacientes e a associação dessas escolhas na identidade e na construção de outro eu, subordinada pelo inconsciente; a filosófica e moral, que é relativa ao limite de liberdade e subjugação; a histórica, de acordo com as necessidades de representação de artistas em geral, pintores da época e do historiador como fato sociocultural em determinada época; e, por último; a sociológica, que busca entender o fenômeno da moda na sociedade.

De acordo com o entendimento da escritora a partir das seis perspectivas, a Sociologia é a única ciência que tem base para definir o conceito da moda, já que traz um número de dados que propiciam a compreensão do fenômeno moda na sociedade, tendo em vista a vestimenta ir além da função utilitária, permeando os variados campos da dinâmica social. Nesse *mundus* da moda, o vestuário constitui um dos campos mais proeminentes do setor, já que desempenha significativa importância na construção da identidade. Nos séculos anteriores, informações sobre o papel e a posição daqueles que as portavam, bem como a natureza de sua pessoa, eram denunciadas pelas roupas. Além disso, o setor do vestuário gira a economia mundial em números extraordinários.

Godart (2010) também entende a moda como um fato social que, além de ser simultaneamente artística, econômica, política e sociológica, atinge questões de expressão de identidade social. Na indústria, a moda constitui um ponto de entrada particularmente pertinente para as indústrias da cultura em geral, pois mobiliza a totalidade da sociedade e suas instituições – seus indivíduos e grupos sociais, cuja compreensão considera o ser humano em sua totalidade. As roupas da moda são bastante significativas para os consumidores, posto expressarem as ambivalências que cercam as identidades sociais como juventude *versus* idade, masculinidade *versus* feminilidade, classe alta *versus* classe baixa.

Pensadores, filósofos, sociólogos e historiadores como Daniel Roche, Phillipe Perrot, Elizabeth Wilson, Pierre Bourdieu, George Simmel e Gilles Lipovetsky publicaram os primeiros ensaios críticos sobre a evolução da moda nos séculos XIX e XX, quando passam, então, a difundir a moda como um fato responsável, entendendo que a moda tem importância para estudos sociais, econômicos e históricos (CRANE, 2006). A essa lista, Svendsen (2010) acrescenta pensadores que já mencionaram a moda em seus escritos como Adam Smith, Immanuel Kant, Theodor W. Adorno, Roland Barthes e Walter Benjamin.

2.2 DISTINÇÃO, OSTENTAÇÃO E IMITAÇÃO: ALMAS TRIGÊMEAS DA MODA

É em razão de nossa disposição para admirar, e consequentemente imitar, os ricos e os notáveis que lhes é possível estabelecer, ou conduzir, o que chamamos de moda. A roupa que vestem é a roupa em moda; a linguagem que usam em sua conversa é o estilo em moda; o porte e as maneiras que exibem são o comportamento em moda. Até seus vícios e desatinos estão em moda, e a maior parte dos homens orgulha-se de imitá-los e assemelhar-se a eles nas próprias qualidades que os desonram e desgraçam.
(Smith, 2011, p. 43)

A partir de pesquisas voltadas para a sociedade, historiadores, filósofos e sociólogos detectaram que a moda consiste nos conflitos das classes sociais, os quais foram chamados por Georg Simmel, Gabriel de Tarde e Thorstein Veblen de teoria da distinção social entre classes sociais (CRANE, 2006), teoria essa corroborada por Carl Köhler (2005), cujas pesquisas históricas sobre a moda verificaram que, desde a Antiguidade até a Idade Média, não havia muita alteração na indumentária, nem mesmo em relação ao gênero. Segundo o autor, as roupas possuíam caráter distintivo, como no Império Antigo, Egito, já que determinadas peças da indumentária eram utilizadas como forma de distinção de monarcas e nobres em relação aos membros da classe inferior. A essa versão, Svendsen (2010) acrescenta que tal distinção se dava pelo uso de materiais mais caros na confecção da vestimenta e pelo uso de certos ornamentos, posto que as roupas possuíam os mesmos modelos para ricos e pobres.

De acordo com Braga (2005), o conceito de moda mais próximo do que temos na atualidade surgiu no fim da Baixa Idade Média e início

do Renascimento, com o diferencial de valorização individual, social ou de gênero e pelo critério sazonal, dentro da durabilidade dos trajes. Durante suas pesquisas, Köhler (2005) observou que já era possível falar em estilo da indumentária na Idade Média, pois a vestimenta na Alemanha, desde o século XI, desenvolveu-se a partir de modelos anteriores, e na Inglaterra a moda já se fazia presente no século XII, posto que, desde então, a indumentária já recebesse muitas inovações que eram bem aceitas pelos povos da época. A França, no século XIII, já adquire caráter de padrão na moda, primeiramente em relação à classe alta. Para esse historiador, a distinção entre a classe alta e a classe baixa dava-se pela qualidade superior dos tecidos, que era a seda, e pelo comprimento dos trajes e ornamentos, embora fosse a partir de meados do século XIV que a indumentária ganhasse significativa presença social.

O Renascimento foi um período caracterizado pelas intensas transformações econômicas e científicas que redefiniram os equilíbrios tradicionais, a valorização das ações do homem, a racionalidade, o fomento à cultura e às artes, o crescimento e a renovação nos setores da economia, ciência e política, que juntos transformaram e reformaram o equilíbrio social. Nesse período, o protestantismo tirou o espaço de unicidade da igreja católica, o comércio e a indústria expandiram-se. No estabelecimento do capitalismo renascentista, após as grandes navegações, acentuaram-se marcas como o culto monetário, a evidente ambição pelo lucro, a racionalidade, a frugalidade, o utilitarismo e o espírito prático, que, somados, correspondiam à mentalidade burguesa (SAMUEL, 1985).

No século XV, a burguesia, grupo detentor do poder aquisitivo, era a classe responsável pelo fortalecimento da economia monetária e mercantil. O sistema de trabalho, que antes era centralizado no artesanato e na produção têxtil de tecidos como lã e seda, passa para o comércio de roupas, joias, especiarias e na prestação de serviços, principalmente no setor financeiro. Os burgueses, para manter viva sua presença diante da aristocracia, faziam questão de expressar, por meio da ostentação de suas vestimentas e de seus acessórios luxuosos, sua nova força política, econômica e social, ratificando a teoria de Veblen¹ (1964, p. 72 apud SVENDSEN, 2010, p. 44), para o qual o princípio fundador da moda é a ostentação, cujos vínculos se expressam nas elites, aristocracia e burguesia, os quais usavam

¹ VEBLEN, Thorstein. **The economic theory of women's dress [1899]**. Nova York, 1964

a roupa com a finalidade de ostentação ou distinção, ou ainda com as duas finalidades.

A ostentação é uma forma de autoafirmação que traduz a mesma ideia de comunicação de sinais identitários por meio do vestuário e de outros objetos ou práticas. Os indivíduos assinalam suas diversas inclusões sociais por meio desses sinais identitários, dentre os quais a vestimenta constitui um elemento central, embora não o único, visto que as práticas culinárias, turísticas ou mesmo linguísticas serem também formas de identificação. A soma desse conjunto de sinais resultava na forma pela qual a burguesia mostrava-se presente para a nobreza e para a aristocracia, dando indicações da posição de sua classe social.

Sendo a moda criada para a classe alta, membros de outras classes que quisessem ter uma aparência elegante deveriam imitá-la. Georg Simmel e Veblen foram os que melhor definiram as mudanças da moda em forma de um círculo, segundo suas teorias de distinção – defendida por Simmel, Veblen – e imitação – defendida por Gabriel de Tarde, Immanuel Kant, Adam Smith, Herbert Spencer – nas quais a classe social superior adotava determinado estilo e a classe inferior a copiava. Nesse processo, quando um artigo era lançado para a classe alta e copiado na versão mais barata pela classe baixa, o estilo sofria popularização, perdendo, portanto, a atração da classe superior. Para garantir a distinção social, novos modelos e estilos eram lançados para a classe alta e o processo em círculo era retomado: classe superior, baixa, superior. Em outras palavras, os novos estilos se iniciavam nas elites e se disseminavam gradativamente para baixo na estrutura social, o que definiu a moda como um processo de imitação das elites sociais por parte de seus inferiores (SVENDSEN, 2010).

Esse processo faz-se presente em todas as épocas; a moda constitui-se em círculos, em constante processo de renovação, pois, à medida que a classe alta lançava moda e esses modelos chegavam à classe inferior, novos lançamentos eram necessários para atingir os interesses da classe alta, que eram, principalmente, o de distinção socioeconômica. Assim, Crane resume a entrada da moda no pensamento econômico e sociológico moderno pela necessidade natural de imitação do ser humano, ideia essa fundamentada pela teoria da imitação do filósofo francês Gabriel de Tarde (apud CRANE, 2006), cujo pensamento foi importante para a compreensão da economia. Godart (2010) complementa a teoria de Gabriel de Tarde, na qual a vida social caracterizava-se por um princípio

único que ele chama de repetição universal, fenômeno dinâmico que se manifesta sob três formas: a ondulação, a geração e a imitação.

Posto isso, é importante considerar que um dos sinais mais evidentes de identidade na sociedade do século XIX encontrava-se na classe social da qual o indivíduo fazia parte, sendo revelada pela posição, ocupação e, sobretudo, pelas roupas e acessórios, já que o abismo entre as classes alta e baixa era enorme. Em seus estudos sobre a moda, e com a finalidade de verificar e até mesmo medir a influência da moda na sociedade, Crane analisa as pesquisas do engenheiro, sociólogo e economista Frédéric Le Play (apud CRANE, 2006, p. 35) sobre o modo como vivia a família operária francesa do século XIX.

O objeto central da pesquisa de Le Play era a análise das roupas das classes de famílias operárias francesas, cujo intuito era esboçar um retrato do setor econômico e do meio social dessas famílias e, através de um inventário das roupas, poder detectar as escolhas e a natureza dessa classe social e como se deu o processo de difusão e democratização da indumentária nessa camada. Foi verificado nas pesquisas quantitativas de Le Play que, geralmente, as pessoas pobres possuíam roupas usadas, pois tinham acesso negado às roupas novas. Além disso, dentro da classe operária havia uma hierarquia, e os que estavam na última escala possuíam número restrito de roupas, quando muito, dois conjuntos. Pelo inventário também foi apurado que os homens se vestiam melhor do que as mulheres.

Na classe operária, havia uma distinção entre trabalhadores não qualificados e qualificados (artesãos-vidreiros, fabricante de leques, ceramista e luveiro). Estes, por terem uma condição remunerada melhor, tentavam vestir-se à maneira da classe média, principalmente aos domingos, primeiramente recorrendo à teoria da imitação e depois à teoria da distinção, já que se distinguiam dos trabalhadores não qualificados. As roupas também eram utilizadas como controle social, já que, de certa forma, exigia-se que as pessoas se vestissem de maneira que indicasse aspectos específicos de sua identidade social e, no século XIX, isso se tornou mais evidente com o uso dos uniformes. Contudo, Crane esclarece que era quase impossível saber com precisão o que uma classe operária realmente usava, pois os textos referentes a outros períodos registram a moda na esfera social mais elevada e culta.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu (2006) discorda da movimentação da moda e das roupas segundo as teorias de imitação e distinção. Para ele, não há possibilidade de a classe inferior imitar a classe alta, conforme Simmel expõe a teoria da distinção estabelecida em círculos. A classe alta é detentora de práticas culturais que permitem avaliar produtos culturais segundo padrões, gostos e maneiras. Essas práticas culturais são adquiridas no *background* da classe alta na infância, no seio da família e no sistema educacional, o que significa, em outras palavras, que os indivíduos da classe alta são expostos aos meios que proporcionam o contato com cultura, gosto e estilo, amparo cultural inacessível ao estrato inferior.

Nesse sentido, o sociólogo conclui que o processo de distinção é inviável entre estratos sociais opostos, pois só pode ocorrer em indivíduos da mesma classe social porque esses têm condições de avaliar o que estão disputando. Assim, o filósofo institui outro parâmetro para avaliação do processo da moda pela teoria de reprodução de classes e gostos culturais. A classe trabalhadora tinha aquilo que Pierre Bourdieu chamou de classe de necessidades, que se caracteriza pela funcionalidade, o que contradiz as teorias de Veblen e Simmel, para as quais acreditavam que as classes mais baixas adotavam o estilo da classe alta, embora com certo atraso. Apesar das divergências acima expostas, há de se verificar a concordância dos críticos e filósofos Bourdieu, Veblen e Simmel em relação à moda ser um produto da classe alta, divulgada com o objetivo de criar uma distinção entre ela própria e a classe inferior.

Em meados do século XIX, as fronteiras de classes representadas por certos aspectos do vestuário de classes alta e média começaram a diminuir; as roupas da classe média foram simplificadas e surgiram novos tipos de trajes, como os uniformes para trabalhadores e criados. A função era tornar mais evidente a identificação de membros da classe operária, facilitando sua diferenciação de outras classes sociais. Os uniformes expressavam distinções sociais que não mais podiam ser reveladas de forma tão gritante em trajes comuns, já que as roupas foram simplificadas e todas as classes estavam usando, principalmente as criadas, que mal podiam ser distinguidas de suas patroas. É importante ressaltar que o uso dos uniformes tinha o objetivo de acentuar as diferenciações entre as classes sociais, uma vez que identificava a ocupação, a posição do indivíduo e sua classe social (CRANE, 2006).

As roupas da moda, que poderiam ser usadas para elevar o capital social do indivíduo, tanto na Europa como nos Estados Unidos, eram acessíveis principalmente às classes média e alta durante o século XIX, enquanto o uso de uniformes, que representava um instrumento de controle social, era imposto principalmente aos trabalhadores oriundos da classe operária. Então, a mola propulsora da moda eram os princípios da diferenciação (distinção), que pode ser dirigido da classe superior para a inferior como também dentro da mesma classe; da imitação, da classe superior pela inferior; e o da ostentação, como uma forma de assinalar um *status* social. Distinção, ostentação e imitação foram amplamente abordadas nos romances de ficção analisados nesta pesquisa.

Em *O Cortiço*, 1890, Aluísio Azevedo (2004), fiel à realidade e às teorias científicas da época, reproduz a classe baixa carioca do século XIX, o proletariado, e suas marcas. No personagem João Romão detecta-se as três bases da moda, ostentação, distinção e imitação, pois Romão tenta imitar o estilo de Miranda do sobrado com um modelo usado pela classe alta que não lhe caía bem; desejava mostrar a sua ascensão social e, com as novas roupas da moda, passou a se distinguir do proletariado do cortiço. A ostentação também é visível nos romances de José de Alencar, como em *Senhora*, e de Machado de Assis, como em *Quincas Borba*.

2.3 MODA, ECONOMIA E CONSUMO

O olhar que CALANCA (2008) tem sobre o consumo vem de seus estudos em Daniel Roche (2007), para o qual a teoria do consumo preexiste no final do século XVI e início do século XVII, fundada no desejo de diferenciação e imitação social, cujas necessidades fomentaram o consumo na Idade Moderna. Como observa a escritora, o consumo é constituído de dois princípios: o da economia estática, no qual aparência e regras de acordo com as condições sociais são o ponto de partida; e o princípio da economia do luxo, concernente à distinção de classes e à importância da afirmação social e política, para as quais a aparência é essencial. O consumo constitui um fato social de comunicação, posto que estabeleça um laço entre pessoa e mundo, já que traduz as transformações da cultura, da sensibilidade e da relação entre produtores e consumidores, estando também vinculado à criação de uma identidade, segundo

Svendsen (2010). Para o escritor, em Veblen (1964, p. 72 apud SVENSEN, 2010) a moda, sobretudo a indústria de roupas, é analisada sobre a perspectiva do consumo ostentatório, no qual a roupa é a manifestação do poder pela frequência de compra, a partir do momento em que suscita a admiração do outro.

O setor do vestuário, inclusive os ornamentos, constitui grande fonte de economia, pois já ocupa posição de destaque na economia mundial desde o século XVII, antes, portanto, da revolução comercial e industrial do século XVIII, cuja posição de importância na economia era de segundo lugar, juntamente com o alimento, sendo superado apenas pelo setor de construção civil e reforma (CALANCA 2008). Assim, desde o fim do século XVII vivemos em uma sociedade do consumo. Embora a sociedade do século XIX seja conhecida como sociedade produtora, reconhecimento advindo da indústria e produção em escala, é pertinente encaixá-la também como consumidora.

O consumo do capitalismo burguês também está vinculado à necessidade de mostrar poder aquisitivo, segundo a diferenciação de classes de Simmel. O filósofo Lipovetsky (2007) rejeita essa teoria, pois, para ele, os motivos propulsores do consumo são o bem-estar e o prazer. Svendsen (2010) acredita que o consumo esteja relacionando tanto à teoria de diferenciação de Simmel, quanto à teoria de bem-estar e prazer de Lipovetsky, já que as mercadorias podem tanto aproximar como afastar as pessoas, como no caso da seda no século XIX, almejada por muitas mulheres, mas apenas ao alcance de uma minoria restrita, as detentoras de poder financeiro, as mulheres da elite, as burguesas.

Comprar novidades, sedas, ter vestidos da moda e outros artigos de luxo foi uma prática estabelecida no século XIX decorrente dos mecanismos capitalistas, não muito diferente dos dias atuais, que tanto indicava prazer pelo consumo em si próprio como o bem-estar pela aquisição de algo novo, resultando no desejo de diferenciar-se pela aquisição da novidade, então acessível para os mais abastados. O desejo pelo novo e o consumo pela moda – roupas, acessórios e objetos de decoração – como vícios da sociedade moderna, foi abordado em um dos romances da estética realista/naturalista de Émile Zola (2008), primeiro escritor a trazer o consumo e a mercantilização dos artigos da moda para o cerne de uma obra. Objetivamente, em *O Paraíso das Damas (Au Bonheur des Dames)*, obra cujo tempo se insere em meados do século XIX e espaço nas ruas de Paris, a capital da

moda, também foi a primeira obra do escritor na qual os mecanismos capitalistas representam um papel de primeiro plano.

Cara (2010) esclarece que, dentre outros aspectos, o romance levanta a humanização da loja, já que ela é a protagonista e rege todas as relações que envolvem os diferenciados tipos de personagens, os quais fazem parte do processo mercantil, consumo e vendas, e, portanto, a reificação do homem. Zola traz também para a narrativa os malefícios da loja de departamentos como consequência do apego à aparência e da vaidade das burguesas, que formam a maior parte da clientela. O dono da loja, Monsieur Mouret, investiu sua fortuna na compra de sedas, tecido que reinava entre as mulheres; de produtos importados e todo o tipo de novidade para atrair sua clientela feminina, estas que passavam tardes inteiras dentro da loja tomando chá – estratégia do proprietário para atrair as clientes e vender mais – e depois partiam para as compras naquele maravilhoso mundo da moda. A loja promove o consumo através das promoções para alta venda de tecidos por preços acessíveis, principalmente a seda. A intenção é vender sonhos, vender mais por menos.

Como se pode depreender, no *Paraíso das Damas* a seda tem um papel fundamental no sucesso da loja, pois é o chamariz que permite conquistar as freguesas burguesas, já que era o tecido mais requisitado pela classe de posses. As mulheres que vão ao *Paraíso das Damas* ficam pálidas de desejos pelas sedas, cujo brilho é a imagem dos prazeres proibidos, e consomem sem medidas. Além da promoção do consumir mais, a narrativa também trata a moda em um dos seus mais caros temas: a novidade. O romance seria um documentário sobre o nascimento do novo comércio, já que Zola investigou passo a passo o funcionamento de uma das maiores lojas de Departamento de Paris e possivelmente tenha analisado a relação de modernidade entre Paris, os magazines, o consumo e a mercantilização da vida no Segundo Império da França (CARA, 2010).

A análise dos jornais brasileiros de meados do século XIX também dá ideia do que foi o consumo estabelecido na elite carioca, a qual privilegiava o ter em detrimento do ser, e esperava os navios carregados de produtos da Europa, sobretudo da França, prontos para o consumo. José de Alencar, um dos principais ícones da descrição nos romances brasileiros, explana o consumo em *Lucíola*, no qual a personagem Lúcia recebe presentes e avisos das novidades importadas que chegavam à casa de artigos luxuosos *Desmarais*. Esta loja existiu de fato e

estava situada na Rua do Ouvidor, a rainha da moda, local onde o consumo se propagava largamente. Comprar na *Desmarais* significava poder financeiro e *status* social, sinônimo de prestígio, largamente apresentados nos romances brasileiros.

Como no século XIX a vestimenta era uma das maiores fontes de estratificação social, já que era através do guarda-roupa que os indivíduos demonstravam seu poder aquisitivo, as roupas eram consideradas posses tão valiosas que seu conjunto podia fazer parte do inventário da família, deixando evidente a posição do indivíduo perante a sociedade na qual estava inserido. Foi somente com o advento da indústria, no final do século XIX e início do século XX, que as roupas passaram a ser produzidas em escala e tornaram-se mais baratas e acessíveis às camadas mais baixas da sociedade, quando então passaram a usar modelos de vestuário da classe mais alta, mesmo com qualidade inferior (SVENSEN 2010).

Conforme os estudos de Cidreira (2005), no Brasil, a moda, ligada ao setor têxtil, tem sido responsável pela maior parte da geração de empregos, e o crescimento da área da moda tem tido um favorecimento no mundo, pois passa a ser visto como grande negócio que abrange mercado diversificado. Assim, a moda movimenta o consumo, gira capital e, estando ligada à sociedade de consumo, foi definida como a filha predileta do capitalismo por Lipovetsky (2007).

2.4 ASPECTOS HISTÓRICOS

A partir do momento em que se volta o olhar para a moda como um fator de considerada importância para o mercado da indústria e do comércio, estando ligada aos costumes, à arte e à economia, entende-se que os estudos da história da moda sejam relevantes para historiadores, economistas e sociólogos, pois, como um fenômeno sociocultural, contribui tanto para a história da humanidade como para do setor econômico. Tomando a premissa de que o passado deve ser a experiência para a construção do presente e o projeto para o futuro, a história da moda aponta que a moda de hoje é a inspiração para o amanhã; além de que a moda documenta o passado e mostra as transformações da época em que se vive.

Calanca (2008, p. 55) afirma que conhecer sobre a moda é fazer uma ponte da história da humanidade, unindo a tríade passado-presente-futuro: “[...] uma conexão entre o que somos, o que éramos e o que poderemos ser”. Para Braga

(2005, p. 31), a importância do estudo da moda ou da história da moda reside no conhecimento do próprio processo criativo da moda contemporânea, sendo, portanto, fundamental o passado da moda:

A palavra história é de origem grega e significa informação, investigação. Por acaso, há moda atualmente sem essas condições? E o fato de estudar a história nos leva a, pelo menos, duas conclusões: à vontade de permanência das tradições passadas e à vontade de nos entendermos para gerar novas possibilidades que sejam transformadoras e criar uma nova identidade que seja um novo retrato do tempo.

Braga (2005, p. 88) acrescenta que a moda de hoje é uma releitura do passado com ar renovado que carrega o ícone de identidade de um período histórico:

Rer ler não é copiar. Rer ler é se inspirar; é ler de novo; é enxergar o que parece ter sido esquecido; é percorrer um caminho já trilhado, porém, com novos passos, novas atitudes e novas respostas a novas necessidades; é dar um agradável toque de saudosismo à contemporaneidade; é unir passado e presente para projetar o futuro; é uma roupa nova com referências pretéritas sem ser figurino ou reconstituição de época; é resgatar o que talvez a mente tenha esquecido, mas que o olho soube enxergar com os novos materiais, por meio de novas técnicas e de novas soluções.

De forma muito singela, os primeiros olhares para a moda como um fenômeno social data entre os séculos XVI e XVII, atingindo o ápice no século XIX, com o advento da industrialização. No entanto, um olhar mais crítico para o legado da moda como importância social iniciou-se por volta das décadas de 60 e 70 do século XX, quando historiadores passam a perceber que a moda ocupa espaço na cultura urbana, na indústria e no setor econômico, em uma relação intrínseca com o seio social.

Calanca (2008, p. 28) define o estudo histórico da indumentária como um plano de trabalho no qual são abordados temas ligados não só à estética das roupas, mas também às matérias-primas, às técnicas de produção, questões relativas às hierarquias sociais, às relações interpessoais e sexuais e também ao cuidado do corpo: “O estudo do vestuário não é um simples inventário de imagens, mas um espelho do articulado entrelaçamento dos fenômenos socioeconômicos, políticos, culturais e de costumes que caracterizam determinada época”.

Segundo Lipovetsky (2007) no século XV já havia sinais de moda, e a arte registrou de alguma forma o princípio do gosto pela mudança de trajes e ornamentos, o que pode ser traduzido em outras palavras como moda. Na pintura,

foi registrada por Jean Van Eyck, com o casamento do casal Arnolfini (1434), conforme Figura 1, e na literatura com as crônicas do humanista alemão Konrad Pellekan de Ruffach e do conde Zimmern. No século XVI, Matthäus Schwarz, diretor financeiro da casa financeira alemã Fugger, empreendeu a realização de um livro feito de vinhetas aquareladas, cujo teor contemplava os trajes que ele próprio usou desde a infância, conforme Figura 2. Ficou conhecido pelo registro das roupas dentre 1520 e 1560, e seus registros constam do primeiro exemplar sobre moda, conhecido como o primeiro historiador do vestuário, segundo o escritor.

Figura 1 – Jean Van Eyck, 1434 - Casamento dos Arnolfini séc. XV

Fonte: LAVER (2008, p. 65).

Figura 2 – Indumentária sec. XVI Matthäus Schwarz

Fonte: The Guardian (2015)

Já para Calanca (2008), o nascimento oficial da moda, no sentido em que se conhece nos dias de hoje, ocorreu na Europa Ocidental na metade do século XIV, durante o Renascimento, momento em que a indumentária comum aos dois sexos é abandonada e aparece um tipo de roupa que distingue os dois gêneros, constituindo em uma verdadeira revolução no modo de vestir, sendo a roupa curta e apertada para o homem e longa e aderente para a mulher.

Com o reconhecimento da inegável importância da moda para a economia, os historiadores perceberam que a moda possui sua história e que essa história deve ser nomeada História da Moda, pois tem um legado que se traduz na história da própria humanidade a partir do momento em que documenta o passado, permitindo a sociedade do presente entender as razões pelas quais sofreu transformações, já que, mais precisamente a indumentária, carrega fonte de informações históricas relativas à determinada sociedade em determinado tempo.

Permeando pela história do vestuário, no final da Idade Média as roupas das sociedades europeias passaram a lembrar das que conhecemos hoje. Depois, as túnicas foram substituídas por peças ajustadas ao corpo, feitas sob medida, com formas geralmente influenciadas pela moda que se originava nas cortes dos reis e nas classes mais altas. Houve um grande salto na indústria têxtil nas cidades italianas e iniciou-se a elaboração dos primeiros tecidos de qualidade, finos e luxuosos, como os brocados, veludos, cetins e seda (BRAGA, 2005). Esses tecidos eram destinados apenas à classe alta, o que ratifica que o uso e a imitação não eram totalmente livres, ao contrário, em alguns países, como forma de controle social, e até mesmo de distinção, eram aplicadas as leis suntuárias que, além de restringir a imitação, tinham a finalidade de conter gastos e despesas excessivos dos cidadãos (CRANE, 2006).

De acordo com as pesquisas de historiador Carl Köhler (2005), a primeira moda no Renascimento era dominada pelos modelos alemães, que influenciaram as roupas das pessoas elegantes, tanto francesas quanto inglesas. A moda masculina era mais suntuosa e brilhante do que a feminina. O uso para os homens era o gibão, um tipo de jaqueta bem apertada e acolchoada na frente para realçar o peito, com abotoamento frontal, usada com cinto nos quadris e uma abertura frontal, conforme Figura 3. Era usado com um *jacket* ou túnica por cima e com uma abertura para um

suporte na região do órgão sexual, o *codpiece* ou *braguette* – porta-pênis, conforme Figura 4.

Figura 3 – Gibão e calção bufante.

Fonte: Laver (2008, p. 88).

Figura 4 – *Braguette* ou *codpiece*

Fonte: Anhembi [20--]

O *codpiece* era um detalhe usado mais para evidenciar a virilidade masculina, embora Laver (2008) tenha esclarecido que fosse uma peça frontal

exigida quando o gibão era muito curto e precisava cobrir a frente dos calções bufantes, conforme representado na Figura 3. As meias eram coloridas e podiam ser diferentes ou listradas; os sapatos eram de bico achatado e largo. Tanto homens como mulheres usavam a enorme gola rufo, Figura 5, normalmente branca, em tecido fino e engomado, e às vezes chegava a atingir tamanho enorme. Mais tarde, para as mulheres, a gola rufo evoluiu para a chamada gola *médici*. Tanto o rufo como a *médici* eram sinais de privilégio aristocrático e evidenciavam os indivíduos que não precisavam trabalhar, sobretudo o gênero masculino.

Em relação às cores, já se dispunha de grande variação do matiz, o que significa que a moda era bem diversificada nas cores, tanto para a moda masculina como para a feminina. Em meados do século, a rígida moda espanhola é adotada na Europa e o colorido da moda alemã é substituído pelas cores escuras, sóbrias, preferencialmente a cor preta. A moda feminina variava de acordo com a nacionalidade, porém, era moda em quase todas as cortes europeias a saia armada pelo *farthingale*, Figura 6, que consistia em anágua com armação de arame, madeira ou barbatanas de baleia, cuja estrutura era muito próxima da crinolina² do século XIX. Surge o corpete rijo. A peça principal era a beca, com pregas a partir dos ombros, aberta na frente e mangas bufantes até o cotovelo para revelar a manga de baixo (KÖHLER, 2005).

Figura 5 – Golas rufo e *médici*.

Fonte: Anhembi [20--]

² Crinolina: 1. TÊXTO tecido resistente utilizado em vestidos, complemento de vestuário etc. [Originalmente feito de crina, depois de outros materiais, a partir de 1830, esp. us. com o fim de dar volume às saias [...]] 3. VEST armação feita de arcos horizontais e material flexível (caniço, barbatana etc) ligados por fitas [A partir do sXIX esse tipo de armação substituiu as pesadas anáguas do vestuário feminino.] (Dicionário Houaiss da língua portuguesa, 2007, p. 870).

Figura 6 – *Farthingale*.

Fonte: Anhembi [20--].

O século XVII foi batizado pelo estilo barroco, que se expandiu até meados do século XVIII, e era caracterizado pelos excessos no visual. Na moda masculina, o gibão ampliou-se e alargou-se; os culotes chegaram até o joelho. O rufo já estava fora de moda e entra a gola cabeção no lugar dele, gola engomada, normalmente de renda, a qual passou depois para a enorme gola caída pelos ombros. As rendas estavam em alta para homens e mulheres, tanto para punhos como para golas. Foi a época dos mosqueteiros na França e dos cavaleiros na Inglaterra e usava-se botas adornadas com rendas no canhão³. A peruca foi introduzida e tornou-se um dos elementos mais importantes da elegância masculina (LAVER, 2008).

Na segunda metade do século XVII, a indumentária masculina passou por um número inédito de modificações. Estas se deveram, em parte, aos caprichos do rei francês Luís XIV. A partir de 1660 a Europa seguia os ditames da Corte de Versalhes, não só na moda, mas também em comportamentos sociais, boas maneiras e etiquetas, embora houvesse diferenças significativas remanescentes entre a França e a Inglaterra. A moda masculina continua mais desenvolvida do que a feminina. Os culotes ficam mais compridos e ganham grande quantidade

³ Canhão: VEST Extremidade parte superior e extrema de certas peças de vestuário (manga, bota, luva, etc.) (Dicionário Houaiss da língua portuguesa, 2007, p. 599).

de rendas, ornamentos e bordados. Mas, por volta de 1680, os excessos caem e os homens começam a usar uma túnica longa, a qual evoluiu para o colete comprido até os joelhos. Na última década, surge a gravata de renda. Os tecidos em voga eram muito sofisticados, de veludos e brocados. Por volta de 1700, os trajes diferiam radicalmente do que tinham sido em 1650 (BRAGA, 2005).

Na moda feminina cai o vertugado e passa-se a usar sobreposição de várias anáguas para dar o volume desejado; entram as camisas de manga curta até os cotovelos, com decotes bem acentuados e amarrados com uma fita de seda na frente. A cintura era fina, bem marcada com o uso de corpete rijo e apertado. Os tecidos eram luxuosos e caros, nas cores vermelho-escarlata, vermelho-cereja, azul-escuro, rosa, azul-céu e amarelo-pálido, conforme Figura 7. Como ornamento, para a face estavam em moda as chamadas *mouches de beauté*⁴, que eram pequenas pintas de tecido em formatos variados que as mulheres usavam no rosto como ornamento (BRAGA, 2005).

Figura 7 – Traje feminino Barroco⁵.

Fonte: Museu do Traje de Lisboa (1976).

⁴ Moscas da beleza (tradução da autora).

⁵ Vestido *Plis Watteau*, em seda azul lavrada com decoração floral e espolinada com fio e lâmina de prata, decote em bico, aberto na frente, sem mangas e costas com machos duplos *Plis Watteau*, prolongando-se em pequena cauda. Matéria: Seda azul; fio e lâmina de prata. Técnica: Lavrada e espolinada a fio e lâmina de prata (Museu do Traje de Lisboa, 1976).

Em contraposição aos exageros estabelecidos pelo Barroco, o Rococó, impulso para o Iluminismo, emerge no século XVIII, em Paris. Associado ao rei Luís XV, dentro do período da Revolução Francesa, marca presença nas artes em geral, sobressaindo o requinte, a leveza e a suavidade nas cores, com temas ligados à natureza, à vida cotidiana e ao espírito profano da aristocracia. Apesar do espírito de contraposição ao Barroco, o Rococó foi considerado o período em que se estabeleceu o exagero do exagero. Os franceses demonstravam sua riqueza e luxo no Rococó; o vestuário apresentava-se com exuberância de detalhes (BRAGA, 2005).

Em Laver (2008), vê-se que, por volta de 1770, a indumentária masculina era composta por culote justo até o joelho, camisa, colete bordado e abotoado na frente, sobreveste/casaca, meias brancas e sapatos de salto, conforme Figura 8. Usavam perucas com laços na nuca e na ponta, à moda de rabo de cavalo. Já a moda feminina era composta por vestidos denominados abertos, com recorte frontal na sobressaia, ou fechados, sem a sobressaia aberta, ambos com pregas largas nas costas. O volume das saias era obtido por *paniers*, armações produzidas a partir de galhos de salgueiro ou vime. Um detalhe importante era o uso da flor tanto para os cabelos quanto para os vestidos, conforme Figura 9.

Figura 8 – Indumentária masculina – França 1770-1780.

Fonte: Museum of Fine Arts, Boston (1870).

Figura 9 – Traje feminino rococó, 1770-1780.

Fonte: Museum of Fine Arts, Boston (1870).

2.4.1 Século XIX: a era de ouro

A Queda da Bastilha em 14 de julho de 1789 culminou na Revolução Francesa, cujas consequências resultaram profundas transformações para o mundo, especialmente nas áreas da sociologia e filosofia, com novos modos de pensar e agir do homem, dando entrada à Idade Contemporânea. Cronologicamente, o século XIX começa em 1800, porém, devido às várias revoluções e manifestações sociais e políticas que repercutiram até as primeiras décadas deste século, é possível afirmar que seu início se deu a partir de 1830, conforme esclarece o historiador Arnold Hauser (2003).

Os eventos da Revolução Francesa irrefutavelmente refletiram na moda por todo o século XIX. Sendo o período de maior transformação, a moda oitocentista foi dividida em Império, Regência, Romantismo, Era Vitoriana e a *La Belle Époque*. Contudo, embora haja nomenclatura para os períodos da moda, ressalta-se que não houve uma contagem de datas bem estabelecidas desses períodos, mas sim a divisão em décadas, o que também não implica que sejam estritas, posto que as modificações ocorressem de forma lenta e gradual, exceto no primeiro momento, no Império, de 1786 a aproximadamente 1820, quando recebeu as primeiras influências consequentes das grandes transformações francesas. Embora não haja um divisor

rígido de datas, toma-se nesta pesquisa o proposto pelo historiador Carl Köhler (2005).

Situando a moda historicamente, o período das grandes mudanças que ocorreram na França em 1786 durou até 1820, quando a moda se transformou totalmente, estando mais do que nunca ligada à história da humanidade nesse período. Nos anos de 1790 a 1820, após o declínio da aristocracia francesa, sobretudo em Paris e nas grandes cidades francesas, houve o movimento de caça à aristocracia e aos ricos (KÖHLER, 2005).

Com o intuito de preservarem a própria vida, os aristocratas procuraram se disfarçar no meio do povo, fato que repudiavam totalmente antes de 1790. Agora, a palavra de ordem é simplicidade total. Todos os ornamentos, o luxo e a extravagância da corte e dos ricos foram colocados de lado. Os ricos procuraram se esconder com o uso de roupas simples e comuns, procurando se vestir da maneira mais despojada o possível, com o intuito de não serem identificados ou para serem reconhecidos como pessoas do povo. Para saírem às ruas, chegaram a usar roupas de operários, pantalonas azuis, jaqueta curta e o gorro vermelho dos escravos de galé, que era o símbolo dos jacobinos (KÖHLER, 2005).

Aos poucos, os modelos de roupas simples dos gregos foram escolhidos para reportar esse período, com maior influência no guarda-roupa feminino, que adotou a túnica como vestido. Além do próprio formato das roupas que divergiam totalmente das usadas até então, estilo rococó, as grandes mudanças foram na eliminação das vestes de baixo e a amostragem de peito e braços. Os brocados e tecidos luxuosos foram substituídos por tecidos finos e de cores pálidas, com a finalidade de imitar o traje grego; simplicidade era a ordem, já que ostentar não era um ato republicano. Os sapatos, quase sempre de cor vermelha, não tinham saltos e os cabelos eram bem curtos à *la Titus* (LAVER, 2008).

Após o período de exagero na simplicidade das roupas, no guarda-roupa masculino volta a valorização da casaca. Esta peça, assim como os calções, foi uma das primeiras peças a ser influenciada pelos novos ideais, o que significa que não manteria de forma alguma os moldes anteriores às revoluções francesas. A moda de 1804 a 1815 passa a ser mais sóbria. Os homens adotam as cores primárias e a moda masculina permanece por maior tempo, em contraposição à moda feminina que agora busca mais cores e brilho. As roupas masculinas agora possuem o tipo inglês de caça, com a adesão ao uso de variados tipos de casacos de golas altas,

coletes de cetim ou seda, camisa de casimira com colarinho virado para cima e com as pontas projetadas para o rosto, e um lenço amarrado ao pescoço denominado *plastron*, cuja sofisticação se concentrava nos nós que contribuíam para o aspecto dândi de arrogância e sofisticação, uma das principais marcas dos dândis. A toalete masculina também era composta por calças compridas impecáveis e o uso permanente de botas de cano alto, moda representada na Figura 10.

As calças entram para a moda em 1810, chamadas *pantalons*. Eram longas, cobriam as pernas das botas e eram bem mais largas do que antes, permanecendo bem curtas de 1815 a 1820. Apesar da entrada da calça, os calções continuaram sendo usados até 1830, quando então saíram da moda. Como acessórios, torna-se imprescindível o uso da cartola e da bengala, sobretudo para aqueles que desejavam ostentar *status* social. Luvas e relógio também estavam em alta no século XIX, conforme Figura 10. É o dândi inglês Bryan Brummel, o Beau Brummel, quem dita a moda nas duas primeiras décadas do século. Brummel ficou conhecido como referência pela distinção, sobriedade, regência e, acima de tudo, requinte e elegância, tanto na maneira de ser como de vestir.

Figura 10 – *Well Know Bond Street*, moda masculina 1820.

Fonte: The New York Public Library (1892).

No guarda-roupa feminino entram os xales e os vestidos deixam de ser extravagantes; tornam-se mais simples com modelos espelhados nos moldes greco-romanos, semelhantes à camisola solta de cintura abaixo do busto, em tons claros, preferencialmente o branco e o rosa-claro, em tecidos de musseline

ou cambraia. Luvas longas acompanham o modelo para os vestidos de mangas curtas, conforme Figura 11.

Figura 11 – Moda feminina - Império.

Fonte: Laver (2008, p. 159).

Embora a moda Império tivesse sido o divisor de águas que rompeu com o luxo e a extravagância, o apogeu da moda feminina pode ser datado mais ou menos em 1820, quando o estilo Império sofreu mudanças e entra o estilo da era do Romantismo. Na literatura, os romances de Walter Scott eram muito lidos e, segundo Laver (2008), as jovens desejavam parecer com as heroínas dos romances. Os vestidos possuem mangas bufantes, a cintura volta para o lugar normal, que até então era bem alta, e é bem marcada com o uso do espartilho, que voltou a fazer parte essencial da toalete feminina, dando o visual da cintura de vespa.

Por volta de 1830, as saias já estavam mais curtas, mais amplas e com mais anáguas engomadas ou acolchoadas, e a principal marca desse período foi a introdução das mangas-presunto, longas e extremamente largas no alto, mais estreitas do cotovelo para baixo e justas nos punhos, mas que duraram até 1835, conforme Figura 12, sendo substituída pela manga justa em cima, mais larga embaixo, ficando justa nos punhos, sofrendo alterações novamente por volta de 1840, quando se tornaram justas em toda a sua extensão. As estampas floridas ou listradas são bem requisitadas. O decote ressurgiu com prestígio de traje,

especialmente para eventos noturnos, com ombros caídos. Usa-se o xale de *cashmere* como acessório para cobrir os ombros e o colo, essencial no guarda-roupa de todas as mulheres.

Figura 12 – *La Mode*, moda feminina romântica: década de 1830.

Fonte: The New York Public Library (1892).

Segundo Köhler (2005), em 1841, a indumentária já apresentava fortes contrastes com a de 1830, e entra em cena a arte do costureiro, cujos trabalhos podiam não só ocultar qualquer deformidade pessoal, como também fazer desaparecer qualquer defeito natural. As saias são bem rodadas, com duas ou mais linhas de babados, mas já não mostram mais os tornozelos e nem os sapatos. As cores modestas ganham preferência, privilegiando-se as cores verde-escuro e marrom, e volta o uso do xale, que tinha sido pouco apreciado nos anos imediatamente anteriores. Os sapatos comuns à época eram as sapatilhas. Os trajes masculinos não mudaram muito da década anterior, mantendo sobriedade após um leve período de extravagância na cintura que era muito afinada com o uso de espartilhos. Na verdade, permanecem muito parecidos, com poucas alterações nas décadas seguintes. A moda pede casaco, casaca e sobrecasaca, colete, calças justas, tendo como figura dominante o burguês respeitado (LAVER, 2008).

Nessa época, a Revolução Industrial caminhava de vento em popa; a sociedade do século XIX toma o rumo da prosperidade e do consumo e faz jus ao título de sociedade do consumo, tendo em vista o grande prestígio da burguesia e o aumento no ramo dos negócios e comércio, consequentemente, uma sociedade próspera. A década de 50 fora a mais próspera dos oitocentos, o que significou roupas mais requintadas e caras. Para as mulheres, os modelos femininos eram confeccionados para representar o estilo de vida ocioso da mulher da classe alta, modelos que, apesar de elegantes, eram desconfortáveis e restringiam os movimentos femininos, dificultando até mesmo que subissem as escadas e andassem nas ruas, o que corroborava para a ociosidade da mulher aristocrata (CRANE, 2006).

Os vestidos agora possuem saias muito volumosas e rodadas, volume esse obtido pelo número de saias que chegavam a sete, que, devido ao peso, foram substituídas pela crinolina, que passa a fazer parte do vestuário feminino, juntamente com o corpete. Os trajes das mulheres da classe alta eram inacessíveis para as mulheres da classe operária pelo fator econômico e pela restrição, sendo o último porque dificultava o trabalho e as atividades diárias dessas mulheres. A chegada da crinolina, em 1857, marcou profundamente a moda (KÖHLER, 2005). Essas foram as características centrais que marcaram a entrada da Era Vitoriana e que fortemente influenciaram as mudanças da moda no geral.

Os vestidos eram confeccionados de tecidos como seda, cetim, fina lã, tafetá, brocado, crepe, musseline, dentre outros também caros e sofisticados, conforme Figura 13. Os modelos para noite tinham grandes decotes que permitiam mostrar o colo e parte dos braços aparentes. Em 1860, a crinolina chegou a seu ápice, projetando-se tanto para frente como para trás. Laver (2008, p. 179-180) descreve que as saias com crinolinas eram prodigiosas, “ao ponto de duas mulheres não poderem se sentar juntas no mesmo sofá”, devido à quantidade de babados que ocupavam todo o espaço. Para ele, “A mulher era um navio majestoso navegando orgulhosamente na frente, enquanto um pequeno *scaler* – seu acompanhante masculino – navegava para trás”. Nessa época, foi instituído o conceito de alta-costura pelo inglês Charles Frederick Worth, o qual vestia a privilegiada camada social parisiense.

Figura 13 – Saia-balão Revista *Les Modes Parisiennes*, 1859.

Fonte: The New York Public Library (1892).

Após 1860, a crinolina deslocou-se para trás, o que Laver (2008) diz parecer uma colmeia, deixando a frente reta, conforme Figura 14. A figura exhibe um modelo do final da década quando a crinolina havia se transformado em anquinha ou meia-crinolina, com grande quantidade de pano atrás, que terminavam em cauda que se arrastava pelo chão.

Figura 14 – Moda feminina anos 60. Revista *Les Modes Parisiennes*, 1863.

Fonte: The New York Public Library (1892).

A moda masculina continua bastante sóbria; os fraques eram usados à noite em tons sóbrios e de dia casacas e casacos; as calças eram variadas, também em tons sóbrios, riscadas ou as famosas *plaid trousers*, conforme Figura 15:

Figura 15 – Moda masculina 1860-1870.

Fonte: Minister (1870).

A Figura 16 apresenta a década de 70, que entra com a novidade do corpete em cor diferente da saia, vestidos compostos com dois tecidos diferentes, sendo um estampado e outro liso, cores vibrantes, “sendo a parte lisa adornada com

Figura 17 – Moda feminina 1880.

Fonte: Teixeira (2010).

Período de transição de século, a *Belle Époque* compreendeu a última década do século XIX e a primeira do século XX. Em conformidade com as diretrizes de inovação que a própria transitoriedade secular trazia ao mundo, esse período foi influenciado pela *Art Nouveau*, ou *Modern Style* no inglês, cuja importância se deve à aderência de novas formas, como as curvilíneas, as quais foram criadas graças à descoberta do uso de novos materiais como o ferro e o vidro. Essa inovação de formas promulgada pela *Art Nouveau* diretamente influenciou a moda, que, como toda a arte, acompanhava cada momento histórico pela qual a sociedade mergulhava.

Objetivamente, é a moda feminina que sofre as profundas mudanças proporcionadas pela *Belle Époque*, porquanto a moda masculina, devido a sua

praticidade e funcionalidade, já estava bem consolidada. A vestimenta feminina passou a valorizar as curvas da mulher, o que propiciava o culto pela forma do corpo, mais precisamente a cintura fina, resultando em espartilhos mais apertados e até mesmo chegando ao exagero de eliminar costelas para se obter o efeito afunilado na cintura, a famosa silhueta ampulhetada, conforme Figura 18 (SOUZA, 2009).

Figura 18 – *Costumes D'Automne*, moda feminina 1890.

Fonte: The New York Public Library (1892).

Enquanto a Europa já vivia o Renascimento, a valorização humana e as roupas passam a ter significativa importância, o Brasil vive o Período Colonial até início do século XIX. A noção que se pode ter em relação à indumentária dos portugueses que aqui chegaram é que vestiam a composição de calções bufantes, gibão, *jacket* e *braguette*, cujos modelos correspondiam à moda europeia em voga do século XV. O público feminino era muito reduzido no solo brasileiro; as poucas habitantes eram as nativas e, depois, ao longo do século XVI, chegaram as primeiras mulheres portuguesas, mulheres e filhas dos colonos, na região hoje de Salvador, Rio de Janeiro e Santos; e na sequência chegaram as africanas, com o tráfico negreiro.

As mulheres pioneiras viviam no meio do mato, em povoados de ruas barrentas e em meio a muitos conflitos internos, com um cotidiano de muito trabalho

e coragem. Não se preocupavam com a aparência e vestiam-se de forma muito simples, normalmente com roupas escuras ou marrons, e costumavam enrolar-se em xales, hábito tipicamente português. As nativas andavam nuas e muitas usavam pinturas no corpo. Usavam alguns adornos como colares, braceletes e brincos. Somente com a presença dos jesuítas, a partir da catequização dos índios, foi adotada a tanga para cobrir “as vergonhas”. Séculos depois, essa peça ficou imortalizada no Brasil como moda praia; a moda de fato nacional, lançada nas vitrines pelos confeccionistas cariocas Luís Carlos César de Andrade e sua esposa Nilma (CHATAIGNIER, 2010).

No início do século XVII, a população brasileira é miscigenada, constituída por índios, negros e portugueses que aqui chegaram com a finalidade de ocupar o solo brasileiro. Com a expansão canavieira e intensificação do tráfico negreiro para trabalhar na lavoura da cana-de-açúcar, o número de habitantes aumenta significativamente, graças à chegada de mais estrangeiros que aportavam atraídos pela fortuna monetária que a cana oferecia no momento. Com o acentuado poder aquisitivo dos maridos, as mulheres passam então a se valorizar, investem em adornos e roupas mais luxuosas e aderem ao gosto pela moda europeia, sobretudo porque novas europeias também chegavam ao solo brasileiro e traziam no corpo a moda do mundo velho, principalmente os trajes vindos de Paris pelos navios comerciais, mesmo com as rígidas leis alfandegárias existentes no Brasil da época (CHATAIGNIER, 2010).

Ainda nesse período, não havia uma vida social intensa. As mulheres costumavam ficar dentro de casa; no máximo saíam às ruas para à missa ou algum evento religioso, como a procissão. Apesar da pouca atividade social, uma pequena elite social de origem portuguesa seguia os moldes europeus e adotou o padrão de vestimenta mais elegante e luxuosa, adequando esses trajes aos trópicos brasileiros, eliminando, aos poucos, os vestidos de veludo com golas enormes, os quais não se adequavam ao calor e clima brasileiros. Os tecidos que vinham da Europa eram o cetim, de origem chinesa; a renda; a seda e o brocado.

Segundo Chataignier (2010), em relação à estampa havia predileção por temas florais, de aves, listras e geométricas. Já nas cores, as que caíam nos gostos foram vermelho, verde, amarelo-ouro, azul-rei, roxo e dourado. As mulheres também usavam os acessórios da moda europeia como leques de marfim, luvas bordadas, flores de tecidos na cintura, echarpe de gaze listrada,

chapéus variados com peles de animais e cônicos com fivelas e pequena aba, capeline com plumas e moscas de veludo no rosto.

Ao lado da exuberante roupa da pequena elite, havia o contraste com as roupas das escravas e das mulheres pobres. As primeiras vestiam o que se pode chamar de trapos de algodão de péssima qualidade, visto serem pedaços de pano que enrolavam no corpo. Os escravos que fugiam dos engenhos e constituíam núcleos nos quilombos conseguiam fazer trocas comerciais e adquiriam tecidos coloridos e estampados com estampas variadas, principalmente listras, para compor então uma vestimenta. A mulher branca pobre usava um traje composto por saia e blusa de mangas estreitas, xale e corselete baixo. Como na Europa, eram proibidas de usar tecidos de seda, cambraia, rendas e enfeites de ouro e de prata (CHATAIGNIER, 2010).

No século XVIII, ciclo do ouro brasileiro, as descobertas de jazidas trouxeram mais portugueses à região de Minas Gerais e, portanto, mais mulheres portuguesas e europeias chegavam ao Brasil, muitas acompanhando os maridos e pais que vinham trabalhar no governo português, e outras acompanhando esses parentes portugueses. Junto a elas, chegava alguma coisa da moda dos anos setecentistas e a renovação das roupas, cuja inspiração fora adotada da França. Chataignier (2010, p. 93) definiu a moda desses anos como “terceirizada, pois era inspirada em Paris, confeccionada em Portugal e trazida ao Brasil pelos navios lusitanos”.

Ainda o círculo social era pobre, pois o que se chamava de atividade social se restringia às idas à missa dominical e eventos religiosos como procissão, batizados e primeira comunhão; aos eventos cívicos e comemorações públicas e às reuniões familiares, que também faziam parte do lazer dessa população. Nesse século do ouro, os membros que compunham a incipiente sociedade brasileira já gostavam de se distinguir a partir da ostentação de seus bens, incluindo aí a indumentária importada da Europa; e era nesses poucos eventos que tinham a oportunidade de exibir seus luxuosos trajes e joias. Chataignier (2010, p. 61) aponta para o relato da viajante inglesa Jemima Kindersley, 1741-1809, sobre a população brasileira, no qual descreve com perspicácia os trajes de uma mulher de Salvador, Bahia, no século XVIII:

A mulher mais bem arrumada que pude ver por aqui portava uma saia de chita, uma florida e folgada camisa de musselina, com profundos folhos e com uma gola do mesmo tecido pregada por cima. O espartilho ou

corpete não fazia parte do traje, mas somente uma tira de veludo vermelho enrolada diversas vezes na cintura. O seu cabelo estava para trás, fixado com vários pentes; havia brincos nas suas orelhas e uma espécie de garça, ou melhor, uma massa de ouro maciço, cravejada de diamantes, ornando a sua cabeça; no pescoço, trazia várias correntes finas de ouro e, nos pulsos, uns braceletes de grande espessura, do mesmo material – em cada um deles havia ouro suficiente para dois. Um par de chinelos do mesmo tecido da faixa completava a vestimenta.

Os trajes femininos eram compostos por tecidos nobres como gaze, tafetá, rendas desenhadas, veludos, batista⁶, brim e seda. Os tecidos populares eram a chita, a chila⁷ de algodão, em xadrez azul e branco, e vermelho e branco. As cores eram: vermelho, azulão, verde forte, preto, laranja, cor de fogo e amarelo-ouro, rosa, lilás, azul-claro, marrom e bege. As estampas ao gosto da época eram de buquês floridos, flores soltas, desenhos imitando rendas, motivos chineses, dragões e animais. As escravas da lavoura e as lavadeiras usavam apenas um pano de algodão cru ou listrado enrolado na cintura, assim como as recém-chegadas do Congo, deixando o busto à mostra, Figura 19. Os trajes das negras da casa-grande eram de algodão cru ou branco alvejado, composto por saia, anágua, blusa e corpete. As que recebiam peças das senhoras enfeitavam-se com faixas, xales e outros adereços (CHATAIGNIER, 2010).

A arte registrou, além de costumes, os trajes da sociedade brasileira oitocentista, constituída por nobres, escravos, índios e estrangeiros, os quais se encontram perenemente nas telas de Debret (1989), de Johann Moritz Rugendas, 1802-1858, pintor alemão; e de Carlos Julião, 1740-1811, artista ítalo-lusitano, que prestava serviços de registros de importantes eventos do exército português à Coroa em Portugal. Julião desembarcou no Brasil com a Corte Portuguesa e eternizou em aquarela os diferentes tipos raciais e sociais do Brasil entre a segunda metade do século XVIII e os primeiros anos do século XIX, exibindo as vestimentas da época.

⁶ TÊXT tecido fino e branco, de linho ou de cânhamo (Dicionário Houaiss da língua portuguesa, 2007, p. 419).

⁷ Chila: tecido de algodão de origem inglesa que, do Brasil, era reexportado para a África. Segundo Nei Lopes, fazenda ordinária, muito transparente, própria para mosquiteiro (Dicionário Houaiss da língua portuguesa, 2007, p. 700).

Figura 19 – Vestimentas de escravas.

Fonte: Julião (2017).

Até o final do século XVIII não se podia falar em sociedade brasileira e muito menos em nenhum tipo de acontecimento que pudesse se caracterizar como evento social. As pessoas que aqui habitavam viviam da forma mais precária possível. Isso posto, apesar da pequena elite do século XIII usar os poucos modelos da indumentária europeia, não se pode falar sobre moda no Brasil até o século XIX, quando então houve a explosão comercial e econômica no país com a chegada da Família Imperial e, conseqüentemente, a constituição da sociedade brasileira. O século XIX brasileiro foi permeado por grande variedade de acontecimentos socioeconômicos e políticos no país, cujos desdobramentos efetivamente transformaram o país e influenciaram a sociedade brasileira do país recém-formado.

A chegada da Família Real ao Brasil trouxe muitos benefícios oriundos da abertura dos portos brasileiros às nações amigas de Portugal, cujos resultados se desdobraram na economia nacional e na afirmação da cultura do país, reformulando a sociedade brasileira oitocentista. O Brasil, então saído da condição de colônia para reino, intensifica a vida social da população brasileira, principalmente no Rio de Janeiro, que foi berço da corte portuguesa. Estrangeiros aqui chegavam curiosos para conhecer o novo reino de Portugal: seu povo miscigenado, seus costumes e tradições. A pedido de D. João VI, foi formada uma comitiva de artistas franceses que tinham como missão registrar o cotidiano e principais eventos brasileiros.

Encontra-se nessa comitiva Jean-Baptiste Debret, 1768-1848, pintor que, de forma muito precisa, registrou em suas telas e desenhos a beleza e exuberância da fauna e flora brasileiras, bem como os detalhes do modo de vida das pessoas

que aqui habitavam no século XIX, sobretudo com seus hábitos, costumes, tradições e moda, conforme Figura 20.

Figura 20 – Funcionário público saindo com a família.

Fonte: Debret (1989).

O Rio de Janeiro era o centro da monarquia portuguesa e sede de um império independente. O Brasil agora possuía títulos nobres e com um corpo diplomático procurava espelhar-se na sociedade parisiense pelo luxo e glamour, o que demandava serviços à sua altura, principalmente no setor de artigos luxuosos, o que ampliou o quadro de profissionais envolvidos no setor do vestuário, como alfaiates, costureiras, sapateiros, chapeleiros, floristas e tecelões. No século XIX, a indumentária passou por grandes mudanças, e nunca houve tanta mudança na moda feminina como nos anos oitocentistas. Chega ao Brasil *Mme* Joséphine, a mais requisitada modista da época.

A moda usada no Brasil acompanhou o gosto e apuro dos europeus, sobretudo dos franceses e ingleses, embora houvesse um descompasso entre as estações brasileiras e europeias, ocasionando certo atraso na chegada da moda e desconforto nos pesados tecidos para o clima brasileiro, fato que foi atestado pela análise dos periódicos femininos do século XIX. Nos primeiros anos desse século, como na Europa reinava o estilo do império francês, inspirado no estilo greco-romano, solto, com cintura alta e tecidos leves e transparentes, conforme figura 20. Os tecidos mais utilizados para as ocasiões festivas eram a seda pura e a musselina, tecido fino e quase transparente, e as cores mais apreciadas eram a branca e a rosa-claro. Esse modelo entrou em voga no final do século XVIII, antes da Revolução Francesa, e perdurou até a década de 20 do século XIX; era perfeito

para o clima brasileiro (CHATAIGNIER, 2010). A moda Império também foi registrada pelo artista Debret nos momentos solenes, como o casamento de D. Pedro I e a coroação de D. João VI, e nas gravuras das princesas Leopoldina e D. Carlota. De acordo com a obra de Debret, percebe-se a importância do acompanhamento de luvas longas para vestidos com mangas curtas.

A década de 30 trouxe a moda romântica com saias mais volumosas e a manga-presunto, exagerada, originária de Paris, usada até cerca de 1835. A cintura dos vestidos, fina e comprida, conhecida como cintura de vespa, exibía um corte em V para baixo. O espartilho era o acessório que proporcionava esse visual. Os decotes românticos ombro a ombro entraram em cena. Os trajes para missas, festas de dias santos e outros eventos religiosos eram modelos básicos. Usava-se mantilha bordada sobre a cabeça, que descia até o corpinho, bordada de preto ou branco.

O sapato de boa qualidade indicava a posição social da usuária. Para a cerimônia de casamento, os vestidos tinham cores vivas e fortes, como azul-royal, vermelho cereja, amarelo-ouro e verde-esmeralda, e depois eram usados nos bailes e outros festejos da classe alta. As moças usavam chapéus, o *bonnet*, de palha ou tecido, amarrado com fita sob o queixo, mas, segundo Chataignier (2010), eram mais comuns entre as estrangeiras que aqui chegavam, posto que as brasileiras não adotassem muito o uso de chapéu devido ao clima quente. Contestando as palavras da historiadora da moda, José de Alencar, em *Cinco minutos*, descreve como parte da indumentária da protagonista o chapéu de palha. Sabendo-se que um dos objetivos dos romancistas era retratar a realidade social, há grande possibilidade de haver equívoco na informação da historiadora, posto que o uso do *bonnet* devia ser comum entre as brasileiras também, de acordo com o escritor, já que os romancistas descreviam a moda segundo a observação do seu tempo, sua vivência, sua sociedade.

A partir de 1850, chega a moda Vitoriana e, com ela, as grandes modificações na moda: saias com maior amplitude, cujo volume e tamanho eram proporcionados pelas várias anáguas usadas em conjunto, acarretando um peso extra que as mulheres deveriam carregar em nome da moda. Em 1857 a chegada da crinolina libera as mulheres do peso das várias anáguas e marca a era da saia-balão, cujo ápice, em 1860, atinge tamanho descomunal, signo ao mesmo tempo de prestígio e de sátiras. Os tecidos usados na confecção eram cetim, tafetá, seda,

musselina, brocado e outros tecidos nobres. As barras das saias eram muito enfeitadas com fitas plissadas de cetim ou veludo, rendas ou bordados formando guirlandas ou festões, além de vários babados de rendas.

Depois de 1860, ressurgiram as anquinhas⁸ que, juntamente com o espartilho, produzia o efeito erótico na moda do século XIX. No final do século, com o início da transformação da vida feminina, a participação mais efetiva das mulheres na sociedade, em casa e no trabalho, dentro de um padrão mais moderno de vida para os anos oitocentos, a moda também se estiliza. Os modelos são compostos por blusa com pregas e rendas, na maioria das vezes branca, e saia até os tornozelos, reta e ligeiramente justa, em tons escuros, como o marrom, o preto e o marinho, acompanhada de *tailleurs*. A roupa de baixo era composta por anáguas engomadas e acolchoadas e espartilhos bem apertados. Às roupas eram associados os ornamentos como colares simples com pingentes de camafeus e xales hispânicos ou orientais sobre os decotes. As mulheres que preferiam o estilo mais clássico optavam pelos vestidos de tecidos coloridos com muito brilho e adornados de passamanarias, rendas e bordados (CHATAIGNIER, 2010).

Em relação às escravas, usava-se turbante na cabeça, saia de algodão branco ou cru, transpassada com um pano listrado de cores variadas, e blusa com decote que caía pelos ombros, conforme figura 21. Relata Debret (1989) que a indumentária das negras provenientes da Bahia era mais adornada do que a das negras de outras regiões.

Figura 21 – Negras baianas quituteiras no Rio de Janeiro.

Fonte: Debret (1989).

⁸ VEST. Armação de arame ou almofadas, us. pela mulheres até meados do sXIX para realçar os quadris e dar mais roda às saias (Dicionário Houaiss da língua portuguesa, 2007, p. 228).

Nessa época, a moda no Brasil dependia da mão de obra das francesas e polonesas estabelecidas no Rio, onde surgiram as pioneiras da moda carioca, mulheres que se aperfeiçoavam no setor de roupas e que tinham funções múltiplas e delicadas ligadas ao ofício. A primeira leva de modistas francesas chegou ao Brasil em 26 de março de 1816 (GARCIA; MIRANDA, 2005), provavelmente para atender às exigências da Corte Portuguesa, e instalaram-se na rainha da moda, a Rua do Ouvidor; local onde também se estabeleceram costureiros e donos de grifes e ateliês famosos franceses (MACEDO, 1963).

Já havia material pertinente à moda; o correio da moda era em forma de periódicos, jornais e revistas que publicavam as novidades por meio de crônicas e croquis. Nessa fase, já se pode falar em moda brasileira e moda regional brasileira, identificadas conforme a região. A *Revista Popular* (1860), edição 0008, p. 58, registrou detalhadamente os vestidos usados em um baile da corte em 16 de setembro de 1860. No artigo é possível observar a importância da roupa para a apresentação pessoal no século XIX, bem como a valorização reservada para as modistas, costureiras e alfaiates, sendo os trabalhos desses profissionais considerados de fato como arte, como no trecho a seguir:

Na noite de 16 teve lugar em casa do Sr. Conde de Thomar um baile, onde achou-se reunida a nata da aristocracia brasileira e estrangeira. As mais altas dignidades do império e os nobres representantes das cortes, com que este entretém estreitas relações de amizade, aceitaram solícitos o gracioso convite, que lhes fez o ministro de Portugal, e abrilhantaram com sua presença a festa, dada em solenidade do aniversário natalício de S.M. Fidelíssimo Sr. D. Pedro. As senhoras condessa de Thomar e sua filha deveram a sua amabilidade a ponto de confundirem-se por entre a multidão. [...] A Sra. de Thomar trajava vestido de filó branco recamado de delicadas flores, a sua filha vestia outro de tartalana também branca. Não houve estudo na colocação dos enfeites destes dois vestidos; a singeleza, com que foram feitos, a graça do talhe e a perfeição do trabalho não denotavam a mínima pretensão: a artista que os ideou conseguiu realizar a sua obra, patentear o talento de que dispõe, e demonstrou até a evidência, que o bom gosto não consiste num amontoado de adornos difíceis e às vezes impossíveis de combinar. Já vedes que só das oficinas de MMe. Catharina Dazon & Filho podiam ter saído os lindos vestidos, que cativaram a atenção de centenas de pessoas: Em primeiro lugar, mencionarei o trajo com que se ataviou a Sra. G. P. O estado de viuvez desta senhora não lhe permite uma livre escolha nas cores dos tecidos, de que manda fazer os seus vestidos. [...] Em compensação, porém, as que as exigências sociais lhe facultam são as mais distintas. O filó branco foi a fazenda escolhida para o vestido, cuja saia terminava por dez ordens de fofos; esta saia era encoberta por uma túnica de renda de Chantilly preta, semeada aqui e acolá, em todos os sentidos, de primorosos amores-perfeitos roxos e violáceos – Este vestido, rico e ao mesmo tempo grave, causou mais de um movimento de inveja; não acrediteis, porém, que foi somente a magia da arte de quem produziu semelhante efeito: os dotes naturais da pessoa que o trajava muito contribuíram para que os admiradores do belo astro escondessem a furto e com cautela uma flor, que escapara às onduladas dobras do vestido

sedutor. A Sra. viscondessa de C., apologista do bom tom parisiense, avassalou grande número de trajos com seu vestido de filó bordado de palha. A saia deste vestido, ampla e feita com esmero, era formada alternadamente por espigas loiras e uma listra acetinada azul-celeste, a qual pendiam vistosos brilhantes [...] As duas meninas, filhas do cavaleiro Don A.L. causaram agradável sensação com os seus simples e modestos vestidos de tartalana; o de uma era branco e verde, sendo este aplicado nas orlas dos babados que guarneciam a saia e as mangas, e o da outra era todo branco, apresentando a saia uma infinidade de babadinhos, que atestaram a perícia da costureira. A Sra. viscondessa da E. escolheu para essa noite um vestido de seda azul chinês de três babados com uma rica guarnição de renda de Bruxelas.

Nos anos oitocentos, a moda era de fato um tema central na sociedade e muito discutido nos periódicos da época. Uma nota do periódico *Marmota Fluminense* (1855), de 25 de fevereiro de 1855, edição número 555, p. 1, confirma a importância do tema tão apreciado por aquela sociedade burguesa e capitalista e, entre lamentos, noticia o fim de um dos mais populares periódicos femininos da época:

Neste belo Rio de Janeiro, onde todos falam em modas, e de modas se ocupam, não podemos deixar de lamentar a falta de um campeão – o *Correio das Modas* – publicação semanal do nosso hábil e incansável editor o Sr. E. Laemmert (a quem as letras do nosso país tanto devem), publicação que provavelmente cessou, por não estar o número de seus assinantes em relação com as despesas que um jornal semelhante fazia o proprietário-editor.

Mas não só os periódicos destinados ao público feminino tratavam o assunto sobre moda. Jornais para os assuntos sérios, como eram chamados, também abordavam o assunto, como o *Correio Mercantil*, cujo conhecido cronista era nada mais nada menos que um dos maiores romancistas brasileiros, José de Alencar. O folhetim *Ao correr da Pena* garantiu ao escritor sucesso e reconhecimento social com as crônicas que escrevia semanalmente para esse jornal, com assuntos diversificados que iam desde apresentações líricas aos problemas urbanos e bailes diversos. O jovem Alencar, dentre as citações de literários famosos e consagrados, em 1854 dirigia sua palavra para a chegada das primeiras seis máquinas de costuras ao Rio de Janeiro, trazidas pela modista Madame Besse para sua casa de modas (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977).

Tão importante foi esse acontecimento que o escritor dedicou uma crônica inteira para a moda, com o endereço completo daquelas “seis maravilhas que davam três mil e seiscentos pontos por minuto”. Para Magalhães Júnior (1977, p. 44), o teor da crônica remete a um fetiche de Alencar que são os pés pequenos das operadoras

dessas máquinas e que seriam “o embrião de *A pata da gazela*, uma revelação do seu encanto pelos pés femininos minúsculos”.

3 SÉCULO XIX

3.1 METRÓPOLES E HABITANTES: ENTRE O LUXO, GLAMOUR E MISÉRIA

As duas metrópoles europeias, Paris e Londres, têm significativo valor para o progresso social, pois suas revoluções ou a “dupla revolução”, conforme o historiador Eric J. Hobsbawm (2004) as define, não foram acontecimentos locais; refletiram para a transformação do mundo, modificando todo o quadro político e econômico em uma época na qual a população clamava por seus direitos, abrindo caminho para uma renascença nas ciências, na filosofia, na religião e nas artes.

A Revolução Industrial começou no Reino Unido por volta do século XVIII, quando, até então, o artesanato era a principal atividade na produção de objetos. Com o avanço das Grandes Navegações e a conquista de mercados em outros países, houve necessidade de aumentar a produção industrial. Por esse motivo, a burguesia industrial, desejando maiores lucros, menores custos e uma produção mais rápida, buscou alternativas para melhorar a produção de mercadorias, dando início ao processo de mecanização da produção, fato que culminou na Revolução Industrial, cujos resultados foram profundas transformações que influenciaram o modo de vida da humanidade.

Esse grande marco trouxe consigo o mito do homem tecnológico com a introdução das máquinas e o aumento da produtividade, levando a sociedade a acreditar que o progresso tecnológico iria transformar a vida em um processo de salvação da humanidade e que o trabalho incessante traria alegria e paz, provenientes do bem-estar material. Contudo, na ânsia de cultuar o mecanismo e a rapidez, a industrialização, além das inúmeras melhorias para a sociedade em geral, trouxe também uma infinidade de problemas sociais como o crescimento sem planejamento e, o maior de todos, a mecanização do homem que, inspirado pela rapidez das máquinas, só pensava no trabalho, na produção, na prosperidade e na conquista material.

Calanca (2008) esclarece que, nessa concepção de agilidade, a vida dos trabalhadores passa a ser mais dura. Na indústria têxtil, uma das que mais empregava mão de obra, não se poupava nem mesmo as crianças de cinco a doze anos, cuja jornada de trabalho era de doze a quinze horas, com ganhos infinitamente menores que os dos adultos. Corroborando com a escritora, a

literatura, cumprindo seu papel social, através do escritor inglês Charles Dickens (2005; 2007) registrou nos romances *Oliver Twist*, 1837, e *Hard Times*, 1854, o efeito negativo na industrialização: os danos nas cidades e na natureza e os problemas psicossociais advindos da industrialização, como a mecanização humana e a exploração do trabalho humano, incluindo aí o trabalho escravo infantil e as péssimas condições de vida que as crianças da sua época eram submetidas, Figura 22.

Figura 22 – Trabalho infantil na indústria têxtil inglesa.

Fonte: Sindivest (2014).

Nota-se, assim, que não só de luxo e beleza a sociedade das grandes metrópoles do século XIX se constituíam. Londres e Paris, embora conhecidas como berço da moda e do luxo, não foram, a todo o tempo, sinônimos de sucesso, estilo e glamour. As sedes da moda e do poder aquisitivo, até chegarem ao *status* de exemplo de urbanização, sofreram com o crescimento urbano desenfreado. Mary Shelley já descrevia em seus romances que “o inferno é uma cidade semelhante a Londres, uma cidade esfumaçada e populosa. Existe aí todo o tipo de pessoas arruinadas e pouca diversão, ou melhor, nenhuma, e muito pouca justiça e menos ainda compaixão” (SHELLEY, apud BRESCIANI, 1982, p. 23).

Bresciani (1982) fornece um panorama geral dos problemas das sociedades londrinas e parisienses do século XIX. Além do acúmulo de horas de trabalho e a

exploração do trabalho infantil, problemas com habitação foram verdadeiros desafios enfrentados pelos habitantes de Londres, posto que, com o desenvolvimento das indústrias no século XIX, principalmente com a instalação das indústrias metalúrgicas e de extração de carvão aos arredores das cidades, o crescimento urbano ocorreu de forma acelerada e desorganizada. As sociedades parisienses e londrinas sofriam com a falta de condições urbanas das cidades que não suportavam grande índice de população. Os bairros foram surgindo em meio às obras das ferrovias que iam sendo construídas; a parte central das cidades, com prédios antigos, monumentos e casas com jardins, aos poucos foram substituídos por barracões industriais e oficinas.

Relata a historiadora que as casas de famílias antigas eram transformadas em cortiços para abrigar os trabalhadores recém-chegados da zona rural, os quais buscavam nas cidades industriais melhores condições de vida. Embora a falta de estrutura urbana afetasse a população no geral, os pobres foram os que mais sofreram. As casas da população pobre eram precárias, pequenas, sem ventilação, sem iluminação e sem o calor do sol. Casas eram construídas em ruas estreitas e não havia sistema de higiene; o lixo era despejado na rua e o esgoto ficava a céu aberto.

De acordo com Bresciani, em Londres, a água era racionada; os habitantes recebiam água em poucos dias da semana, o que se traduzia em higiene precária e péssimas condições sanitárias, fatores esses que foram os responsáveis para o alastramento de vários tipos de moléstias por toda a Europa, sobretudo o cólera, vitimando milhares de pessoas no Continente. Ao redor das cidades, surgiram periferias ou subúrbios, locais que aos poucos ficaram conhecidos como bairros luxuosos, pois eram habitados pelos burgueses com suas magníficas casas. Em sua pesquisa sobre Londres e Paris, Bresciani (1982, p. 24-25) descreve a visão e descrição detalhada que o filósofo Frederich Angels tem da cidade de Londres na década de 1840 ao percorrer bairros ricos e pobres londrinos:

A célebre Rochery (ninho dos corvos) St. Giles fica em pleno centro da cidade, área populosa e cercada de ruas largas e bem iluminadas, frequentadas pela alta sociedade londrina. [...] ao lado de Oxford Street, de Regente Street, de Trafalgar Square e do Strand, uma massa de casas de três a quatro andares, construídas sem planejamento, em ruas estreitas, sinuosas e sujas, abriga parte da população operária. Nas ruas a animação é intensa, um mercado de legumes e frutas de má qualidade se espalha, reduzindo o espaço para os passantes. O cheiro é nauseante. A cena torna-se mais espantosa no interior das moradias, nos pátios e nas ruelas transversais: não há um único vidro de janela intacto, os muros são

leprosos, os batentes das portas e janelas estão quebrados e as portas, quando existem, são feitas de pranchas pregadas. Nas casas, até os porões são usados como lugar de morar e em toda parte acumulam-se detritos e água suja.

A historiadora (1982, p. 26) também colheu informações de Arthur Morrison, no jornal *Tales of mean street*, acerca dos bairros operários londrinos, em 1844, que exibe uma visão muito similar a de Engels. Na passagem abaixo, observa-se que a distinção de decência relatada pelo jornalista é destacada pelos colarinhos e camisas limpas, o que remete para a roupa como portadora de significação:

Um lugar chocante, um diabólico emaranhado de cortiços que abrigam coisas humanas arrepiantes, onde homens e mulheres imundos vivem de dois tostões de aguardente, onde colarinhos e camisas limpas são decências desconhecidas, onde todo cidadão carrega no próprio corpo as marcas da violência e onde jamais alguém penteia seus cabelos.

As cidades industriais cresciam e começavam a se organizar impondo rigorosa disciplina aos habitantes dessas cidades, de forma que se tornava impossível a vivência da figura do desempregado em qualquer âmbito. Enquanto as cidades industriais prosperavam, a cidade de Londres, por sua riqueza e inúmeras instituições de caridades, tornava-se o centro acolhedor das pessoas rejeitadas, transformadas em mendigos, ladrões e prostitutas, transformando a cidade londrina em “símbolo das más consequências da vida urbana e da industrialização” (BRESCIANI, 1982, p. 42).

Se a visão da pobreza e a qualidade de vida chocavam filósofos, sociólogos e cientistas, o quadro apresentado fornecia rico material para o escritor inglês Edgar Allan Poe, o qual penetrava nas camadas mais baixas da multidão, onde encontrava os temas de meditação mais negros e profundos para sua literatura. Com isso, segundo a escritora, Poe pretendia, com suas narrativas de terror, de mistério e policiais, descrever a sociedade das cidades industriais do século XIX, transformando-se em importante marco e influência para a história da literatura.

Bresciani (1982, p. 43) ainda relata que, em relação à parte urbanística, as cidades-metrópole do século XIX

Em geral, eram sujas, sem planejamento urbanístico, onde os pobres moravam em condições sub-humanas em cortiços, principalmente nas cidades industriais (Londres, Liverpool, Manchester, Paris, Berlim, etc.)... esse planejamento só passou a ocorrer a partir da segunda metade do citado século, onde várias avenidas foram alargadas, cortiços foram demolidos, foi implantado eficiente sistema de saneamento, etc.

3.2 O BRASIL NO SÉCULO XIX: NASCE A SOCIEDADE BRASILEIRA, CHEGA A MODA AO BRASIL

3.2.1 D. João VI no Brasil: o início da sociedade brasileira

O que o Brasil começa a entender como uma sociedade devidamente estabelecida tem início em 22 de janeiro de 1808, quando desembarca em terras brasileiras a corte portuguesa. D. João VI, após ter enfrentado diversos problemas políticos e econômicos advindos da Revolução Industrial e da Revolução Francesa, decide, em proteção ao reino português, à sua própria vida e de seus familiares, tomar rumo ao continente americano e iniciar uma nova vida na terra *brasilis*, então colônia portuguesa.

Com alegria e grande receptividade, os brasileiros deram boas vindas à comitiva portuguesa, principalmente a D. João e sua família. Relata o historiador Oliveira Lima (1945) que até terras distantes, São Paulo, Minas, Pernambuco, comemoraram entusiasmamente a chegada do príncipe regente a Salvador, as quais buscaram traduzir sua alegria e boas vindas em banquetes, procissões, missas e até serenatas. Não era sem motivo tamanha comemoração com a mudança da Corte para o Brasil. Os habitantes brasileiros estavam há muito preocupados com ataques ingleses, a exemplo do que acontecera com Buenos Aires. Dessa forma, a mudança da Corte ocorreu em um momento oportuno tanto para a tranquilidade da Família Real em relação a Portugal como para serenar os ânimos dos brasileiros em relação a possíveis ataques britânicos.

Embora houvesse pedidos insistentes e desejo de D. João em se estabelecer no solo baiano, fatores políticos requisitavam a afirmação da corte portuguesa no Rio de Janeiro, e, dois meses depois, a 07 de março de 1808, chegam D. João VI e a Família Real à Bahia de Guanabara, recebidos sob grande euforia por parte da população. Oliveira Lima (1945) diria que essa recepção, mais do que uma cerimônia oficial, foi uma grande festa popular, ultrapassando as ordens estipuladas em editais pelo vice-rei conde dos Arcos, o qual estabelecia apenas saudações de forma respeitosa e carinhosa, fato no qual já se manifesta a forma calorosa da receptividade brasileira. Essa forma calorosa de recepção seria no porvir a marca incontestável do povo brasileiro, tão diversificado culturalmente. D. João VI transforma a capital colonial em sede da monarquia.

Relata o historiador Lima que de todas as formas a população do Rio de Janeiro demonstrava sua receptividade à Família Real; foram nove noites de completos festejos. As próprias autoridades da época solicitavam a participação da população na solenidade de recepção de forma que colorissem a cidade. Assim, flamejantes bandeiras agitavam, colchas de damasco eram colocadas sobre as janelas e flores eram jogadas ao passar da comitiva real. Era uma cidade melhor preparada para receber a Família Real do que Salvador, apesar da beleza natural da cidade soteropolitana. Lima descreve que o Rio, àquela época, era uma espécie de Lisboa, “irregular e ainda assim banal, com os documentos artísticos de menos, e uma frondosíssima vegetação a mais” (1945, p. 93).

Digno se dizer que, de todas as medidas tomadas por D. João VI que contribuíram para o estabelecimento, crescimento e reconhecimento do Brasil como nação, uma das mais importantes foi a que sobreveio com a carta de lei de 16 de dezembro de 1816, cujo teor elevava o Brasil à categoria de reino unido a Portugal e Algarves, concedendo ao Brasil as características de um país soberano, cujos desdobramentos refletiriam significativa e positivamente no destino do Brasil. Indubitavelmente, a população brasileira foi privilegiada com a vinda da Corte portuguesa.

3.2.2 Aspectos urbanísticos do Rio de Janeiro no século XIX

A transferência da Família Real para o Brasil deu à cidade do Rio de Janeiro o privilégio de única cidade das Américas a receber o *status* de sede de uma coroa. Contudo, a precária cidade deveria se ajustar para receber D. João e todo o contingente de pessoas vindas da Europa com a comitiva portuguesa, bem como tantos outros que tomaram rumo ao Brasil, fosse com a esperança de ganhar muito dinheiro na nova capital do império português, fosse com o objetivo de conhecer, observar e analisar a nova e primeira capital real luso-americana.

Nesse contexto, profundas transformações no Rio de Janeiro ocorreram para que a cidade pudesse atender às necessidades da Corte e todo o contingente europeu que aqui aportou à época. Era necessário um projeto urbanístico de uma nova cidade que contemplasse a construção de escolas, estradas, bancos, remodelação das ruas; uma cidade aos moldes das capitais europeias. Quando a Família Real chegou ao Brasil, a estrutura urbana existente fora construída em

grande parte pelo vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa, cuja administração ocorreu entre os anos de 1778 e 1790, quando foi construído o Passeio Público, local frequentemente citado pelos romancistas brasileiros, e executada a reurbanização do Largo do Carmo (CARVALHO, 2014).

Segundo Carvalho (2014), o comportamento e o dia a dia dos moradores de até então foram modificados com os novos hábitos trazidos da metrópole europeia, posto que a instalação da Corte no Rio de Janeiro multiplicasse as ocasiões de socialização pública, contribuindo para modificar os hábitos comuns à sociedade colonial, os quais anteriormente eram considerados pelos europeus contemporâneos como pouco civilizados. Assim, com o intuito de modernizar e de afastar os traços coloniais da cidade, novos padrões de civilidade chegaram com a contratação de artistas franceses que vieram na Missão Artística Francesa.

Chefiada por Joaquim Lebreton, ex-secretário da Academia de Artes de Paris, a Missão Artística Francesa trouxe consigo, em 1816, uma nova ideologia de arquitetura, artes e espaço urbano e tinha como objetivo principal a modernização da cidade do Rio de Janeiro, a construção de obras públicas como a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, depois Escola Imperial de Belas Artes. Dizem os alemães Martius e Spix (1981, p. 56) que “Diversos artistas franceses [...] foram chamados da França para despertar e animar, com suas obras e lições, o senso artístico dos brasileiros, o gosto pelas artes e cultura artística”.

Além disso, os artistas da missão, como Debret e Taunay, contribuíram para o registro histórico-urbano e social do Brasil, sobretudo do Rio de Janeiro. Suas telas são verdadeiros acervos históricos da época régia brasileira, com hábitos, costumes e a moda das primeiras décadas do século XIX brasileiro. Martius e Spix (1981, p. 49) relatam que, apesar de as construções do Rio possuírem feição mesquinha e semelhante à parte velha de Lisboa,

[...] língua, costumes, arquitetura e afluxo dos produtos da indústria de todas as partes do mundo dão à praça do Rio de Janeiro aspecto europeu. A presença da corte já vai começando a influir favoravelmente no gosto arquitetônico; entre outros exemplos, na Casa da Moeda, e diversas casas particulares no Catete e Mata-porcos dão testemunho disso.

Para se entender o que foi a sede do rei no Rio de Janeiro e como vivia a população entre classes tão distintas em um país recém-saído da condição de colônia, o historiador Oliveira Lima (1945) destaca que a população fluminense, conforme documentos históricos por ele analisados, era em seu maior número

marcada por negros, índios ou mestiços. Contava a cidade com uma população de 50.000 habitantes em 1808, passando, em 1817, a 110.000. Era certo afirmar que dois terços do total dos habitantes eram formados por gente de cor, livre ou escrava, mas, de acordo com as estatísticas de Martius e Spix (1981), os 24.000 portugueses chegados ao Brasil aumentaram a população de brancos.

Em 1820, a população era de 150.000 habitantes no seu total. Com esse crescimento populacional, a cidade enfrentava todos os tipos de problemas, desde o urbanístico à saúde pública. As doenças eram as comuns, próprias dos trópicos, derivadas da falta de higiene pública e pessoal, e, como denominava Lima (1945, p. 110), “a limpeza da cidade estava toda confiada aos urubus [...] e alguns viajantes a qualificaram de uma das mais porcas aglomerações humanas existentes sob o céu e fatalmente destinada a viveiro de pestes”. Entretanto, Spix e Martius (1981, p. 48) relatam que as doenças eram as mesmas de outras partes do mundo, mas ressaltam os alemães que os serviços públicos da cidade eram muito precários; o fornecimento de água era efetuado com pouco asseio, a “distribuição feita por meio de negros pouco asseados em odres abertos e expostos ao sol, deveriam chamar a atenção da saúde pública”.

Carvalho (1988, p. 89) descreve que

as ruas calçadas e estreitas ofereciam à noite poças d'água invisíveis que o lampião de azeite de peixe, suspenso por correntes em grandes postes, se transformavam em perigo na cabeça dos transeuntes, visto a altura deles muito baixa. De madrugada, andavam nas ruas da cidade os tigres⁹.

Apesar de a cidade passar por lenta transformação, foram criados os jornais, escolas, museus, teatros, a Imprensa Régia, a Real Biblioteca, O Jardim Botânico, A Academia Militar, o Banco do Brasil, entre outros. E pouco a pouco a cidade ganhou melhor aspecto com a chegada dos estrangeiros atraídos pela ambição de lugares e ganhos, ou por mera curiosidade e desafio. Lima (1945, p. 116) relata que antes a cidade era sufocada entre as matas, mas “O progresso se traduziu por novas ruas, limpeza nas velhas, nas quais era jogada toda a espécie de lixo trazido pelas chuvas e falta de esgoto, novos edifícios, jardins e flores”. No Rio foram construídas cerca de 600 novas casas e 150 chácaras; a cidade recebeu novos incentivos culturais com os quais exerceu a ação social no restante

⁹ 6. Barril para transporte e despejo de matérias fecais. 7. escravo ou funcionário encarregado desse serviço (Dicionário Houaiss da língua portuguesa, 2007, p. 2716).

da colônia. Apesar de a cidade ainda apresentar todos os tipos de problemas urbanos, vários bairros receberam melhorias (CARVALHO, 1988).

Um dos bairros mais favorecidos à época era o de Laranjeiras. Moradores a essa época, Martius e Spix (1981) descrevem que esse bairro era o mais aprazível, local de frondosas chácaras que se constituíam sinônimo de riqueza; a casa da cidade, na classe abastada, é uma chácara longe do centro, geralmente nas Laranjeiras. O romance *Senhora*, escrito em 1875, ratifica esses fatos históricos e documentais, posto a protagonista tratar-se de personagem da alta sociedade carioca e moradora de uma luxuosa casa nas Laranjeiras. Segundo Carvalho (1988, p. 85-86)

Na pequenina Rio de Janeiro social de outrora, a chácara, além de sinal de abastança, representava importante papel, que fosse habitação de todo ano ou só estivesse aberta na estação calmosa. As chácaras nas Laranjeiras eram vivendas aprazíveis, onde o conforto era mais frequente do que o luxo ou o bom gosto. Os jardins eram especialmente cuidados.

Contudo, embora houvesse intenções em remodelar e embelezar a cidade do Rio de Janeiro e ter-se construído vários prédios importantes e necessários nas primeiras décadas do século XIX, foi a partir do Segundo Império, por volta de 1840, que as grandes transformações urbanísticas ocorreram. Foram elaborados dois planos urbanísticos para a cidade do Rio de Janeiro: o Relatório Beaurepaire em 1843 e os relatórios da Comissão de Melhoramentos, em 1875 e 1876, os quais tinham como preocupação “questões de higiene, controle e indução do desenvolvimento da cidade, pavimentação, abertura e alargamento de vias, além de representarem a síntese do pensamento urbanístico do momento” (CARVALHO, 2014, p. 55).

A partir da segunda metade do século, no Segundo Império, iniciam-se os grandes progressos da cidade carioca, como a implantação da iluminação a gás, o aparecimento dos bondes, a construção da Estrada de Ferro Pedro II, a elevação das escolas públicas, a construção da rede subterrânea de esgotos que até então corria a céu aberto, em valas, e a sujeira era carregada pelos tigres¹⁰. Foi assinado o primeiro contrato de concessão de esgotos para a cidade. A água começou a ser distribuída por meio de carros-pipa. O comércio ampliou-se e muitos produtos

¹⁰ Carvalho explica que eram barris de madeira que escravos e negros libertos carregavam com dejetos caseiros para despejar à beira do cais na Prainha. Os carregadores eram chamados tigreiros.

importados, inclusive a moda, chegavam ao Rio. Como consequência, o centro comercial se expandiu e surgiram a Rua do Ouvidor, a Gonçalves e a Direita, dentre outras importantes (CARVALHO, 1988).

3.2.3. Aspectos sociais do Rio de Janeiro oitocentista: os habitantes

Na primeira metade do século XIX, com a quantidade de pessoas aumentando no Rio dia a dia, além dos problemas de higiene e saúde pública a cidade estava exposta a todo o tipo de violência. Lima (1945, p. 244) descreve que os furtos eram frequentes e diariamente iam aumentando, assim como as brigas à facada, à medida que crescia em número a “ralé desordeira”. A cidade ficou anarquizada, soltando-se as maltas de capoeiras que, armados a navalhas e às cabeçadas, espalhavam o terror nas festas e nos ajuntamentos populares. Apesar de destacar a violência da cidade na obra, ressalta o historiador que as ocorrências de latrocínio não eram maiores do que em outras capitais, como Paris e Londres, que também enfrentaram sérios problemas sociais advindos do aumento populacional.

Mas o Rio de Janeiro se fazia uma cidade perigosa e, em 1825, já no Primeiro Império, foi estabelecido o toque do Aragão¹¹ com a finalidade de coibir a violência na cidade, as práticas de roubo e assassinatos. No romance *Senhora*, 1875, Alencar (2005, p. 20) destaca essa passagem da história brasileira quando a personagem Aurélia retorna tarde de um determinado baile: “Estes bailes que acabam tão tarde não podem ser bons para a saúde [...]. Ora, ontem, quando serviram a ceia pouco faltava para tocar matinas em Santa Tereza. Se a primeira quadrilha começou com o toque do Aragão!”.

Na segunda metade do século, a cidade do Rio de Janeiro passou de sociedade rural para urbana. O espaço urbano era composto inicialmente por duas classes sociais: a alta e a baixa, sendo a classe alta composta por senhores brancos, fazendeiros e negociantes; e a baixa pelos negros, mulatos, mestiços, trabalhadores rurais e urbanos, artesãos, domésticos, meeiros, pequenos

¹¹ Toque de recolher anunciado às 22 horas no verão e às 21 horas no inverno pelos sinos da igreja de São Francisco de Paula e do Convento São Bento. O nome se deve ao intendente de polícia da época de D. Pedro I, Francisco Alberto Teixeira de Aragão. Os sinos tocavam durante meia hora, e a partir daí as patrulhas podiam deter e revisar qualquer um (nota da editora).

sitiantes, marinheiros e soldados. Em *A Viuvinha*, 1857, é possível ter noção da composição da classe baixa. Alencar (1995) descreve que os tipos que andavam nas proximidades da Misericórdia eram pela maior parte marujos, soldados ou carroceiros. Curiosamente, na análise do periódico carioca *Semana Ilustrada* de 1863 observou-se a publicação semanal da descrição dos tipos sociais da cidade, o que denota que a observação desses tipos era uma prática comum à época e que esses tipos, provavelmente, inspiraram os romancistas brasileiros na criação de seus personagens.

Com a transformação da sociedade e o desenvolvimento do comércio, surgiu a classe intermediária, composta por empregados públicos, pequenos negociantes e caixeiros. Os bairros eram divididos conforme a posição social dos moradores. Nos romances de ficção, os escritores não só descrevem os ricos e suas luxuosas casas da cidade e de campo e os fascinantes pontos urbanos, como também os aspectos sociais opostos que convivem lado a lado na cidade, como o luxo e a miséria, os hotéis e os restaurantes pobres das cidades e as antigas estalagens, local desconhecido pelos ricos, mas que também faziam parte do cenário carioca dos anos oitocentos. Alencar (1995, p. 78) descreve no romance *A Viuvinha* que

Os ricos e mesmo os abastados vão admirar-se por certo, de que um homem pudesse jantar no Rio de Janeiro, naquele tempo com 160 rs., ainda quando esse homem fosse um escravo de um mendigo. Mas eles ignoram [...] a existência dessas tascas negras que se encontram em algumas ruas da Prainha e da Misericórdia. Nojenta caricatura dos hotéis e das antigas estalagens, essas locandas descobriram o meio de preparar e vender comida pelo preço ínfimo que pode pagar a classe baixa. .

Nas últimas décadas do século XIX, o Rio de Janeiro fazia-se ver que estava em uma Paris dos trópicos, cujo espírito do novo, trazido pela onda da *Belle Époque*, contaminava a todos que pertenciam à classe mais favorecida no século XIX. Entretanto, era o Rio uma cidade com fortes resquícios da colonização, permeada por todos os tipos de problemas sociais oriundos de acontecimentos que mudariam a história do país, e, sendo ela a capital brasileira, fez com que o fluminense sentisse de forma mais intensa as consequências sociais, positivas ou negativas. Nas últimas décadas do século, fase mais turbulenta que o país enfrentou, o Rio de Janeiro era cenário de muitas agitações políticas que influenciaram fortemente a sociedade da época. As opiniões estavam divididas entre Monarquia e República.

A cidade, como capital brasileira, sentiu de forma muito intensa as consequências dessas mudanças que resultaram em dois grandes episódios para o Brasil, que foram a abolição da escravidão em 1888 e, na sequência, a Proclamação da República, em 1889. O livro *Os Bestializados*, de José Murilo de Carvalho (2009), traz o panorama da cidade do Rio de Janeiro, denotando ser uma cidade marginalizada à época da primeira república brasileira.

De acordo com o livro, os dois principais fatores dessa época que condicionaram a cidade para o caos social advieram da explosão demográfica com a imigração de estrangeiros, sobretudo os portugueses, e do êxodo proveniente da região cafeeira para a substituição da mão de obra dos escravos então libertos. Nesse prisma, a cidade carioca contava com um número de habitantes que passou de 266 mil para 522 mil entre os anos de 1872 e 1890, sendo que grande parte dessa população pertencia à classe mal remunerada, desempregada ou sem ocupação fixa.

Com esse contingente populacional, a cidade passou a ter problemas seríssimos de moradia, posto não oferecer recursos suficientes para atender a grande demanda populacional, cujo aumento se dava rápida e gradativamente, dando início aos cortiços, para os quais iam todos os indivíduos marginalizados na cidade, como descreve Azevedo (2004) em *O Cortiço*, 1890. Além do problema habitacional, tanto em termos de qualidade e quantidade, havia também problemas relacionados ao abastecimento de água, saneamento básico e higiene, o que resultou no maior grau de epidemias da história. Esses problemas não eram novidades na Corte, como o Rio era chamado, persistem desde a chegada de D. João VI, e em 1863 a revista *Semana Ilustrada* já publicava matérias satíricas sobre o estado da cidade e a população que andava com roupas de luxo nas ruas esburacadas e com esgoto a céu aberto, sobretudo as mulheres com seus longos vestidos de seda, conforme mostra a charge do periódico, na figura 23.

Como todos os centros urbanos em crescimento, à medida que o progresso aumentava e a população expandia, a segurança da cidade ia piorando. Nas últimas décadas do século, assim a capital imperial era definida por um embaixador português residente no Rio à época: “Está a cidade do Rio de Janeiro cheia de gatunos e malfeitores de todas as espécies”, pois, havia “gente desocupada em grande quantidade, sendo notável o número de menores abandonados” (MORAES, apud CARVALHO, 2009, p. 18).

Relata Carvalho (2009) que a essa época, com receio dos riscos advindos do caos e das epidemias, o governo inglês pagou aos seus diplomatas estabelecidos na cidade um adicional de insalubridade, porque a cidade “tornara-se, sobretudo, no verão, um lugar perigoso para viver, tanto para nacionais como para estrangeiros”. Carvalho (2009, p. 19) assim definia essa população fluminense:

Esta população poderia ser comparada às classes perigosas ou potencialmente perigosas de que se falava na primeira metade do século XIX. Eram ladrões, prostitutas, malandros, desertores do Exército, da Marinha e dos navios estrangeiros, ciganos, ambulantes, trapaceiros, criados, serventes de repartições públicas, ratoeiros, recebedores de bondes, engraxates, carroceiros, floristas, bicheiros, jogadores, receptadores, pivetes*. E, é claro, a figura tipicamente carioca do capoeira, cuja fama já se espalhara por todo o país e cujo número foi calculado em torno de 20 mil às vésperas da República. Morando, agindo e trabalhando, na maior parte, nas ruas centrais da Cidade Velha, tais pessoas eram as que mais compareciam nas estatísticas criminais da época, especialmente as referentes às contravenções do tipo desordem, vadiagem, embriaguez, jogo. Em 1890, estas contravenções eram responsáveis por 605 das prisões recolhidas à Casa de Detenção.

Como se não bastasse toda essa turbulência social na cidade, fatos como a abolição da escravatura, a imigração e a queda nos preços do café fomentavam crises nas finanças e economia do país, o que, obviamente, refletia principalmente na vida dos cariocas. Com a finalidade de amenizar as necessidades dos cafeicultores e atender a demanda da moeda para pagamento de salários, o governo imperial emitiu dinheiro sem nenhum lastro, criando, assim, um momento de especulação interna e externa, cujo resultado culminou em uma inflação generalizada, elevando o custo de vida da população, diminuindo, assim, o poder aquisitivo econômico do povo (CARVALHO, 2009).

Acentua o escritor que esse tempo de crise financeira foi registrado pela literatura em dois momentos, sendo o primeiro pelo escritor e sociólogo Visconde de Taunay, cujo romance *O Encilhamento* (1893) retratou a crise econômico-financeira e o desvario e indecoro social que corriam à época; e o segundo, pelo poeta, teatrólogo e jornalista Artur Azevedo, em um trecho da sua peça *O Tribofe*, de 1892, conforme Carvalho (2009, p. 21):

Das algibeiras some-se o cobre,
Como levado por um tufão:
Carne de vaca não come o pobre,
E qualquer dia não come pão.
Fósforos, velas, couve, quiabos,
Vinho, aguardente, milho, feijão,
Frutas, conservas, cenouras, nabos...
Tudo se vende p'rum dinheirão!

Alguns periódicos do século XIX atestam os problemas urbanos, como o periódico *Semana Illustrada*, que de forma satírica noticiavam os problemas da cidade e a prepotência dos habitantes aspirantes à alta sociedade que seguiam a moda à risca. Na Figura 23, abaixo, a caricatura da *Semana Illustrada* de 1861, edição 003, apresenta a denúncia dos problemas urbanos, uma ideia do passeio público: problemas de esgoto, mulheres com saia-balão, cavalheiros com cartola, tigres e dândis na Rua do Ouvidor: uma sátira à sociedade que, em pleno esgoto a céu aberto e com ruas mal cheirosas, as mulheres andavam com seus vestidos de saia-balão nas ruas sujas e enlameadas, e os homens com suas bengalas, casacos e cartolas, todos muito bem vestidos naquela calamidade pública:

Figura 23 – Calamidade urbana.

Fonte: *Semana Illustrada* (1861).

3.2.4 O lazer na sociedade carioca

Não foi apenas a urbanística da cidade que precisou ser refeita para receber esses novos habitantes. Uma série de ações e atitudes deveriam acompanhar

a nova sociedade que se constituiu com a chegada da Família Real. Os espaços de sociabilidade agora eram frequentados pela alta sociedade do Rio de Janeiro, o que demandou novos padrões de comportamento e boas maneiras para um convívio com a Corte e com os nobres. A Corte intensificou as atividades sociais da cidade, mas ainda eram poucas as oportunidades de entretenimento.

Relata Carvalho (1988), em consonância com Lima (1945), que as únicas diversões dessa sociedade que se formava eram as festas religiosas, missas, reuniões e passeios públicos. Sendo poucas as distrações, multiplicavam-se os passeios ao Jardim Botânico, à Tijuca, passeios à Mãe D'água, à Rua do Ouvidor e à Rua Direita. À tarde, os representantes da melhor sociedade encontravam-se no café ou no chocolate do Carceller. Também o teatro era um dos principais divertimentos da sociedade, era um acontecimento na vida em família. A sociedade frequentava o Gymnásio, o Teatro Lírico e o Cassino. Os periódicos do século XIX analisados nesta pesquisa são fontes ricas de informações sobre os eventos e acontecimentos nesses locais.

As visitas também eram um tipo de manifestação social por excelência. Não eram curtas e discretas, instalavam-se os amigos para passar o dia ou a noite; eram de preferência depois do jantar, depois das cinco, e se prolongavam até as nove ou dez horas. Os passeios dominicais ou no verão reduziam-se ao Passeio Público e ao Aqueduto da Lapa. A distração mais comum entre os homens era ir, pouco antes do jantar, até as bodegas para prosear, beber e jogar gamão. As mulheres de maiores recursos saíam muito pouco, em geral em companhia de suas mucamas para fazer compras, frequentar missas e festas religiosas (CARVALHO, 1988).

Havia muitas festas religiosas como a festa da Glória, fato que atesta a verossimilhança de José de Alencar em *Lucíola*, e também como local da ação do enredo. As procissões eram frequentes no Rio, e na procissão do Sacramento do Santíssimo, a mais importante delas, toda a cidade participava; seus participantes acotovelavam-se para chegar próximo ao Santíssimo. Em *Dom Casmurro*, 1899, Assis (1994), no capítulo "O Santíssimo", descreve com detalhe a importância dessa celebração para a sociedade do Rio de Janeiro nos anos oitocentos, assim como descreve o historiador Oliveira Lima (1945). Os bailes eram muito comuns e a sociedade carioca comparecia em peso. Esses bailes, muito descritos nos romances de ficção, eram a oportunidade que a sociedade tinha em ostentar suas riquezas com suas roupas e ornamentos luxuosos. Também nesses

bailes, as moças usavam vestidos decotados e aproveitavam para mostrar os braços, tão bem descritos por José de Alencar e Machado de Assis, com o intuito de conquistar algum marido, fato também satirizado no periódico *Semana Ilustrada*.

3.2.5 Os costumes e os valores brasileiros oitocentistas

A sociedade do século XIX foi marcada por uma série de costumes que afetavam, na sua maior parte, mulheres e escravos. O padrão de moralidade do século XIX regia as relações humanas estipulando que o código de honra do homem era diverso do da mulher, no qual para o primeiro eram concedidas todas as liberdades possíveis em contraposição à segunda. Na sociedade patriarcal do século XIX, barreiras inexoráveis são postas entre os sexos com a finalidade de ratificar a distinção dos gêneros. Em jantares e reuniões ou nas igrejas, o sexo era determinado pelos locais de acomodação: cavalheiros à direita e senhoras à esquerda (SOUZA, 2009).

A segregação refletiu nos costumes, na moral e, sobretudo, na vestimenta, cuja limitação dos movimentos indicava o tolhimento das atitudes femininas, seu isolamento, seus hábitos e principalmente seus espaços. A mulher deveria tomar todo o tipo de cuidado para não parecer “fácil”. Era dever de a mulher conhecer as maneiras e etiquetas; não podia nem mesmo aceitar ajuda de um homem para vestir uma capa. Nessa época, havia grande número de revistas para senhoras que traziam artigos sobre moda e livros sobre etiquetas e boas maneiras, que além de ensinar modos e maneiras de andar, sentar, falar, dentre outros, também contemplavam uma série de regras básicas que orientavam as moças de como deveriam se comportar diante do sexo oposto (SOUZA, 2009).

As moças se entregavam ao aprendizado de música, de maneiras, de costura e ao interesse pelos vestidos, vivendo na expectativa da chegada do marido. Poucos assuntos eram destinados às mulheres ou a elas interessavam; aos homens eram destinados os assuntos sobre política e finanças; às mulheres, a moda e romances, assim como descreve o escritor de *Dom Casmurro* no capítulo “O canapé”: “Dois homens sentados nele podem debater o destino de um império, e duas mulheres a graça de um vestido [...]” (ASSIS, 1994, p. 116).

À mulher do século XIX restava o casamento como única saída para sua vida, já que nada havia para ela, além disso, e o casamento era uma espécie de

favor que o homem lhe conferia. Na maioria das vezes, era celebrado em conformidade com os interesses e as convenções sociais; acordo interessante para os homens e para as famílias, posto que as mulheres ficassem à parte de qualquer tratativa que envolvia suas próprias vidas e destinos. Mas, mesmo que os sentimentos fossem colocados à parte, o casamento resumia o mundo da mulher romântica e idealizadora; para ela, o importante era mostrar o *status* de casada perante a sociedade, como fez Capitu em *Dom Casmurro*, mesmo que fosse um casamento falido.

Contudo, à medida que o mundo de fadas, príncipes e princesas desmoronava, enorme frustração acometia-lhes a alma. Relegadas pelos maridos que tinham a liberdade de ter, na maioria dos casos, uma vida paralela ao seu casamento, ficavam confinadas em suas casas cuidando dos filhos ou distraíndo-se com assuntos considerados fúteis, como revistas de modas e romances, nestes lendo suas próprias vidas retratadas nos enredos. As telas de Debret, as revistas e os periódicos da época dão importantes testemunhos desse mundo das mulheres.

Além dos jornais e revistas da época, os romances são verdadeiras fontes históricas dos costumes. Machado de Assis (1994, p. 138) ratifica a importância do casamento para as mulheres de acordo com as convenções da época, para o qual lhe foi dedicado um capítulo em *Dom Casmurro*, o capítulo CII – “De casada”. Neste capítulo, ao expor o novo estado civil de Capitu, por meio da personagem é possível entender como as moças se orgulhavam com o novo estado civil e também social que o casamento lhes proporcionava:

A alegria com que pôs o seu chapéu de casada, e o ar de casada com que me deu a mão para entrar e sair do carro, e o braço para andar na rua, tudo me mostrou que a causa da impaciência de Capitu eram os sinais exteriores do novo estado. Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também.

Publicado em 1870, O romance *Iaiá Garcia* também evidencia com exatidão os costumes sobre o casamento à época, a importância de um marido para a mulher e a relação entre casamentos arranjados por interesse financeiro ou não. Valéria, a matrona, trata de arrumar casamento para Estela, com a finalidade de afastar a jovem de seu filho Jorge, posto haver suspeita de paixão entre os dois jovens e Estela ser pobre, pois, segundo a concepção e os valores da época, não seria uma noiva adequada para Jorge. Conforme Assis (1995, p. 30), no excerto abaixo, Valéria interroga Estela sobre o casamento e sugere-lhe um pretendente:

- Não amo ninguém, disse a moça, e provavelmente não amarei nunca. [...]
- Mas vais talvez dizer que um bom marido não é coisa fácil de achar [...].
- Tens razão até certo ponto. De todas as aves raras a mais rara é um bom marido; mas o que é raro não é impossível.

Ao apresentar o costume de se arranjar maridos para as moças solteiras, o escritor traz para o leitor o hábito de relegar totalmente o sentimento com o intuito exclusivo de cumprir uma exigência social. Outro aspecto tratado no romance e muito comum à época era a prática do casamento pelo interesse financeiro e social, que, aliás, perdura até os dias de hoje. O abastado personagem Procópio Dias deseja casar com a jovem Iaiá Garcia de dezesseis anos, mesmo sabendo que a moça não o desejava como marido, posto ser apaixonada por outro homem. Mas, segundo Procópio Dias, esse fato não seria problema para o casamento, e assim o Machado de Assis (1995, p. 89) explicita o pensamento do personagem:

Quando a moça refletisse que acharia no marido a satisfação de todas as veleidades do luxo, o gozo das coisas superfinas, elegantes e raras, devia ceder por fora e preferi-lo a quem lhe desse apenas coração, trabalho e necessidades. Uma vez brotada a ideia, cresceu e tomou-lhe o cérebro todo.

A comercialização do sentimento era uma prática tão comum à época que foi um tema bastante recorrente nos romances do século XIX. “Um casamento de cem contos de réis”: assim Alencar ratifica em *Senhora*, 1875, os valores da época pautados na importância do dinheiro, da ostentação, do luxo e da aparência. Entretanto, na sociedade daquele século, não apenas casamentos arranjados entre famílias abastadas aconteciam, mas também casamentos em que homens ricos compravam suas esposas e casamentos nos quais rapazes pobres, galanteadores e de boa aparência buscavam garantir seu *status* social com moças ricas.

Nesse romance, Alencar (2005, p. 96) ressalta a máscara que esses rapazes, os leões da moda, como eram chamados à época, assumiam perante a sociedade e cortejavam as moças que pudessem lhes dar certa ascensão social, assim bem representados pelos personagens Horácio de *A pata da gazela* e Fernando Seixas de *Senhora*:

Seixas pertencia a essa classe de homens, criados pela sociedade moderna, e para os quais o amor deixou de ser um sentimento e tornou-se uma fineza obrigada entre os cavalheiros e as damas de bom-tom. A princípio, Seixas, galanteador aristocrático, ouvira falar da menina bonita de Santa Teresa, mas não se interessou em conhecê-la por saber que se tratava de moça pobre.

Porém, pela beleza da jovem, Seixas cedeu aos sentimentos do coração e com ela assumiu compromisso. Tempo depois, o rapaz desmancha o noivado, posto ter surgido uma oportunidade de ascensão social com outra moça, e considerava imprudência apaixonar-se por moça pobre e quase órfã. Não se acostumaria viver longe da opulência do luxo e da vida social na Corte. Para ele, o casamento que não fosse um bom negócio que lhe trouxesse “posição brilhante e riqueza, era nada menos que um desastre” (ALENCAR, 2005, p. 109-110), e assim passou a refletir sobre o casamento, com Aurélia ainda pobre:

Desvanecidas as primeiras efusões do puro e íntimo contentamento, que lhe deixou o generoso impulso de pedir a mão de Aurélia, começara Fernando a considerar praticamente a influência que devia exercer em sua vida esse casamento. Calculou os encargos materiais a que ia sujeitar-se para montar casa e mantê-la com decência. [...] Encerrar-se no obscuro, mas doce conchego doméstico; viver duas afeições plácidas e íntima, dedicar-se a formar uma família, onde se revivam e multipliquem as almas que uniu o amor conjugal essa felicidade suprema não a compreendia Seixas. O casamento visto por este prisma aparecia-lhe como um degredo, que inspirava-lhe indefinível terror. Jamais poderia viver longe da sociedade, retirado desse mundo elegante que era sua pátria e o berço da sua alma [...].

O jovem Seixas, Horácio, Procópio Dias, Capitu e Sofia eram de fato exemplos de tipos interesseiros da sociedade do século dezenove que apreciavam relações que lhes trouxessem posição social, privilegiando a questão da “moral fácil e cômoda”. Alencar (2005, p. 58) descreve que

Seixas era homem honesto; mas ao atrito da secretaria e ao calor das salas, sua honestidade havia tornado essa têmpera flexível da cera que se molda às fantasias da vaidade e aos clamores da ambição. [...] mas professava a moral fácil e cômoda, tão cultivadas atualmente em nossa sociedade.

E na personagem Sofia, de *Quincas Borba*, Machado de Assis (2007, p. 162) descreve o perfil feminino interesseiro em torno das amizades:

[...] Cortou as relações antigas, familiares, algumas que dificilmente se poderiam dissolver; mas a arte de receber sem calor, ouvir sem interesse e despedir-se sem pesar, não era das suas menores prendas; e uma por uma, se forma indo as pobres criaturas modestas, sem maneiras, nem vestidos, amizades de pequena monta, de pagodes caseiros, de hábitos singelos e sem elevação.

Na personagem Capitu, o escritor traz a conquista dos objetivos pela dissimulação e adulação, como diz o agregado José Dias: “se não fosse a vaidade e a adulação. Oh, a adulação” (1994, p. 43). Um enlace com pessoas

desguarnecidas financeiramente não causava horror somente a esses tipos interesseiros da sociedade. Aos pais abastados, também assustava a ideia de a filha esposar um homem pobre, como descreve Alencar em *Senhora*, 1875, na passagem em que Amaral, pai de Adelaide, “não via de boa sombra a intimidade de sua filha Adelaide com o Dr. Torquato Ribeiro, que além de pobre, estava desarranjado” (2005, p. 102).

De tal forma o costume da mercantilização do casamento estava impregnado na sociedade e era visto como uma situação normal naquela época, que a revista *Semana Ilustrada* de 1861, edição, 010, Figura 24, critica a mercantilização do casamento em uma sátira. No quadro abaixo e à esquerda, provavelmente um rapaz pede a mão da moça em casamento ao pai rico, e este assim lhe responde: “Pois bem; pode casar com minha filha, mas há de ser por intermédio de um corretor, porque isto é uma transação, e sabe que pelo Regulamento de 23 de janeiro...”.

Figura 24 – A mercantilização do casamento.

Fonte: *Semana Ilustrada* (1861).

Contudo, entre interesses e *status*, a sociedade do século XIX pagava um preço muito alto nessas tratativas conjugais nas quais o sentimento era um fator de mínima ou nenhuma importância ou, ainda, colocava em cena a reificação do ser humano. Idealizando um casamento de conto de fadas e sendo relegadas pelos maridos, diante da infeliz realidade e frustradas, muitas mulheres procuravam

preencher esse vazio sentimental em aventuras amorosas, o que favorecia a presença do adultério, um comportamento presente nessa sociedade marcada pelo interesse de ascensão social. Na Corte, a principal figura da história brasileira que traz essa marca de adultério é Dom Pedro I, com suas variadas amantes.

Diz Lima (1945) que o conde de Marialva enfrentou sérias dificuldades em arranjar casamento para o Imperador devido ao seu comportamento de *Dom Juan* brasileiro e, para isso, precisou convencer a Corte da Áustria com generosos presentes de pedras preciosas. Em *Quincas Borba*, 1891, Assis (2007, p. 165) traz à tona essa mazela social em um anseio da personagem Sofia a ter um romance com Rubião, expondo seus sentimentos e ideias em uma conversa de duas rosas:

E tu, requestada de outros, que demônio te leva a dar ouvidos a esse intruso da vida? Humilha-te, ó soberba criatura, porque és tu mesma a causa de teu mal [...] Se hás de amar alguém fora do matrimônio. Ama-o ele, que te ama e é discreto.

O adultério era o motivo de muitas mortes, muitas vezes plasmados, sombra de ciúmes. Gilberto Freyre (1986), em *Casa-Grande e Senzala*, chama atenção para a constituição da sociedade brasileira e, dentre muitos aspectos relacionados aos hábitos e costumes da época, relata os episódios de assassinatos dentro das famílias, ocasionados por adultérios e ciúmes entre cônjuges ou pela posse do pai sobre a filha quando não se admitia que uma jovem mantivesse contato com o gênero oposto. Em muitas dessas mortes estúpidas não havia uma prova concreta para tais acometimentos, mas eram, na maioria das vezes, resultado de fofocas e enredos provocados por pessoas próximas ou íntimas às famílias, sobretudo ocasionados pelos próprios escravos das casas.

Sempre registrando os tipos sociais da Corte e exímio observador de seu meio, José de Alencar (2011, p. 59) não deixou esse comportamento dos escravos, tão comum à época, passar despercebido, trazendo-o para *A pata da gazela*. Na passagem abaixo, o boato do pedido de casamento por carta que Horácio havia feito ao pai de Amélia que, a priori, somente ele, os pais e a moça deveriam saber, já era de conhecimento de toda a roda social da jovem:

Na casa de D. Clementina sabia-se que Amélia fora pedida em casamento, embora se ignorasse o nome do pretendente [...]. Sales Pereira, a mulher e a filha não tinham a melhor palavra sobre o objeto da carta de Horácio; mas a impressão produzida por essa carta, a preocupação que deixara nas pessoas da família, as conversas íntimas e recatadas, não escapavam aos escravos. Daí gerou-se o boato.

Ainda que o casamento por interesses desencadeasse sérios problemas conjugais e familiares, sobretudo para as mulheres, era a melhor opção feminina, posto que aquelas que não conseguissem um marido eram colocadas à parte e tornavam-se um peso para a família. Às moças solteiras eram destinados trabalhos com costura, aulas particulares – quando tinham instrução – ou trabalhavam como governantas de famílias abastadas e viviam marginalizadas, sem vida própria, sem escolhas, apenas em função da casa dos patrões, em austeros vestidos escuros, conforme descreve Charlotte Brontë (1983, p. 156), cuja própria vida foi retratada no romance *Jane Eyre*:

Escute Jane, sua sentença: amanhã ponha o espelho à sua frente e desenhe a giz o seu retrato, fielmente, sem minimizar um só defeito, não omita nenhuma linha grosseira, não suavize nenhuma irregularidade desagradável, e escreva embaixo: retrato de uma governanta, sem relações, pobre e comum.

3.3 O RIO DE JANEIRO DOS ROMANCES BRASILEIROS

As ruas centrais do Rio de Janeiro foram eternizadas pelos escritores da literatura brasileira. Neles estão vivas construções, praças, ruas e vielas; o conjunto urbanístico da sociedade daquele século, de forma a transportar o leitor em uma viagem ao tempo. A topografia do Rio de Janeiro oitocentista compõe o cenário para os romances brasileiros como os bairros de Santa Teresa, Engenho Velho, de Laranjeiras, Glória, Flamengo, Botafogo, Largo de São Francisco de Paula; as ruas Bela Princesa, da Quitanda, do Ouvidor, da Assembleia, da Misericórdia, Sete de Setembro, dos Ourives, da Ajuda, do Hospício; a Praça do Comércio, o Passeio Público, O Catete, o Aqueduto da Lapa, além de importantes lojas na Rua do Ouvidor, da Capela Imperial, do Banco do Brasil, da Caixa Econômica, do Hospital da Misericórdia, entre outros.

Assis e Alencar descrevem com perfeição um quadro do que foi o Rio de Janeiro dos oitocentos, apresentando fatos precisos daquela época, como a construção da Santa Casa da Misericórdia e as ruas de comércio, muito importantes no Rio do século XIX, e que marcaram presença obrigatória nos romances. A Rua do Ouvidor, a mais sedutora do Rio, por exemplo, era um local no qual se concentravam as mais luxuosas e caras casas de comércio da época, onde ricos e pessoas de boa posição faziam suas compras. Na Ouvidor, concentravam-se as famosas lojas dos franceses e ingleses. Tal era a importância da rua para o Rio

oitocentista que o romancista Joaquim Manuel de Macedo (1963) dedicou-lhe o livro *Memórias da Rua do Ouvidor*, e com dez adjetivos a definiu como “a mais passeada e concorrida, a mais leviana, indiscreta, bisbilhoteira, esbanjadora, fútil, noveleira, poliglota e enciclopédica de todas as ruas da cidade do Rio de Janeiro, fala, ocupa-se de tudo [...]” (MACEDO, 1963, p. 1).

O escritor descreve que a rua era famosa pelas lindas vidraças das lojas e pelo estabelecimento de luxuosos comerciantes estrangeiros, principalmente os franceses. As pessoas de posses e aparência nela gostavam de passar, mesmo que não comprassem nada. Nela estavam estabelecidos os famosos alfaiates como o Raunier, a Camisaria Especial, a florista madame Ronsevald, a florista *Mme* Finot, *Mme* Joséphine, a caríssima e a mais célebre das modistas francesas; a Casa Edison, e os finos sapateiros, como o Milliès e o Campás, o Masset, o vendedor de luvas, a loja Wallerstein de artigos finos parisienses, a casa Desmarais, as livrarias Laemmert, precursora da Garnier e, finalmente, o Hotel Europa; todos muito presentes nos romances de ficção, sobretudo em Alencar.

Na Ouvidor as novidades e as notícias do mundo afora primeiro chegavam. Era o ponto de encontro de intelectuais, aristocratas e *flanêurs*¹². Era o local no qual as mulheres entravam em delírio com os luxuosos artigos de consumo e terror para o bolso dos maridos, sobretudo os menos abastados. Conta Macedo que as mulheres só queriam ir a festas, saraus, batizados e reuniões com os vestidos da Rua do Ouvidor, o grande império da moda. Lá os dândis e as moças bem vestidas costumavam mostrar suas roupas em passeios na Rua do Ouvidor; os moços de posses costumavam divertir-se em um café-concerto, o mais conhecido, o Alcázar.

Segundo Macedo (1963, p. 110), o Alcázar era o “teatro dos trocadilhos obscenos, dos cancãs e das exhibições de mulheres seminuas, que corrompeu os costumes e atizou a imoralidade”. Descreve que o teatro foi a causa da degeneração do teatro nacional. No romance *Senhora*, Alencar (2005) menciona o teatro como um dos locais mais frequentados por Fernando Seixas, o que era comum para os rapazes que desejavam ostentar certo modo de vida relacionado

¹² Um termo que vem do francês e significa vagabundo, vadio ou preguiçoso; alguém que perambula sem compromisso por uma cidade, alguém que percorre as ruas sem objetivo aparente, mas secretamente atento à história dos lugares por onde passa e à possibilidade de aventuras estéticas ou eróticas (Dicionário Informal).

ao luxo. Na Rua do Ouvidor o personagem almoçava “à fidalga” no Hotel Europa e lá ficava em rodas da sociedade, assim como Horácio, de *A pata da gazela*, e Jorge, de *Iaiá Garcia*, os rapazes da moda, os dândis, os leões dos romances.

Os ricos e abastados moravam em bairros nobres. Nos romances aqui analisados, Laranjeiras está presente em *Senhora* e em *A pata da gazela*. Nas Laranjeiras, Amélia, filha de um abastado consignatário de café estabelecido à Rua Direita, e Aurélia Camargo moravam em luxuosas chácaras. Em *Dom Casmurro*, Bentinho e Capitu moravam, quando adolescentes, na Rua de Matacavalos, no Engenho Novo e, quando casados, na Tijuca. Aí também foi o local onde Jorge e Estela deram seu único beijo, em *Iaiá Garcia*. No Morro do Livramento, onde nasceu Machado de Assis, Brás Cubas relembra que brincava com o amigo de escola. Na Gamboa, ele se encontra com a ex-namorada Virgília, mulher casada com quem teve um caso.

Outros pontos de lazer do Rio Oitocentista também estão presentes nos romances como *O Cassino Fluminense*, famoso clube da Rua do Passeio Público e salão de maior sucesso durante o Segundo Reinado, frequentado, inclusive, pela Família Real; foi referência em *Senhora* e *Lucíola*. No primeiro, Alencar referencia também O Teatro Lírico, um teatro para grandes espetáculos, inclusive óperas, que existiu na cidade do Rio de Janeiro entre 1852 e 1875, portanto, ainda existente à época da publicação do romance em 1875: “As moças conversavam alto; no meio dessa garrulice ouviu Fernando que falavam da representação de uma ópera que se dava então no Teatro Lírico” (ALENCAR, 2005, p. 45).

Vale lembrar que o Rio de Janeiro foi consagrado já nos primeiros romances brasileiros, como *A moreninha*, 1844, e *O Moço Loiro*, 1845, de Joaquim Manuel de Macedo, tendo como pano de fundo a sociedade carioca do século XIX.

4 LITERATURA E SOCIEDADE NO SÉCULO XIX

4.1 BRASILIDADE NO ESPÍRITO ROMÂNTICO: O INÍCIO DA LITERATURA NACIONAL

Antonio Candido (2006) define a literatura como aspecto orgânico da civilização devido aos elementos internos carregados de notas históricas, como manifestações sociais e psíquicas: língua, temas e imagens, escritor e público. A literatura, quando pensada em um conjunto de obras ligadas por esses denominadores comuns, é entendida como um sistema de obras, a literatura propriamente dita, já que esses elementos permitem a literatura como comunicação inter-humana e dão as características necessárias para identificação de uma determinada fase literária. Até o século XVIII, de Anchieta a Gregório de Matos, a literatura brasileira ainda não possuía a organização desses elementos, dada a imaturidade do meio que lhes dificultava a própria formação, o que permite as produções da época serem consideradas apenas como manifestações literárias e não como literatura propriamente dita, embora dotadas de grande valor.

Será nos árcades e nos românticos que se fixa o verdadeiro início da literatura brasileira, quando são percebidas as manifestações dos temas verdadeiramente brasileiros, sobretudo o indianismo e a natureza, temas que expressam a realidade local do Brasil, importantes elementos na construção nacional e que dominarão a produção literária oitocentista. O trabalho de reconhecimento da realidade local para a produção literária adveio dos aconselhamentos e sugestões de um grupo de franceses que residiam no Rio joanino, que vislumbrados com a paisagem brasileira acreditavam que os temas e natureza locais deveriam ser frutos de valorização para o espírito nacional.

Entre esses estrangeiros, constavam escritores e pintores franceses, sobretudo Denis, que contribuiu para o Pré-Romantismo brasileiro, como marco na formação do Romantismo nacional, cujas obras deveriam ter sido conhecidas pela juventude que se formava depois da Independência, fornecendo sugestões para a exploração literária de temas locais “trazendo as tonalidades renovadoras dos franceses em Chateaubriand e seu exotismo literário, da melancolia, da valorização da América” (CANDIDO, 2006, p. 295). Segundo Candido, Dinis divulgava que a terra brasileira fornecia todos os elementos necessários para a criação

da literatura nacional, uma nova literatura para um novo país que se formava, aconselhando os brasileiros a não copiarem os modelos europeus que muito divergiam da realidade do país.

Os escritores deveriam buscar, na sua própria realidade, os temas para essa nova literatura, a partir da valorização da natureza e do local brasileiros, para que se construísse, como o novo país, uma literatura independente, que exprimisse a seu modo os seus temas, problemas e sentimentos da própria nação. Era vital a necessidade de se desenvolver aspectos nacionais na obra dos brasileiros, rejeitando a mitologia greco-latina, que não poderia corresponder ao novo mundo. Os estrangeiros sugeriram a descrição da terra, da natureza e o aproveitamento do índio como tema nacional.

A realização das muitas tarefas advindas do Pós-independência foi importante para a definição da maturidade da nacionalidade brasileira, resultando em mudanças significativas para a estabilização da sociedade, convergindo para a consolidação e ampliação da vida cultural de todo o país, tornando a literatura um elemento vivo na sociedade. Consequentemente, a cultura, como novo fator social, resultou na aceitação da literatura pela nova classe social dominante, e “transformou o escritor, que até então era considerado um elemento marginal à sociedade, em parte integrante da vida social” (CANDIDO; CASTELLO, 1994, p. 281).

Então, à literatura, como fenômeno histórico e social, caberia o papel de exprimir o espírito nacional. Dessa forma, a atividade literária torna-se atrelada ao Nacionalismo, movimento de construção de um país livre no Pós-Independência. O novo movimento envolve a tomada de consciência dos escritores quanto ao seu papel nesse processo, a identificação ou particularização dos temas e o modo de exprimi-los. Assim, a partir do momento em que se pensava na literatura como um meio de expressar o desejo de tornar o país realmente livre, era necessário pensar na responsabilidade do escritor, como ele iria exercer esse caráter nacionalista que envolveria o tema e a forma adequada de expressão nacional.

Dessa maneira, o espírito romântico estava vinculado ao movimento de Independência, parte no processo de tomada da consciência nacional, de valorização da terra e da natureza, um processo que deveria cortar o laço com a pátria-mãe, Portugal. O Romantismo, aliado ao Nacionalismo, pressupôs uma ruptura com o passado e deu boas vindas a tudo que significou mudança “Foi o espírito diretor que animava atividade geral da literatura” (CANDIDO, 2006, p.

332). Havia pontos comuns entre a Independência e o Romantismo que formaram as bases da renovação literária brasileira.

O despertar da consciência romântica no Brasil se deu em Gonçalves de Magalhães que dispunha do ânimo para o ideal de um lirismo brasileiro. Juntamente com outros dois jovens intelectuais brasileiros, Francisco de Sales Torres Homem e Manuel de Araújo Porto Alegre, residindo fora do país, Magalhães fundou em 1836 a revista *Niterói*, o marco da instauração do Romantismo no Brasil. Em Magalhães as gerações de romancistas sucessores se inspiraram, “animados no seu exemplo de desejo e ânimo” (CANDIDO, 2006, p. 317).

De acordo com Candido (2006), o Indianismo e a natureza vinham presentes aos temas brasileiros desde os árcades, refletidos em Basílio da Gama e Santa Rita Durão. No período joanino e no Pós-Independência, os escritores foram estimulados pelo exotismo de Chateaubriand. A febre levava nomes indianistas às festividades nacionais, a pseudônimos e nomes de jornais, inclusive D. Pedro I, que animado pelo espírito da Independência, utilizou pseudônimo indígena. O índio era o adversário dos portugueses e o herói nacional; nele foram plasmados o cavaleiro medieval e o herói mitológico, elementos que o Brasil não possuía.

Houve, então, um exagero ao culto exacerbado pelo nativo brasileiro, imputando-lhe características de um comportamento alheio à sua própria natureza, de um homem civilizado, dotado de cortesia; a ética e o cavalheirismo do homem medieval foram moldados ao aborígine para dar realidade local. No nativo da terra buscou-se um passado que cancelasse a independência do país, ao modo europeu, com um passado mítico e lendário. Sentimento de religiosidade, o amor pela natureza e o indianismo foram temas presentes em todo o período que se estendeu o Romantismo (CANDIDO, 2006). Com isso, pode-se dizer que começou aí a importação de um modelo europeu adaptado ao que a terra oferecia.

Resumidamente, assim como na Europa, o Romantismo no Brasil foi dividido em três significativas gerações. A primeira geração romântica brasileira deu-se no momento dos rompimentos dos laços com a coroa portuguesa, com profunda exaltação da pátria, desejando a configuração de um novo rosto para a nação brasileira, estando, portanto, ligada ao desejo de autodeterminação, à vontade de exercitar o conceito de soberania da nação. Os gritos da independência ecoaram para a liberdade de todas as formas no país em uma independência geral, uma espécie de afirmação da nacionalidade, refletindo significativamente

na literatura, “onde se conclamava a retomada das referências típicas que constituíam o nosso elemento diferencial enquanto povo” (CITELLI, 2002 p.47).

O Romantismo brasileiro da primeira geração repete as mesmas características do europeu, mas o poeta brasileiro tinha consciência da necessidade de criar uma literatura que traduzisse a realidade do seu país. Essa fase correspondeu à busca de um legítimo passado nacional, para o qual o poeta buscou todo o respaldo de que precisava na natureza que, juntamente com a pátria e o índio como símbolo de exaltação nacional, foi um dos elementos da inspiração poética da primeira geração de românticos, também conhecida como nacionalista ou indianista. Os maiores expoentes brasileiros foram Gonçalves Dias e José de Alencar.

A segunda geração seguiu os princípios do byronismo e ficou conhecida como o “mal do século”, devido ao pessimismo exacerbado e ao culto pela morte. A terceira geração, conhecida como condoreira, reflete a poesia social e os romances de crítica social, obras influenciadas pelas ideias liberais, abolicionistas e republicanas que formaram a base do pensamento brasileiro no período de 1870. Nessa fase, os literários já se encontram influenciados por Auguste Comte (1798-1857), Charles Darwin (1809-1882) e outros teóricos positivistas europeus, dando início à estética do Realismo.

Para Candido e Castello (1994), o Realismo é efetivo em qualquer época, estando presente em todas as fases da literatura, mas que apenas fora definido após o Romantismo, tendo o seu auge no século XIX, corroborado pelo positivismo e cientificismo implantado nesse século. Assim, segundo os críticos, a melhor definição para esse movimento que surge em oposição ao Romantismo é Naturalismo. O termo Realismo seria impróprio para designar esse movimento tanto pela sua presença constante na sociedade em todos os tempos e pela literatura ser permeada por dois importantes polos: a tendência para reproduzir nas obras os traços observados no mundo real, e o outro, a fantasia, cujos autores definem como “a tendência para inventar um mundo novo, muitas vezes oposto às leis do mundo real, e os autores e as modas literárias oscilarem constantemente entre ambos” (CANDIDO; CASTELLO, 1994, p. 285).

Isso posto, os escritores realistas adaptaram às suas obras as teorias científicas da época, ressaltando o efeito das taras, das doenças, dos vícios, da formação familiar, da educação e do nível cultural, pregando a atitude objetiva como

um pesquisador de verdade, formando, então, para a base do romance realista, a descrição da realidade captável pelos sentidos (sensações): visual, auditivo, olfativo, gustativo e tátil. No romance de ficção, as características da estética estão centradas na narrativa de análise, a qual esmiúça o caráter das personagens e seus conflitos internos. Os romancistas usaram na literatura os mesmos procedimentos da ciência no método científico: observar, formular hipóteses, fazer experiências e, posteriormente, tirar as conclusões. Nas hipóteses encontra-se a linha de causa e efeito. O método é rigorosamente cientista.

E, diferentemente do Romantismo, o Naturalismo não poupa a sociedade burguesa. Almeja agora, diante da moda científicista, analisar a sociedade à luz do determinismo da raça e do ambiente; mostrar o real como ele se apresenta, sem idealizações; a sociedade com todas as suas mazelas, já que a vida real não é composta apenas de moços de boa aparência e com apadrinhamento. A preocupação analítica em conhecer a sociedade e revelar seus conflitos reais, verdadeiros, através da investigação psicológica do indivíduo e da análise dos caracteres biológicos e sociais, permite ao Realismo-Naturalismo ser chamado de estética da observação da realidade.

O Realismo-Naturalismo procura fixar-se no homem acometido pelos problemas e situações comuns, do dia a dia, e em suas relações com o social, dentro de uma concepção naturalista do mundo que trata da apresentação do real sem o recurso do sentir, da emoção, da imaginação. O estudo da alma – o fato psicológico e o estudo das complicações psicológicas – foi tratado com maestria por Machado de Assis.

Na estética realista encontram-se os movimentos naturalistas para a prosa e para o conto, e o parnasianismo para a poesia. Na Europa, embora ligados à estética romântica, são considerados como fundadores do Realismo Charles Dickens (1812-1870), Stendhal (1783-1852), Gustave Flaubert (1784-1846), Honoré de Balzac (1799-1850) e Émile Zola (1840-1902), cuja influência marcou fortemente os escritores brasileiros, sobretudo Aluísio Azevedo. No Brasil, o Realismo-Naturalismo foi oficialmente introduzido com os romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis, e *O Mulato* (1881), de Aluísio Azevedo.

Nesse momento, funda-se a Academia Brasileira de Letras, cuja função foi a de oficializar a literatura no mundo social, dando à literatura um importante papel de força atuante no país.

4.2 O ROMANCE DE FICÇÃO: A EPOPEIA DA MODERNIDADE

O gênero narrativo romance é uma prosa extensa e complexa que consiste em narrar um fato ou uma história de ficção, por uma sequência de várias ações reais e imaginárias, num determinado espaço e tempo. Essa sucessão de acontecimentos é contada por um narrador e está estruturada em introdução, desenvolvimento e conclusão. Os elementos que compõem esse gênero narrativo são narrador, tempo, espaço, ação, enredo ou situação e personagens. No enredo há uma situação inicial, a modificação dessa primeira situação, um conflito, o ponto de tensão na narrativa, o clímax, e o chamado epílogo, que é a solução narrada do ponto máximo da história. Além de relatar aventuras, os romances habitualmente traçam perfis psicológicos de personagens.

Não se há uma data exata para o surgimento do romance, mas, segundo Ian Watt (2007), surgiu na Espanha no início do século XVII, com *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Na Inglaterra, Watt supõe que o romance tenha surgido como uma nova forma literária no início do século XVIII, com os escritores ingleses Defoe, Richardson e Fielding, quando então se difere da prosa de ficção do passado, época do império da estética neoclássica, rompendo com as regras tradicionalistas. Essa nova forma, daí vem o nome em inglês *novel*, surgiu porque algumas condições literárias e sociais da época favoreceram a criação do romance, o qual, para diferenciar-se das narrativas anteriores ou prosas de ficção de até então, precisou ser bem caracterizado para que se pudesse distingui-lo ou não o confundir com esses tipos antigos e tradicionais.

Contudo, segundo o escritor, apesar de esses escritores ingleses acreditarem serem os criadores de uma nova fórmula literária que rompeu com a ficção antiga, não forneceram a caracterização necessária para a distinção do novo gênero, legado deixado para os historiadores do romance, que determinaram as peculiaridades da nova forma. Dentre essas peculiaridades, está o realismo formal filosófico como principal diferenciador dos romances do século XVIII para a ficção anterior, posto essas formas literárias anteriores refletirem a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional, à cópia de modelos dos enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, que se baseavam na história ou na fábula. O romance quebrou e enfrentou esse tradicionalismo, posto ser seu critério fundamental a fidelidade à experiência individual, o que demonstra

ser esse o gênero literário que melhor refletia essa reorientação individualista e inovadora.

Para Vasconcelos (2007, p. 23), o realismo formal de Watt concentra-se em “um conjunto de técnicas narrativas que buscavam reproduzir um relato autêntico das experiências reais dos indivíduos”, traduzido em uma linguagem mais referencial, com palavras adequadas, mais próxima do cotidiano; na particularização ou caracterização das personagens, do espaço, do tempo; no uso da temporalidade; e, por último, no princípio de causalidade como motor do enredo. O romance inglês do século XVIII “representou uma ruptura importante com a tradição literária e com modos de pensar as relações entre a literatura e a sociedade”; uma ruptura do novo gênero, de linguagem mais acessível para a nova classe que surge e almeja fazer parte da classe de leitores. Como receita geral, para Vasconcelos (2007, p. 44) o romance deve ter

Um relato de vida contemporâneo, povoado com personagens comuns em situações cotidianas, que usa linguagem informal da vida cotidiana para descrever, para leitores comuns, as direções e valores que informam uma série de ações e acontecimentos específicos e interligados.

O período de ascensão do romance deu-se no século XVIII, sobretudo na Inglaterra, com as transformações que tiveram lugar no interior da sociedade inglesa, como o desenvolvimento do capitalismo, a secularização do protestantismo e seu corolário econômico, o poder crescente das classes comerciais e industriais, as mudanças pelas quais passava o público leitor, a secularização da sociedade e ascensão da classe média, todos eles ligados às mudanças de orientação no pensamento filosófico, na qual o indivíduo era o centro da atenção, até então desprezado na sociedade e na literatura (WATT, 2007).

Assim, a ascensão do romance sobreveio a partir das mudanças ocorridas na sociedade, tendo como fato relevante dessas mudanças as grandes revoluções burguesa e industrial, as quais resultaram em uma sociedade, apesar de laica, detentora de poder financeiro, onde tudo era mercadoria vendável. Nessa sociedade, a riqueza material – o capital – passa a reinar como valor social por excelência, fonte de poder e prestígio, predominando sobre os demais valores. Essa sociedade surgiu como um verdadeiro desafio para as diferentes artes, sobretudo para a literatura, lugar dos gêneros literários clássicos, a epopeia, a tragédia e a poesia.

As artes e a literatura representavam o mundo da aristocracia e dos nobres. Sua linguagem era muito complexa para o entendimento dessa classe burguesa que almeja fazer parte da alta sociedade e sentir-se valorizada com a leitura, já que agora essa nova classe é a protagonista do mundo em processo de grandes transformações. Esses novos leitores exigem dos artistas e literatos da primeira metade do século XIX uma representação de si própria. Com o acesso à alfabetização, esse novo grupo, que não tinha tanto conhecimento e cultura, mas tinha o dinheiro, resolveu pagar pela leitura. Cabia agora à literatura criar uma nova imagem do mundo social que tanto refletisse essas mudanças como incorporasse também as novas teorias e os novos conhecimentos produzidos por ele; a ela coube o papel de se ajustar aos anseios e condições dessa nova classe. As narrativas mais fáceis surgiram para atender a esse público burguês, à medida que essa classe favorecida adquiria o gosto pela leitura e podia pagar para que os escritores criassem um tipo de leitura própria ao nível cultural deles.

Tudo isso colocava para a literatura algumas novas exigências que não eram nada fáceis de resolver. Um desafio maior foi colocado nas penas dos escritores, os quais serviriam de construtores de espelho dessa sociedade ávida por conhecer sua nova face e almejava ver suas vidas, sua sociedade e seu cotidiano representados nos romances, fato que levou ao aumento do público leitor e consequentemente demandou a ampliação na produção dos romances, o que acarretou novas adequações da literatura às demandas de produção e circulação de mercadorias. O produto das artes e da literatura deveria também transformar-se em mercadoria agradável e vendável a esse grande público leitor pautado no processo mercantilista, no qual tudo se tornava mercadoria, objeto de compra e venda, permitindo ao capital e à riqueza material reinarem como valor social por excelência, fonte de poder e prestígio, predominando sobre o valor do espírito.

O romance foi em sua forma inicial o folhetim, um brinde que os jornais ofereciam aos leitores com o intuito de aumentar sua venda, sobretudo quando havia falta de grandes manchetes ou assuntos interessantes e os leitores estavam entediados com as notícias. Assim, os folhetins passaram a ser publicados nos rodapés, e o público passou a comprar mais jornal para ver o “próximo capítulo”. Inicialmente eram publicadas nesse espaço críticas culturais, boletins da moda e assuntos diversos. Os folhetins popularizaram a literatura quando os escritores perceberam a força que esse veículo possuía no espaço público e, portanto, como

um importante veículo para divulgação das suas obras (MEYER, 1973). Os periódicos, jornais e revistas funcionaram como elos fundamentais na cadeia de difusão do novo gênero e contribuíram de forma inegável para sua popularização.

O primeiro romance publicado em capítulos foi *Lázaro de Tormes*, em 1836. Depois, também em 1836, Balzac escreveu *La Vieille Fille*, primeira novela francesa para publicação em série, a pedido do jornal *La Presse*. O folhetim adquiriu sua forma definitiva em 1840 com Eugène Sue e Alexandre Dumas, com *O Capitão Paulo*. Em 1844 saíram *Os três mosqueteiros* e *O Conde de Monte Cristo*, de forma que o folhetim passava a ocupar espaço privilegiado no jornal (MEYER, 1973). Descendente das novelas de cavalarias e dos poemas épicos, o romance foi o precursor das séries de televisão e das telenovelas e tinha basicamente a finalidade de distrair seu maior público leitor: o feminino, fundamental para a ascensão do romance. A respeito das leitoras, Vasconcelos aponta que “Não se pode subestimar sua centralidade na disseminação de hábito de leitura, seu lugar como consumidoras de romance e tampouco a influência que exerceram como alvo preferencial de muitos romancistas de então” (2007, p. 23).

4.2.1 O romance no Brasil

Se o Romantismo trouxe consigo a nova concepção de homem e transformações sociais, era necessário um novo meio que pudesse expressar toda amplitude dos resultados das lutas e dessas transformações sociais, temas modernos que a poesia não comportaria para expressar. No Brasil, o romance foi introduzido devido às novas necessidades de expressão romântica, correspondendo a uma nova visão do indivíduo e da sociedade. O romance brasileiro foi a representação da responsabilidade de uma consciência social e construção da nossa identidade e cultura, no qual os românticos deveriam estar dotados de senso de missão com a realidade da sociedade brasileira, posto estar vinculado ao Nacionalismo literário, descrevendo lugares, coisas, cenas, fatos e costumes brasileiros.

O romance exprimia conteúdos inacessíveis à poesia e à ciência, como o esboço da realidade humana através da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário plausível. Assim, foi o gênero romântico por excelência: novo e sublime, produto do Romantismo, dotado de imaginação

criadora, com a representação do cotidiano e a descrição objetiva da vida social. O romance enriqueceu o panorama romântico “tão rico na verdade, que dele sairá quase tudo o que literariamente fomos até agora” (CANDIDO, 2006, p. 344).

No romance estava a linguagem eficiente para a criação da nova expressão do novo país. No seu início, fins do decênio de 1830, constituía-se de enredos e tipos, que era o que o meio lhe proporcionava. O Rio de Janeiro era ainda uma cidade muito restrita, pouco urbanizada e recheada de problemas urbanos e uma classe social ainda em formação, que pouco variava na estrutura social e familiar. Em 1839 surgem as primeiras manifestações em folhetins da ficção em prosa brasileira, com os textos de Pereira da Silva, J.J. da Rocha, Paulo Brito e outros. Embora houvesse invasão maciça do folhetim traduzido do francês, a produção brasileira não se sentiu intimidada, ao contrário, instaura-se no Brasil a existência de um público consumidor de novelas, já suficiente para constituir-se em elemento favorável de venda de jornal. O folhetim foi uma explosão no Brasil. Os catálogos antigos conservados na Biblioteca Nacional confirmam o gosto pelo gênero romance (MEYER, 1973).

Ao longo das décadas de 30 e 40 do século XIX, foram vários os poetas e intelectuais que experimentaram o trabalho com a prosa, a novela curta e o romance, sobretudo quando os jornais passaram a publicar os folhetins. O primeiro romance brasileiro foi *O filho do pescador* (1843) de Teixeira e Sousa, já que os anteriores apresentavam características de novelas. Mas *A moreninha* e *O moço loiro*, em 1844 e 1845, respectivamente, de Joaquim Manuel de Macedo, foram as primeiras obras apreciáveis como romance devido à estrutura, coerência e execução. Macedo foi quem abriu os caminhos para o romance brasileiro, servindo de estímulo e vocação para seus sucessores (CANDIDO, 2006).

No Brasil, em 1856, José de Alencar estreou como romancista com o romance *Cinco Minutos* e, em 1857, com *O Guarani*, ambos no rodapé do jornal *Diário do Rio de Janeiro*. Além de oferecê-los como brinde aos leitores, funcionavam como isca para os novos subscritores, já que o folhetim era “prato indispensável servido nos jornais da época aos leitores ávidos de lances empolgantes” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 79).

O espaço geográfico e social foi acrescentado mais tarde, voltando a atenção ao meio a partir de Macedo, Bernardo Guimarães, José de Alencar e Franklin Távora. Nasce o romance regionalista e de costumes ou urbanos e

indianistas, este último pela necessidade de estabelecer um passado heróico e lendário para a civilização brasileira, a exemplo de Chateaubriand e Cooper. O estudo da alma, o fato psicológico, o estudo das complicações psicológicas somente foram viáveis a partir do momento em que fatores decorrentes do advento da burguesia propiciaram o aumento do ciclo social e, logo, o confronto do indivíduo com sua comunidade, dentro de uma classe mais culta. Os romances de Macedo, Alencar, Manuel de Almeida e Távora prepararam o campo para Machado de Assis, a partir do momento em que a burguesia foi se ampliando e se solidificando socialmente, constituindo estilo refinado, sobretudo em José de Alencar, grande nome da ficção brasileira (CANDIDO, 2006).

Por isso, não é à toa que Alencar seja considerado o representante por excelência do romance brasileiro: permeou pelos três espaços – cidade, campo e selva, tratando da vida social e urbana, vida rural e vida primitiva. Em sua pena, a ficção foi tomada pela realidade brasileira, pondo em prática as ideias do Nacionalismo, estabelecidas pela Niterói. Apesar da influência estrangeira, é jus dizer que os romancistas, sobretudo Alencar, traçaram personagens verossímeis, com fidelidade ao meio observado, embora houvesse sugestões em Balzac, Dumas, Feuillet. A. Candido, diferente de outros críticos, não considera plágio os modelos franceses em Alencar, mas sim que o escritor “manuseou as sugestões europeias com muito tato” (CANDIDO, 2006, p. 436).

Aliás, aqui é oportuno citar o aprofundamento que Pinto (1999) faz na relação entre José de Alencar e os modelos estrangeiros, mais propriamente os franceses. Discorre a autora que a França já vinha sendo referência cultural para a sociedade brasileira do século XIX. O paradigma francês estruturou-se desde a chegada da Missão Francesa ao Brasil, juntamente com a instalação da colônia francesa no bairro da Tijuca, sobretudo com a presença de Ferdinand Dinis. A Missão Francesa foi fundamental para a cultura e constituição da sociedade brasileira e influenciou os rumos das letras nacionais a partir da observação de suas obras, direcionando o olhar dos escritores para o mundo que existia ao seu redor, ao quadro paisagístico e humano brasileiros. Foi o despertar do espírito artístico, relacionando ou revelando o potencial artístico da natureza tropical. Ferdinand Dinis, como já mencionado, incentivou a valorização e a exploração da natureza tropical.

Os brasileiros viam nos franceses a representação de modernidade e de força criativa, um modelo para concretizar o desejo de libertação de Portugal. De tal forma a consciência francesa se impregnou e influenciou a nossa cultura no século XIX que a escritora relata que “Em 1836, existe mesmo um clima de reverência e admiração que chegará a inibir o espírito crítico e a plena expansão da nacionalidade. Magalhães proclamará na Niterói que ‘Hoje o Brasil é filho da civilização francesa’” (1999, p. 149). Mas o domínio francês não se restringiu às artes em geral e à literatura; sua invasão se deu na língua, nas profissões ligadas à moda, diversões, costume e linguagem. Isso é facilmente comprovado nos periódicos do século XIX, onde termos e expressões francesas são amplamente adotados.

Nos periódicos analisados nesta pesquisa, há vários artigos alertando sobre o uso maçante do idioma francês e sua ascensão no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro, onde o contato com a língua francesa era maior do que em outros locais. Os redatores e críticos dos jornais se admiravam de a língua portuguesa não ter sido suprida pela francesa. De acordo com Pinto (1999), a adesão dos padrões franceses pelos brasileiros configurou uma necessidade que estes possuíam para se sentirem confiantes em um novo país, um Brasil diferente da colônia e liberto do domínio de Portugal.

Assim, corroborando com Candido (2006), a autora justifica que os padrões franceses presentes na obra alencariana adquiriram especial recorte, pois foi aí que o escritor encontrou um molde para colocar a criação nacional no mesmo nível das literaturas internacionais e de prestígio. A literatura nacional, o romance, foi fruto das adequações ou inadequações do molde estrangeiro, por isso as falhas na cor nacional, o que, de acordo com a autora, não fugiu da cor local. Tudo o que Alencar fez foram acertos e erros que constituíram a tentativa de por em prática seu projeto para a literatura nacional, que foi depois melhorada e aperfeiçoada por Machado de Assis.

Para Pinto, José de Alencar foi muito além de usar os moldes estrangeiros: deu o tom de acordo com o que depreendia naquele momento e trouxe à tona a questão do interior das personalidades da alma. Embora o aprofundamento da alma e a complexidade psicológica fossem tratadas posteriormente com maestria por Machado de Assis no amadurecimento da literatura brasileira, é mister destacar que Alencar trouxe temas profundos para a literatura e antecedeu a abordagem

das relações humanas em suas obras, mesmo com um tratamento raso. Corroborando com a escritora, Antonio Candido (2006) ressalta que os romances alencarianos *Lucíola*, *A pata da Gazela*, *Til* e *Senhora* possuem traços naturalistas; *Senhora* e *Lucíola* são exemplos da luta de gêneros, nos quais homem e mulher se defrontam em pé de igualdade. Em *Lucíola* há elementos merecedores de pesquisa da alma humana. Os desníveis sociais são um dos grandes trunfos de José de Alencar.

Alencar teve plena consciência da sua responsabilidade com a literatura nacional e objetivou um projeto para a literatura nacional, um projeto de um escritor interessado na escritura romanesca como veículo para a construção de uma nacionalidade. Assim, o romancista fez milagres na incipiente literatura brasileira. Diferentemente dos demais romancistas de sua época, o escritor apresentou ampla e variada galeria de tipos, com senso apurado de estilo, resultando em um número vário de narrativas.

O autor de *O Guarani* criou personagens, fez do índio herói nacional, esboçou tipos regionais como o gaúcho e o sertanejo, dando-lhes costumes e língua peculiares. Inclui-se aí a construção dos vícios sociais com os perfis de mulher. Os romances alencarianos possuem toques estilísticos singulares, revelados através do perfeito tratamento dos pormenores como roupa, objetos e detalhes do ambiente. José de Alencar contribuiu enormemente para a literatura brasileira em seus 21 anos de publicação, com trabalho rico em detalhes e enredos centrados no comportamento feminino e na representação da sociedade do Rio de Janeiro. A fama merecida do escritor foi atingida logo cedo com a obra célebre *O Guarani*.

Mas enquanto Alencar tivesse se especializado na análise dos perfis femininos, nos fatos do cotidiano e depreendesse detalhes no mundo de aparência do século XIX, Machado de Assis é reconhecidamente pela crítica como o escritor mais importante da literatura brasileira. Ao contrário de José de Alencar, sua obra não tem caráter moralizante, nacional, não intentou reproduzir o retrato do Brasil e nem pretendia divertir, mas sim tinha a intenção de provocar, de problematizar, e procurou desvendar a estrutura social de sua época, do segundo Reinado. Seu método universalizante permitiu interpretar a condição humana a partir da observação dos tipos sociais do seu tempo, o universo moral dos indivíduos, o

campo individual, através do microrrealismo psicológico, permitindo conclusões máximas a partir das coisas mínimas.

Assis dedicou-se ao conto e ao romance for serem as formas adequadas para tratar de suas observações ou poder mostrar a vida através da arte. Criador do romance poético, o escritor aplicou ao romance a técnica da poesia, após muita experiência literária, com textos dotados de múltipla significação (TEIXEIRA, 1987). O crítico Ivan Teixeira divide a fase machadiana em duas: a primeira, a fase de aprendizagem, com elementos românticos, na qual se percebe a dedicação de do escritor para dominar as técnicas e formas convencionais da literatura; a segunda, a da maturidade. A primeira compreende as crônicas, ensaios e críticas iniciais, quase todas as peças de teatro, e os romances *Ressurreição* (1872), *A mão e luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878), ainda de acordo com as diretrizes do Romantismo. Os enredos giram em torno do amor entre pessoas de classes diferentes, as moças pobres protegidas pelas famílias poderosas, que se apaixonam pelo moço rico. Nessa fase, geralmente descreve fisicamente as personagens em sua aparição, sobretudo as roupas, e os aspectos morais são apresentados no início.

A segunda fase, fase da maturidade, apresenta um tipo especial de literatura, cujo conteúdo trata de desmascarar a sociedade que o acolhera. Nessa fase, Assis reescreve a literatura, nasce o realismo machadiano. As narrativas são formulações de psicologia aplicada ou instrumento de problematização da existência. O autor observa as pessoas, procurando explorar, em profundidade, os componentes essenciais da ética, da moral e da psicologia; procura investigar diferentes problemas, com o intuito de conceituar o homem e seus sentimentos, seus desejos, suas insatisfações, ciúmes, o vazio provocado pelas vaidades, a questão dos gêneros (TEIXEIRA, 1987).

Assim, a natureza tem detalhe mínimo. O foco é o aprofundamento da personagem. Machado de Assis substituiu o nacionalismo romântico pela pesquisa da alma humana. Traz o tema da traição presente em todas as suas formas, a chantagem, a discórdia entre familiares e a falsidade da vida posterior ao casamento. Em *Quincas Borba* traz a crítica social e a representação da loucura. Produz um relato sóbrio e verossímil, bem próximo à estética realista. Nesse romance, o tema central é a coisificação, “A transformação do homem em objeto do homem” (TEIXEIRA, 1987, p. 110). Em *Dom Casmurro*, o problema do

conhecimento, a traição, a autopsicanálise de Bento Santiago, um livro inteiro para mostrar a infidelidade da esposa, projeções da alma da Bentinho, pois todas as personagens são defuntos, fantasmas. Capitu é um retrato de mulher feito pelo marido.

Para Massaud Moisés (2001, p.15), Machado de Assis é um mestre em oferecer ao leitor precisamente este relato do cotidiano, “um quadro amplo da sociedade contemporânea”. A obra de Machado de Assis dirigia-se a um público maduro, que buscava mais do que entretenimento, mas a reflexão da realidade. Macedo e Alencar inspiraram Assis; havia pontos de convergência nos temas, como a topografia fluminense e a sociedade carioca. Todavia, Machado de Assis se distingue na apresentação do realismo do cotidiano burguês. Entretanto, o crítico adverte que esse realismo não provém da apresentação da realidade imitando a máquina fotográfica que registra a aparência, como determinava a corrente filosófica do tempo ou as doutrinas literárias, mas sim a realidade apresentada segundo os fatos psicológicos ou realidade escondida através da aparência, da realidade mascarada.

Nesse sentido, o crítico, na verdade, define o realismo de Machado de Assis em Realismo Interior, menos preocupado com o fotográfico, a aparência; ao contrário, preocupa-se com o drama interior das personagens, a zona obscura da alma humana. Por essa razão, Assis não se prende à descrição das roupas nos romances da sua segunda fase. Pormenores como roupas e gestos só têm importância se forem determinantes para a compreensão da causa do problema. Nos romances da primeira fase ou fase romântica do escritor, a descrição física e da roupa se faz presente nos romances, mas esses detalhes estão invariavelmente atrelados aos aspectos morais dos personagens, ao problema apresentado, na intimidade, no conflito interior da personagem, como Estela de *Iaiá Garcia*.

Em contraposição, o Realismo Exterior tem a verdade absoluta do real visível, palpável, a fotografia como documentação concreta e irrefutável da realidade; um realismo de fachada. Nesse realismo, o romancista se concentrava no superficial, nas situações, cenas e personagem no seu aspecto exterior, pressupondo que todas as manifestações do indivíduo se exteriorizavam nos gestos, nas reações físicas, na vestimenta. O ápice do Realismo convergiu para o Naturalismo, termo proveniente das ciências naturais que procurou explicar, por meio de métodos científicos e fatores condicionantes da vida humana de natureza

biológica e sociológica, a conduta e o modo de ser da sociedade. E nesse sentido, Candido e Castello dizem que “Os seres aparecem, então, como produtos, como consequências de forças preexistentes, que limitam a sua responsabilidade e os tornam, nos casos extremos, verdadeiros joguetes das condições” (1994, p.287).

Assim, os escritores realistas-naturalistas adaptaram às suas obras as teorias científicas da época, ressaltando o efeito das taras, os desejos humanos, violência, traição, miséria, exploração social, doenças, os vícios na formação familiar, da educação e do nível cultural, pregando a atitude objetiva como um pesquisador de verdade, formando, então, a descrição da realidade captável pelos sentidos (sensações): visual, auditivo, olfativo, gustativo e tátil.

Em *O Cortiço*, Aluísio Azevedo (2004) trabalha o aglomerado humano de diversos grupos sociais, a mistura de raças e convivência, a promiscuidade na habitação coletiva, a tara humana, o mecanismo de formação da riqueza individual, o capitalismo ou enriquecimento do explorador à custa do trabalho braçal, exploração do nacional pelo estrangeiro, a exploração de classe, apresentando aspectos que definem o próprio Brasil. Antonio Candido (1998) diz ser o cortiço o Brasil em sua miniatura, na medida em que o cortiço representa o Brasil e os habitantes, o povo brasileiro.

4.2.2 A personagem de ficção

A transposição da realidade na obra literária, o foco narrativo e a composição da personagem constituem questões cruciais para os produtores de romances. A ficção define-se pelos termos lógicos e ontológicos, sendo que o critério revelador na narrativa é o epistemológico, a personagem, com a qual se evidencia a estrutura peculiar da literatura imaginária, o que faz da personagem a responsável por toda a ficcionalidade de uma obra de ficção (CANDIDO et al., 2004).

É muito comum leitores confundirem personagem com pessoa, mas a personagem de ficção, por mais semelhança que tenha com a pessoa, com o mundo real, não é real, é fictícia. Brait (1998) esclarece que, apesar de pertencer a um mundo real relativo à narrativa, é um mundo de ficção, portanto, um ser fictício que se refere à realidade, construído por palavras, que reside no plano textual, com a finalidade de representar uma pessoa; um ser de papel, conforme define o crítico francês Roland Barthes (apud ABDLA JUNIOR, 2002).

Uma definição precisa para a diferença entre a pessoa e a personagem de ficção está propriamente nos atributos inerentes à primeira. Rosenfeld (CANDIDO et al., 2004) estabelece que a diferença entre pessoa e personagem está centrada em uma característica exclusiva de seres reais: a determinação. As pessoas desenvolvem-se e atuam como seres psicofísicos e espirituais; são determinadas, concretas e compostas por infinitos atributos dos quais apenas alguns são passíveis de serem detectados por finitos recursos cognoscitivos, o que torna impossível reconhecer o todo do ser, remetendo a uma visão fragmentária da realidade desse ser. Essa autonomia de determinação completa é um fato que a personagem nunca alcançará. Contudo, o ambiente da personagem é permeado pela verossimilhança, onde afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção são igualmente importantes para criar o sentimento de verdade, a própria verossimilhança.

Nesse mundo verossímil, para a criação desse ser que compõe o universo da ficção, o escritor utiliza-se do texto literário como ferramenta e lança mão da linguagem e seus recursos para a caracterização da personagem, processo utilizado para criar a ilusão da existência de espaços e personagens, de forma a convencer o seu leitor sobre o ser apresentado. Para isso, percorre ao detalhamento das características físicas, sociais e psicológicas, que são, no conjunto da obra, essenciais para a construção e as possíveis interpretações do leitor.

Os recursos e estratégias para trabalhar as características necessárias para a sua produção envolvem elementos linguísticos presentes nas classes de palavras adjetivadas, nos predicativos, nos substantivos, pronomes possessivos, verbos de estado, ser, estar, parecer, e outras classes que contribuam para o ser, o parecer e o fazer da personagem (BRAIT, 1998). De posse do recurso linguístico, o escritor “esculpe” seu personagem a partir da seleção de informações fornecidas com algo concreto, seja a própria sociedade, e recorre a argumentos históricos que configurem os tipos sociais representados na narrativa. Dentro desses tipos, as personagens podem ser classificadas como simples, planas e previsíveis; complexos, redondas e imprevisíveis. Neste trabalho, toma-se Sofia como exemplo de personagem plana e Capitu como personagem redonda, esta por sua imprevisibilidade e suas predicações surgirem aos poucos, à medida do desenrolar do enredo.

Outro caminho que o escritor percorre para a caracterização é a descrição das relações sociais da personagem dentro da narrativa, que vão desde a função que a personagem exerce na narrativa, o seu fazer, até a individualização da personagem através do nome, sobrenome e títulos sociais. A respeito da importância dos nomes para a individualização da personagem, Watt (2007, p. 19) alerta que os nomes constituem elemento essencial na criação da personagem e, portanto, não podem passar despercebidos, pois

A abordagem particularizante da personagem se traduz no problema de definir a pessoa individual [...] a maneira pela qual o romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como um indivíduo particular nomeando-a da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real. O problema da identidade individual tem íntima relação com o status epistemológico dos nomes próprios [...]. Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo.

Ainda a respeito da descrição das relações sociais dentro da narrativa, é necessário considerar que as personagens interagem umas com as outras, desenvolvendo alianças e confrontos motivados de acordo com as funções que desempenham na história. Essas funções classificam as personagens como protagonista, oponente ou antagonista e adjuvante ou secundária (ABDALA JUNIOR, 2002).

Mas a caracterização da personagem nem sempre se dá apenas pela forma direta, a partir das descrições das características físicas e psicológicas e funções. Em muitos romances, o escritor utiliza elementos externos ao personagem, como um ambiente, por exemplo. José de Alencar ao descrever o personagem Fernando Seixas inicia o processo de caracterização a partir do local em que se encontra o personagem, percorre seus acessórios, suas vestimentas, seus costumes, os locais que frequenta e, por último, as características físicas propriamente ditas, como o detalhe do corte de cabelo, os olhos, a boca, o nariz, as sobrancelhas etc. Brait (1998) discorre que esse tipo de caracterização que precede o perfil acaba funcionando com um pretexto para a apresentação da personagem, pois, à medida que o leitor percorre as palavras, a personagem vai se delineando no imaginário, com esse encadeamento de recursos oferecidos pelo código verbal.

Entretanto, mesmo sabendo que a personagem é uma criação dotada de características essenciais que moldam o seu perfil com a finalidade de transmitir a impressão de um ser vivo, esses fatos todos trazem à tona a origem da

personagem. De onde parte a invenção, a criação do escritor? De qual substância são feitas as personagens? Candido et al. (2004, p. 67) lança essas instigantes perguntas com a finalidade de esclarecer que

O romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos. Ele começa por isolar o indivíduo no grupo e, depois, a paixão no indivíduo. Na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade. Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, ao contrário do caos da vida, pois há nelas uma lógica preestabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes.

Há uma estreita relação entre o personagem e o autor. Observa-se que os tipos criados e imaginados são inventados e dependem dos próprios romancistas e do grau de afastamento da personagem em relação ao ponto de partida da realidade, mas que mantém vínculos essenciais com a realidade, mesmo que estejam submetidos à realidade individual do romancista ou do mundo que o cerca. Assim, o surgimento das personagens oscila em dois polos: ou são produtos da total imaginação do escritor ou são produtos de transposição fiel de modelos, posto serem esses polos os limites da criação ficcional.

De acordo com esses polos, as personagens podem ser transpostas para o romance com relativa fidelidade de modelos provenientes da experiência interior ou exterior do romancista, sua vivência, seus sentimentos, podendo ter um contato direto com determinadas pessoas. São personagens transpostas de modelos que o romancista reconstrói indiretamente por meio de documentação ou testemunho; personagens construídas a partir de um modelo real e conhecido pelo escritor, que serve de ponto de partida. São personagens criadas a partir de um modelo direta ou indiretamente conhecido, aproveitando suas qualidades, virtudes; personagens criadas com fragmentos de vários modelos vivos.

Nesse sentido, como declara Ivan Teixeira (2010), Machado de Assis não escrevia para um público indefinido. Ao contrário, ele sabia exatamente o direcionamento de suas obras, pois conhecia o ponto nevrálgico daquela sociedade. Em *Quincas Borba*, ao construir a personagem Sofia, dirigia-se àquelas aspirantes à dama da alta sociedade, à elite carioca, como Sofia; aos muitos desonestos e interesseiros e especuladores financeiros, como Cristiano Palha, marido de Sofia; ao forasteiro que chegava à Corte e nela se perdia, como Rubião. Qualquer que seja o

tipo de personagem apresentado e o modo como este surge, sua natureza e sua existência estão vinculadas à concepção que preside no romance e às intenções do romancista (CANDIDO et al, 2004).

Pontieri (1988) realiza um estudo a partir do olhar que José de Alencar lança para a sociedade oitocentista como a força dos seus enredos para a composição de suas personagens, cujas bases são os tipos fisiológicos e os psicológicos da sociedade de meados do século XIX. A observação do fisiológico trará o detalhamento necessário para a criação da personagem de ficção: o corpo, o rosto, as roupas e os adornos que, junto com o caráter, comporão as personagens. Os tipos femininos trazem perfil dos tipos de mulheres existentes na sociedade: a mulher rica, independente e luxuosa como Aurélia; o tipo prostituta de luxo, a cortesã como em Lúcia; o tipo dândi em Seixas; o tipo Lemos; e em todos os romances existem os tipos sociais do Rio de Janeiro, já que os romances urbanos se passam na Corte.

O olhar para os tipos está não só em José de Alencar, mas em todos os romancistas, em todos aqueles que se propõem descrever a sociedade na qual vive. Por essa razão, a identificação das personagens com os tipos existentes na época constitui o olhar do romancista, “um traço marcante na ficção de Jose de Alencar, o mediador por excelência da relação sujeito com o mundo” (PONTIERI, 1988, p. 35). É importante salientar que observar e descrever os tipos existentes na sociedade era uma prática comum como análise e observação do social, observação essa atestada pela análise do Jornal *Semana Ilustrada*, edições 00116 a 00122 de 1863, que apresenta os “Typos do Rio de Janeiro”, conhecidos pelo “trajo a rigor que usam ou pelo emprego a que se dedicam”, com as respectivas caracterizações físicas, conforme já dito anteriormente nesta pesquisa.

Desde que os mistérios da criação e a função das personagens envolvem as circunstâncias psicológicas e sociais que cercam os romancistas, é possível entender que estes caracterizam o ser fictício a partir de modelos de sua tradição cultural. Nesse sentido, as personagens são entendidas como projeção da maneira de ser do escritor, pois se deve considerar que permeiam a vida do escritor, seu mundo. Os romances desta pesquisa demonstram isso; a sociedade do século XIX materialista e burguesa é descrita nas histórias, trazendo à tona certas particularidades do ser humano, que, como define Brait, ainda não eram aprofundadas pela sociologia e pela psicologia. E se Lukács (apud Brait, 1998)

submete a estrutura do romance à influência determinante das estruturas sociais, assim também está a personagem, o que denota sua sujeição ao modelo humano; em outras palavras, “a personagem continua sendo vista como ser antropomórfico, cuja medida de avaliação ainda é o ser humano” (BRAIT, 1998, p. 38).

5 O DIALOGISMO ENTRE MODA E LITERATURA

5.1 MODA COMO ARTE

Aristóteles define a arte como a capacidade que um artista tem em transformar a matéria bruta em algo com domínio de uma técnica. Corroborando com o filósofo grego, Bosi (1995) define a arte como o conjunto de atos pelos quais se muda a forma e se transforma a matéria da natureza e da cultura. Samuel (1985) vai além da distinção: para o crítico, a definição está na finalidade para a qual determinado objeto é criado, o que faz da arte uma atividade lúdica, sem nenhum tipo de finalidade que não seja por ela mesma em ser arte, e, por essa razão, distingue-se daquilo que toma forma para ser um utensílio.

A arte se traduz na estreita relação ou no dialogismo entre o artista e a matéria-prima. Nesse prisma, o quadro e a tela são expressões do pintor; a roupa, do criador, do estilista ou costureiro, portanto ambos os criadores são considerados artistas. Assim, depreende-se que a moda é uma forma de expressão como tantas outras, embora haja uma discussão recorrente sobre a aproximação entre moda e arte. A teoria de Aristóteles pode desmistificar essa discussão, já que define que o estado da arte é o belo, cujo significado está contido no domínio e resultado da técnica que um artista utiliza para criar algo. Nesse sentido, arte e moda convergem-se em um mesmo objetivo: o belo. Há uma fantástica sinergia entre ambas: os pintores transpõem a roupa para os quadros, os costureiros, das telas para o mundo. O costureiro é considerado artesão, usa tecido, linha, agulha e tesoura; o pintor usa a tinta, o pincel e a tela.

Para Calanca (2008, p. 130),

O império criativo do artista exprime-se mediante o uso de múltiplas linguagens da comunicação contemporânea, da fotografia à publicidade, do design aos pôsteres de moda e a dos desfiles, do teatro, ao cinema, do rádio, à televisão e, não menos importante, às revistas especializadas, de fato, o impulso artístico está indissoluvelmente ligado a uma lógica comercial e financeira. A moda atual não é mais utilizada para desenvolver o mundo da contemporaneidade artística e estética, mas sim expandir um sistema comercial e financeiro. Ao produzir arte e cultura, ela, ao mesmo tempo, produz mercado e riqueza. [...].

Cada época possui suas unidades estéticas que se refletem nas artes em geral, sobretudo na pintura, na literatura e na moda. No ensaio *Cortar é Pensar: arte e moda*, o crítico italiano de arte Germano Celant (1999) procura evidenciar a arte

presente na criação e produção da moda, desenvolvendo uma série de analogias possíveis entre os movimentos artísticos e a moda. Seu foco estava na arte de cortar os moldes, portanto o papel, e no movimento artístico da produção vestimentar. Para o autor, a ação cortar constitui-se em arte, já que, para ele, cortar é a alma do vestir e do vestuário, é a arte da costura em si.

O costureiro e o estilista transformam o papel e o tecido em algo a ser admirado. O artista, a argila, a tinta, o mármore, a madeira e a tela. A matéria-prima é uma substância que pode ser transformada em algo interessante, de acordo com a habilidade do manipulador. O tecido e a linha são matérias-primas da costura; a roupa, a arte acabada. Nessa mesma linha de pensamento, há mais de um século e meio antes, a modista francesa *Mme* Joséphine, rainha da moda, especialista em vestidos, toucados e enfeites finíssimos da Rua do Ouvidor dizia: “Sou artista e ainda tenho de imaginar a minha obra: como hei de marcar o preço do vestido que vai sair das inspirações que eu tive?” (MACEDO, 1963, p. 104).

Assim, entende-se que a moda é, de fato, uma expressão como tantas outras no mundo da arte; a moda do vestuário pode adquirir seu *status* de arte, pois possui sua singularidade dentro da criação como toda obra de arte. Muitos estilistas criam seus modelos como verdadeiras obras de arte, como fez o famoso costureiro oitocentista Charles Frédéric Worth. Ele próprio equiparava-se a Delacroix e Ingres, embora haja uma grande diferença entre a moda e um quadro, que é a efemeridade. Coco Channel, quando foi perguntada sobre essa discussão sobre a moda como arte, opinou que, para ela, obras de arte são eternas, vestidos não, pois a efemeridade é uma característica da moda, seja ela qual for, “a moda precisa morrer para que o comércio sobreviva” (CIDREIRA, 2005, p. 58).

Souza (2009, p. 40) fornece um entendimento mais claro da razão pela qual a moda do vestuário deve ser interpretada como arte: sendo a moda arte como a pintura, a escultura ou mesmo a literatura, o que a distingue das demais artes além da efemeridade é o movimento e a conquista do espaço, o que a torna uma estética específica, justificando que a arte da roupa, além da forma, está no movimento do corpo e dele depende para dar novas formas e equilíbrio ao traje, o que ratifica a sua dependência do gesto, do andar e de cada volta do corpo. Souza, ao esclarecer que o costureiro se encontra no mesmo nível de arte que o pintor e o escultor, uma vez que se preocupa, antes de tudo, com a forma, diz que “Enquanto o quadro só pode

ser visto de frente e a estátua sempre nos oferece a sua face parada, a vestimenta vive na plenitude não só do colorido, mas do movimento”.

Obviamente, se o vestuário for pensado enquanto indústria, produzido em quantidade, não há muita possibilidade de ser encarado como arte, porém, enquanto objeto de criação, que pode ser exposto e admirado por espectadores, sim. Além disso, a forma dada às roupas em muitas épocas acompanha a forma dada à arquitetura, o que estabelece profunda relação entre moda e arquitetura, tomando-se como exemplo a forma cilíndrica do industrialismo expressa nos túneis, reservatório de gás, chaminés, que também foram expressas na vestimenta, como nas calças, na cartola e na sobrecasaca, ou ainda entre as formas das saias, como o formato da saia-balão, semelhante a uma abóboda ou a gaiolas, ou o formato das saias na segunda metade do século XIX e início do século XX, ora de sino, ora de ampulheta (SOUZA, 2009).

Se objetos como quadros e peças de arte expostos em museus ou galerias são sinônimos de arte, história e cultura, assim os acervos de roupas que são expostas nos museus devem ser considerados. Olhando por esse prisma, estabelece-se às roupas ou à moda um *status* de arte semelhante às outras obras que tenham caráter expositivo enquanto arte. Em 23 de outubro de 2015, a exposição do acervo de roupas do Museu de Arte de São Paulo – MASP – o evento “Arte na moda: Coleção MASP Rhodia” reuniu para exibição os vestidos de 1972, confeccionados por estilistas renomados, com tecidos e estampas feitas por artistas plásticos como Alfredo Volpi, dentre outros (G1. GLOBO.COM).

Outra interessante *performance* do dialogismo entre roupa e arte também foi representada na arte dos *Parangolés*, Figura 25, capas estandartes que as pessoas tinham que vestir para participar e “sentir” a obra do artista Hélio Oiticica, expostas no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro em 1965, e em 1967 na *Signals Gallery*, em Londres.

Figura 25 – Parangolés – Hélio Oiticica.

Fonte: Instituto by Brasil [20--].

Entretanto, em muitos casos, uma obra de arte somente atinge seu *status* de arte quando tem seu valor artístico reconhecido, muitas vezes tempo depois da sua criação, como o caso de Van Gogh, que teve o reconhecimento póstumo de suas mais de 800 obras de arte. Geralmente, essas obras são reconhecidas pela sua importância, significado e beleza e são levadas a leilões nos quais o espectador participante paga expressiva quantia em dinheiro apenas para ter aquela arte única. Nesse eixo, a vestimenta, como símbolo de uma época ou de um fenômeno, deve ser considerada como arte a partir do momento em que passa a fazer parte de um acervo, cuja exposição de roupas de determinada época ou situação são exibidas pela sua importância, significado e beleza, levantando valores expressivos em leilões.

Roupas de celebridades expostas em museus e leiloadas são arrematadas por grandes quantias de dinheiro, como o macacão de Elvis Presley, cujo valor de venda chegou a US\$ 212.588 mil (G1, GLOBO.COM, 2009), dentre outros objetos. Outras celebridades também tiveram suas roupas expostas em museus e leiloadas, como a jaqueta do clipe *Thriller* de Michael Jackson, que foi arrematada em um leilão por US\$ 1,8 milhões (G1, GLOBO. COM, 2006); o vestido com o qual a princesa Diana dançou com John Travolta em 1985 em uma recepção na Casa Branca foi vendido por pouco mais US\$ 800 mil dólares (UOL, 2011); e o vestido com o qual Marilyn Monroe se apresentou quando cantou “Parabéns para você” para o presidente John F. Kennedy, em 19 de maio de 1962, foi arrematado por US\$ 4,8 milhões de dólares (G1, GLOBO. COM, 2016).

Se de acordo com o exposto existe um liame entre arte e moda, então a moda deve ser vista como arte sob dois prismas: primeiro, como parte dos

elementos que compõem uma inspiração, o motivo para uma tela, na qual o pintor representa aquilo que vê ou o que pensa; Segundo, ela própria, enquanto fruto da inspiração do estilista ou costureiro, passa a ser admirada pelos detalhes e, sobretudo, pela beleza. Como exemplo, tomam-se aqui os vestidos de noivas, confeccionados com a mesma característica do evento ao qual se destinam, a singularidade. Os vestidos de noivas são, muitas vezes, considerados verdadeiras obras de arte, tamanha é a riqueza do formato e dos detalhes envolvidos na criação.

Somado a esses dois primas, há de se observar que a moda por sua própria natureza acompanha as mudanças sociais de uma época para a outra, buscando novas tendências que simbolizem a entrada no novo, portando a ideia da renovação. Na passagem do século XIX para século XX, os futuristas tinham como proposta a alteração radical das figuras, sempre em relação ao futuro, ao novo, ao diferente, ao moderno. No período do final do século XIX foi estabelecido o movimento Futurista, cujas expressões foram detectadas nas artes em geral, na pintura, na escultura, na literatura, na arquitetura e, por que não dizer, na moda.

Nas artes, o movimento futurista se expressou valorizando as formas, o uso de cores vivas, contrastes e sobreposição de imagens para dar ideia de dinamismo; na literatura, procurou valorizar o cubismo e a abstração, a exploração do lúdico, da linguagem vernácula, preferindo o uso das onomatopeias, cuja ideia é de criação, diversão e movimento. E a moda, como parte da arte, deveria também expressar o pensamento dos movimentos vanguardistas, principalmente o Futurismo e o Cubismo. Como exemplo, a artista da Vanguarda Sonia Delaunay expressou o movimento do período em suas pinturas e daí para a criação de tecidos, seguindo o mesmo padrão da pintura, com estampas geométricas e cores vivas (CELANT, 1999), conforme Figura 26.

Figura 26 – Sonia Delaunay, padrão futurista, 1920.

Fonte: The Guardian.com (2015).

Mas não só as estampas dos tecidos seguiam a tendência futurista; a própria peça de roupa possuía vários formatos que iam do geométrico ao reto, com pontas assimétricas ou não, conforme a tendência planejada. A relação profunda entre moda e arquitetura já havia sido observada desde o final do século XIX, quando a moda representava os novos estilos nas roupas, acessórios e penteados. Há inúmeros exemplos que ratificam essa imbricação da moda com a arquitetura e outras artes. Souza (2009) traz curiosa representação da relação das duas esferas comparando o formato das cartolas do final do século XVIII com as chaminés das fábricas, no advento da industrialização, como também evidência do formato da crinolina com a abóboda da Construção do Conselho Municipal em Nottingham na Inglaterra.

Para Souza (2009, p. 34), no tempo e no espaço, a moda sempre dividiu as mesmas correntes estéticas de arte da arquitetura, literatura e outras artes, muito evidentes, sobretudo no século XIX:

O advento da era industrial não destruirá a correspondência e o século XIX irá explorar a forma cilíndrica. Os temas invariáveis do industrialismo, abóbodas, túneis, reservatórios de gás, chaminés de fábricas, imprimem-se

no subconsciente e o homem também se torna cilíndrico, com suas calças, cartola e sobrecasaca. A arquitetura afetou a roupa, as roupas modificaram a anatomia.

É importante salientar que a vestimenta, especificamente, é considerada como arte há mais de um século. Em uma análise efetuada na *Revista Popular*, 1860, foi observado esse tratamento dado aos trajes como arte e, portanto, à costureira, à modista ou ao alfaiate como artistas. Na seção chamada *Chronicas* foi publicado um artigo sobre um baile realizado no referido ano, cujo teor de maior relevância foi a descrição minuciosa dos vestidos de algumas mulheres presentes no evento. O autor do texto, desconhecido, além de descrever os detalhes, destacou os trabalhos das costureiras e modistas, classificando-as como verdadeiras artistas, pois comenta que “a artista que os ideou conseguiu realizar sua obra e patentear o talento que dispõe”.

A relação entre moda e arte também foi analisada pelo crítico literário Ivan Teixeira (2010) a partir de análise de 37 gravuras coloridas de moda no jornal carioca *A Estação*. Nessas gravuras, os figurinos apresentavam-se em salas com quadros, livros, vasos de cerâmica muito trabalhados, piano, violino e outros objetos de arte consagrada, o que levou o crítico a detectar a intenção que se tinha em relacionar a moda com outras manifestações consagradas de arte e de cultura, deixando evidente a posição que a moda, sobretudo vestuário e acessórios, ocupava na sociedade oitocentista.

5.2 ROUPA E SIGNIFICADO: A LINGUAGEM NÃO VERBAL

A correspondência entre a maneira de se vestir e certos aspectos da personalidade pode ser então atribuída a vários processos (não exclusivos). Certos tipos de vestimentas podem ter a personalidade individual, um valor projetivo [...]. Pode-se então perceber uma relação (mesmo imperfeita) entre certas características pessoais e sociais e certos aspectos de vestir. (MAISONNEUVE¹³; MARILLOU BRUCHON-SHCWITZER, 1981, p. 70 apud CIDREIRA, 2005, p. 13)

¹³ MAISONNEUVE, Jean; BROUCHON-SCHWEITZER, Marilou. **Modèles du corps et psychologie esthétique**. Paris: PUF, 1981.

No cotidiano, a comunicação humana não ocorre somente pelo sistema da linguagem articulada, mas está situada em uma amplitude maior do que normalmente se pode pensar. Nessa completude, há a presença da comunicação não verbal, que pode ser expressa pela dança, pelo modo de falar, na escolha de palavras, na linguagem gestual, na inflexão da voz, um modo de caminhar, de olhar, nos *emotions* utilizados na comunicação virtual, no comer e o que se come, no dirigir e o que se dirige, e, claro, no modo de vestir. Balzac (2016, p. 44), ainda no início dos oitocentos, em seus estudos sobre a moda e o indivíduo, conclui que o homem é uma manifestação dos seus atos, suas escolhas e sua aparência e declara que “adivinha-se o espírito de um homem pela maneira como ele porta sua bengala”.

À vestimenta são imputadas outras responsabilidades além da tradicional função de cobrir a nudez que a ela foi destinada, atendendo aos padrões de ética e moralidade, impostos nos primórdios da sociedade humana. Vestir o corpo é um dos meios pelos quais o ser humano produz significação, seja ela individual ou coletiva. A vestimenta transmite o significado que se deseja produzir para si próprio e, na maioria das vezes, para os outros, sobretudo pelo desejo de saber como o outro o vê, o percebe.

O autoconceito é formado com base em elementos de vários campos da existência, dentre elas a imagem corporal. Para melhor explicar a relação sujeito e autoconceito, Garcia e Miranda (2005) dividem o autoconceito em subcategorias, sendo elas o autoconceito real, como as pessoas percebem a si próprias; o autoconceito ideal, como a pessoa gostaria de ser percebida, ou como ela gostaria de ser; e o autoconceito social, como a pessoa apresenta o seu eu para os outros, que é o resultado da imagem que o indivíduo faz de si diante da percepção dos outros.

Paul Schilder¹⁴ (1968, p. 19 apud CIDREIRA, 2005, p. 14), médico e psicanalista australiano, em *L'Image du corps*, e o sociológico comunicacional canadense McLuhan (2002), em *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*, mencionam em suas pesquisas o quanto o corpo é transformado pelas roupas e acessórios, conferindo à vestimenta o papel de segunda pele. McLuhan, autoridade mundial em comunicações de massa, apresenta como ponto central em suas pesquisas na área da comunicação a forma como as tecnologias em várias

¹⁴ SCHILDER, Paul. **L'image du corps**. Paris: Gallimard, 1980.

áreas influenciam no modo de ser, agir e pensar do homem, e como este se comunica com o mundo através dessas áreas.

Dentre as variadas possibilidades de interação do homem com o mundo, o canadense inclui em seus estudos o vestuário como meio de comunicação, para o qual ressalta que a roupa como extensão da pele, além da comunicação, “ajuda a armazenar e canalizar energia [...], pode ser vista como um mecanismo de controle térmico e como um meio de definição do ser social” (2002, p.140). Garcia e Miranda (2005, p. 20) compactuam com McLuhan ao entender que as “pessoas expressam o seu eu no consumo e veem as posses, por conseguinte, como parte ou extensão do seu eu”.

Estudos preconizados por Barthes (2005) e McLuhan corroboram para a indicação da funcionalidade da vestimenta além das tradicionais motivações (pudor, proteção e adorno), levando a outras funcionalidades, como a importância do vestuário como significação e representação, de forma a entender o que se está por trás de uma roupa na linguagem não verbal, o que ela quer comunicar. A vestimenta é, portanto, um sistema semiológico, que transmite uma mensagem. Os pesquisadores defendem a comunicabilidade das roupas já que estas possuem os mesmos elementos de comunicação que a linguagem.

A representação da vestimenta e de ornamentos como auxiliares na transformação do corpo tem sido pauta em várias pesquisas no setor da psicologia e da própria moda, a partir do momento que dizem respeito ao comportamento e à transmissão de códigos não verbais de um indivíduo ou de um grupo, e, como defende Barthes (2005), a moda tem bases bem alicerçadas com a manifestação imagética.

Em *Sistema da Moda*, Barthes (1979) propõe a compreensão da vestimenta como um meio de comunicação humana e defende que a roupa é um sistema de significação, o que permite analisá-la pelo mesmo sistema de comunicação língua/fala do linguista suíço Saussure, já que, como a língua, a roupa se caracteriza com um conjunto sistemático de convenções necessárias à comunicação: língua/fala, código/mensagem, com a convenção de signo, significante e significado. Para confirmar sua tese do vestuário como um sistema de comunicação, o sociólogo propõe usar a forma de estruturação para o vestuário como na língua. A estrutura linguística é composta dos opostos língua e fala, nas quais a língua está para um fato social e a fala para a ação individual. Transferindo para o sistema da moda

criado por Barthes, os opositores da estrutura vestimentar, enquanto comunicação, são vestuário e modo de trajar, sendo que o vestuário está para o social e o modo de trajar para o individual, logo, estando respectivamente para a linguística nos pares língua/vestuário para o social e fala/modo de trajar para o individual.

O sistema retórico, que está no plano da conotação, é composto do vestuário (significante) e do mundo (significado), que juntos resultam no enunciado da moda (signo), traduzindo-se em teoria da comunicação, composta por código e mensagem. Então, Barthes sugere a prova da comutação que consiste na variação do termo. Induz que o sistema da moda é mais perfeito do que o sistema da língua, razão pela qual o sentido, na língua, está sujeito a ruídos para que se possa concretizar algum sentido; para a moda o sentido não dependerá das consequências do ruído, já que, segundo o escritor, ela própria faz sentido, porque não há nada que perturbe o sentido puro da informação contida nesse sistema.

Corroborando com Barthes (1979), Calanca (2008, p. 16) dispõe que a roupa “tem valência de linguagem”, na acepção de sistema de comunicação, isto é, um sistema de signos por meio do qual os seres humanos delineiam a sua posição no mundo e a sua relação com ele. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que o vestir funciona como uma “sintaxe”, ou seja, como um sistema de regras mais ou menos constante. Também Umberto Eco acredita que, se a comunicação se estende em todos os níveis, a existência de uma ciência da moda como comunicação e da roupa como linguagem articulada é pertinente (ECO, 1982).

A escolha da roupa com o intuito de transmitir algum tipo de mensagem sobre a personalidade pessoal é análoga à escolha de figurino quando um ator incorpora um personagem e tem a necessidade de usar roupas, adornos e falas adequados para convencer o telespectador da sua representação. O romancista escolhe minuciosamente o figuro dos personagens, descrevendo detalhadamente sua composição para apresentar seus personagens de acordo com seus perfis, recorrendo à linguagem para esse fim. A personagem Capitu foi representada no seriado da Rede Globo de Televisão, para a qual a figurinista Beth Filipecki preparou um figurino de forma que a recepção do espectador se aproximasse à do leitor em relação à caracterização da personagem, tal qual Machado de Assis a descrevera no livro.

Como no romance o escritor se utiliza da linguagem textual para descrever a personagem e tal recurso não seria possível no seriado, Filipecki precisou da

linguagem não verbal, no caso a visual, para a construção de Capitu. Apresentou os trajes de acordo com o psicológico da personagem, como por exemplo, para dar a noção de cigana oblíqua, as roupas foram cortadas enviezadamente para enfatizar o olhar enviesado de cigana que o romancista descrevia, assim como as cores das roupas e estampas condiziam com o humor e fase da vida da personagem. As espumas das ondas do mar de seu olhar de ressaca estavam representadas na anágua da saia, que tinha várias camadas de tecidos luminosos e transparentes; quando casada, a figurinista trabalhou nas cores mais quentes, como as ciganas costumam se apresentar (GLOBO, G1).

5.3 DIVIDINDO O MESMO ESPAÇO: OS PERIÓDICOS FEMININOS DO SÉCULO XIX

O surgimento da imprensa feminina está estreitamente ligado ao contexto histórico que cria razões para seu surgimento e que interfere em cada passo de sua evolução. Com o desenvolvimento industrial, o aparecimento da classe média, a urbanização e um novo estilo de vida permeada pelo luxo, começou-se a valorizar a aparência e o conforto para o lar. Nesse sentido, a moda e o lar eram componentes de peso nos assuntos femininos e passaram a ocupar a posição central na imprensa voltada ao público feminino. Os periódicos deixavam claro que as futilidades como a moda eram assuntos privados das senhoras, como mostra a nota de abertura do periódico brasileiro *O Espelho Diamantino*, em 1827.

Embora tivesse surgido na Inglaterra, a imprensa feminina floresceu na França com o *Courrier de La Nouveauté*, de 1758 e com o *Journal des Dames et des Modes* 1759-1778, que ofereciam poemas, crônicas de livros e de teatro, acrescentando, depois, a seção “modas”, servindo de modelo para a tímida versão brasileira. De acordo com Buitoni (1990), a imprensa feminina nasceu sobre o signo da literatura, logo depois acompanhado pelo da moda, os quais dividiam as atenções das leitoras. O gosto literário se fez presente nos jornais e revistas e privilegiavam contos árabes e romances de Walter Scott. No *Le Journal des Femmes* (1832-1838), fundado por uma mulher, Fanny Richome, a maior parte dos artigos era escrita por mulheres; sua mais famosa colaboradora foi George Sand. No Brasil, escritores como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, José de Alencar, Machado de Assis, Aluísio e Artur Azevedo e Joaquim Manuel de Macedo publicaram seus contos, crônicas, poesias e romances nas revistas femininas.

A publicação do primeiro periódico brasileiro destinado ao público feminino só foi permitida a partir da década de vinte do século XIX, posterior à chegada da Família Real no Rio de Janeiro, portanto, após a permissão do funcionamento da imprensa brasileira. Esses periódicos, obviamente, tinham como público de leitoras as poucas mulheres letradas da corte e da sociedade e eram um meio de entretenimento para essas senhoras. Lamentavelmente, esse processo se deu tardiamente no Brasil, já que, desde o século XVIII, a imprensa feminina europeia desempenhava um importante papel na sociedade, sobretudo na França, com a campanha sobre os direitos civis femininos, como direito ao voto, salário, ação de investigação de paternidade, restabelecimento do divórcio e o direito à profissionalização, como médicas ou advogadas (BUITONI, 1990).

Provavelmente, o primeiro periódico feminino brasileiro tenha sido o carioca *O Espelho Diamantino, Periódico de Política, Literatura, Belas Artes, Teatro e Modas, dedicados às senhoras brasileiras*, 1827-1828. Embora fosse “dedicado às senhoras brasileiras”, trazia algum assunto de moda, literatura e teatro, e muito conteúdo de política, diplomacia, agricultura e despachos imperiais. Na sequência, em Recife, o *Espelho das Brasileiras* (1832); no Rio de Janeiro *A mulher do Simplício* ou *A Fluminense Exaltada*, editado de 1832 a 1846, e surge o jornal semanal, o *Correio das Modas*, 1839-1840, da casa Laemmert, com marcante presença da literatura, crônica de baile, teatros e figurinos pintados à mão vindos da Europa. Outros dois cariocas foram publicados: o *Espelho Fluminense: Novo Gabinete de Leitura: Modas, Poesias, Charadas etc.*, 1843; e *A Marmota*, 1849-1864, jornal literário, de modas e variedades, com os primeiros figurinos processados em Paris e encartados na revista.

Esses jornais ou revistas tinham na sua grande maioria títulos grandes e a chamada “para as senhoras”, “para o belo sexo”, “para o entretenimento das mulheres”, e muitas vezes seus objetivos destacavam que eram “para instrução e lazer das Senhoras”. Contudo, a análise dos primeiros periódicos publicados a partir de 1827 revela que, embora esses meios fossem direcionados para o público feminino, grande parte do conteúdo era pautado ao gosto masculino, privilegiando matérias sobre política internacional, despachos do gabinete, política em geral e outros assuntos direcionados ao público masculino. Mesmo assim, moda e literatura já disputavam espaço com os demais assuntos. Inicialmente, quase todos periódicos eram gazetas literárias; a moda foi-se tornando presente ao longo do século XIX.

Apesar de haver muitos outros jornais dedicados ao público feminino em outros estados, então províncias, os periódicos do Rio de Janeiro foram privilegiados nesta pesquisa devido à cidade estar inserida no espaço e no tempo dos romances aqui analisados. Além disso, o Rio de Janeiro era o centro da moda oitocentista brasileira, local aonde os navios chegavam carregados de artigos luxuosos do exterior, como roupas, perfumes, acessórios, sapatos e os próprios figurinos e gravuras que posteriormente iam apresentar a moda europeia nos periódicos brasileiros. Para entender o modo de vida da população do século XIX e o quanto a moda influenciava a vida das pessoas desse século, foram analisadas edições de dezesseis periódicos digitalizados. A evolução da moda e da sociedade é visível nos jornais, que foram analisados propositadamente por data de publicação.

O Espelho Diamantino: periódico de política, literatura, belas artes, teatro e dedicado às senhoras brasileiras (1827-1828), da tipografia Pierre Blancher, foi o primeiro jornal que carregou no título a informação “dedicado às senhoras brasileiras”. Apresenta introdução ou artigo sobre algum caso e sobre política e a seção chamada “Anais da virtude”, que traz leituras sobre a moral e a virtude das mulheres. Na literatura, em forma de resenha, traz o romance *Sinclair das Ilhas*, romance muito lido pelos escritores brasileiros às vésperas da criação do romance brasileiro, citado por José de Alencar como um dos romances favoritos que lia para a sua mãe e suas tias, leitura que lhe despertou a vocação de romancista. A edição 00002 da revista esclarece que a escolha se deveu por que

é cheio de exemplos de virtude e patriotismo, mostrando por narrações tocantes que o merecimento pessoal e desempenho dos deveres, nas maiores dificuldades e obstáculos, acaba finalmente por se mostrar superior a todos os inimigos e adversidades, e eleva o seu possuidor a um grau sublime de felicidade e consideração, digno e quase certo prêmio do homem virtuoso.

Sobre a moda, não há uma seção para tratar o tema, não apresenta ilustração da moda e nem descrição detalhada do figurino. O redator de *O Espelho Diamantino* (1827), na edição 00002, p. 31, apenas esclarece que não há o que falar sobre a moda porque não houve nenhuma novidade, mas, em forma de artigo, descreve a moda da seguinte forma:

As modas, nestes últimos dez dias não oferecem variação notável. As cinturas compridas e mangas de *gigot* estão na mesma aceitação; temos visto em uma das lojas mais brilhantes da Rua do Ouvidor um vestido de saia de veludo azul-escuro, com guarnições de renda de palmo. Os vestidos de *négligé* de chita francesa e riscados transparentes, com frangidos, e fofos da mesma peça, ornaram quase todas as lojas. Os homens devem, hoje

em dia, ter a cintura delgada, e muitos o não conseguem sem coletes de baleia [...] e eles querem críticas às senhoras! A cor das casacas varia nas degradações do pardo-escuro; os botões de metal estampado. Calças azul-claro. Dois coletes: o debaixo, azul ou vermelho, o de cima de fantasia.

Em outras edições analisadas, o problema persiste: à moda, assunto predileto das mulheres, pouca atenção era dispensada. Comumente o redator apresentava artigos sobre a moda, ora elogiando o bom gosto das mulheres ora criticando a sujeição à moda, e ainda zombam do hábito dos homens se glorificarem da isenção da escravidão da moda e acharem que só as mulheres a ela se sujeitavam. Com satisfação, esclarece que “a moda carioca é da França”, e que, portanto, “não temos destas guias de modas, destas governadoras de bom tom, que nas outras cortes dão leis à sociedade” (1827, p. 13).

Sendo a moda vinda de Paris, portanto com estações contrárias às brasileiras, o redator crítica e argumenta que além da moda chegar de longe, sofrer intempéries das viagens e especulações do comércio, esta chega ao Rio como novidade, primorosa, mas que devido ao tempo de viagem, chega antiquada ao Rio, com tecidos inapropriados para as estações contrárias ao Brasil e à França, sugerindo “o emprego de materiais necessários”, uma adaptação ao clima brasileiro. Descreve que a cor da moda que chega da França é “enfumaçada: vestidos, xales, lenços, toucados, leques, papéis para salas e até as novidades do tempo, tudo está enfumaçado” (1827, p. 12).

Já no periódico da tipografia Paula Brito, *A Mulher do Simplício ou a Fluminense Exaltada*, 1832-1846, o gênero poesia recebeu um tratamento bastante diferenciado. As poucas edições digitalizadas foram analisadas e observou-se que a revista praticamente era editada com poesias, inclusive na seção “Modas”, criticando-a ou descrevendo-a, como no poema *Luxo e modas*, única presença do tema na revista. Há muitas epígrafes de Almeida Garret e Victor Hugo.

O *Correio das Modas, jornal crítico e literário: das modas, bailes, teatros, etc.*, 1839-1840, da tipografia Laemmert, apresentava-se de forma mais completa, abrangendo temas relacionados ao seu título. O conteúdo prometia modas, romances em capítulos, charadas, poesias, casamento, adivinhas, miscelânea, artigos do cotidiano, artigos sobre os bailes da corte e o seu benefício para a sociedade carioca, sempre com elogios às mulheres “elegantemente trajadas”. Nessa revista abundam artigos sobre os costumes sociais e sobre “O casamento por

inclinação”, e sobre o adultério. O tema moda é bastante recorrente, possivelmente um dos principais assuntos da revista. Todas as edições analisadas apresentam a epígrafe em francês “*tout change, la raison change, aussi de la méthode, écrits, habillements, systemo, tout et mode*”.

Diferentemente do *O Espelho Diamantino* e da *A mulher do Simplício ou Fluminense Exaltada*, este jornal, com o intuito de atrair o público feminino, abre cada edição com um artigo discutindo a moda, seu significado, sua importância e qualquer abordagem relativa à moda. Na sequência, apresenta uma gravura acompanhada da respectiva descrição. Começa com a descrição do penteado e cita que não precisa da ajuda de M. Desmarais, citado nos romances de José de Alencar. O *Correio das Modas* (1839), na edição 00001, p. 3, destaca o vestido “com bastante roda”, e alerta às leitoras seguirem à risca a gravura para obterem sucesso e elogios com a roupa. A roupa apresentada é da “moda romântica”; os vestidos tinham cintura bem fina, as saias com muito volume adquirido com o uso de várias anáguas, cerca de sete e, para noite, os decotes pelos ombros. A descrição abaixo se refere à Figura 27:

Principiaremos pelo elegante e singular penteado. Esta terá um merecimento muito relevante porque não demanda socorro do M. Desmarais, porque uma senhora pode perfeitamente executá-lo [...]. O vestido é de *Mousselina* branca com bastante roda; as mangas no alto têm três ordens de folhos muito bem trabalhados, sendo a primeira ordem mais pequena (*sic*) que as outras. Os punhos são justinhos, composto de três fofos com pregas miúdas delicadamente trabalhadas. O cabeção pode ser da mesma fazenda, ou então de uma qualquer adequada e bordada, porém o recortado deve ser semelhante ao da gravura por ser muito mais elegante. Um presilhão de ouro no meio coroa o brilhantismo. O corpo do vestido é todo cheio de pregas ao comprido: e esta lembrança é muito feliz porque enfeita muito mais, e desterra a mania dos corpos de vestidos lisos. A mimosa cintura é cercada por uma larga fita de garça cor-de-rosa que vai muito bem; pois esta cor e a branca parecem que são destinadas pelo bom gosto para andarem unidas. – Nada de fivelas já tão vistas. Os vestidos podem de ser de outras cores, sejam todavia do feitio da gravura, porque ficam muito à *fashionable*; haja porém sentido nas combinações das cores, o que é essencialíssimo. Há dias houve uma *partida* a que tivemos a honra de assistir. Muitas senhoras estavam vestidas de maneiras diferentes; - entre elas havia uma exatamente trajada no gosto da gravura. – O que aconteceu? Foi ela atrair a atenção geral. Todas as pessoas diziam: - Como está encantadora, como está bela!

Figura 27 – Gravura moda romântica – 1827.

Fonte: Correio das modas, Jornal crítico e literário, das modas, bailes, teatros, etc. (1839).

Na seção “Literatura”, a edição 00002/1839, página 6, conta com a colaboração de José Norberto de Souza Silva, que assina como J N S, colaborar assíduo da revista, e textos de Martins Pena sobre a conduta moral dos jovens dândis, tipos existentes no Rio de Janeiro, citados em José de Alencar e Machado de Assis, muito parecido com a descrição dos personagens Fernando Seixas e Jorge de *A Viuvinha*:

Júlio, rapaz bem apessoado e de brilhantes qualidades, tinha herdado de seu pai uma avultada herança, não como ele a desejava, mas sim como seu pai a possuía. O bom velho tinha trabalhado toda a sua vida e conseguido desta sorte comprar uma extensa fazenda de café com uma numerosa escravatura; tal foi a herança de Júlio. Porém este que não sonhava senão com elegantes cabriolés, cavalos de raça, modas, bailes, não podia amoldar-se a ser fazendeiro! Dizia ele: meter-me eu em um deserto, vendo somente negros e café; de certo, não há nada que seja mais desagradável: o elegante Júlio, o querido das moças, ser fazendeiro! Oh, isto é irrisório: nada, nada senhor Júlio, venda o que seu pai lhe deixou, compre apólices, e propriedades, que só assim poderá gozar uma bela vida e possuir a bela Mariquinhas. O que havia de dizer a minha Mariquinhas, se eu a levasse para Rezende! Mas é um sacrilégio privar os bailes de seu melhor ornamento; venda-se, venda-se a fazenda.

De acordo com as análises das edições, verificou-se que a revista cumpre a proposta que apresenta no seu título e privilegia o sexo feminino com assuntos de interesses femininos, com artigos que destacam temas presentes nos romances como o comportamento da mulher, o casamento e o adultério, e sobretudo com a efetiva presença do tema moda, sempre muito destacado, como na edição

00036/1840, página 2, que discorre sobre os serviços da moda para a sociedade e sua importância:

A moda não se limita a dirigir e regular a tesoura e a agulha da costureira; influi na indústria e nas artes, e as põe em contribuição para satisfazer suas mudanças, talvez caprichosas, porém elegantes, de bom gosto, e por isso parecem razoáveis [...] há coisas que se demoram em uso, e recomendadas pelo bom tom, mas outras desaparecem com rapidez para serem substituídas por novas. A moda é eminentemente política, opera suas mudanças lentas, progressivas, porém diariamente.

A marmota na corte, 1849 – 1851, publicado bissemanalmente pela tipografia Dois de Dezembro, de Paula Brito, foi um dos jornais com mais edições publicadas e conservadas no acervo da Biblioteca Nacional. Com apenas quatro páginas contemplava as seções de variedades, crônicas, charadas, enigmas e folhetins: poesias, prosa e uma seção dedicada às mulheres “Espírito das mulheres”; e objetivava o recreio e a instrução. A partir da edição 139 de 1851, acrescenta um subtítulo ao nome: *A marmota na corte: jornal de modas e variedades*, quando o tema moda é apresentado. Em 1852, na edição 00258, de 04 de maio de 1852, altera novamente o nome para *Marmota Fluminense, jornal de modas e variedades*, até 1858, e termina como *A marmota*, de 1859 – 1864. Os temas foram adicionados progressivamente desde a publicação da primeira edição, ainda como *A marmota na Corte*. As seções de literatura, poesia, romance, conto, variedades e entretenimento eram predominantes.

O jornal, em seu conjunto, contempla todos os assuntos: poesias, capítulos de romances, charadas, variedades, utilidade pública, fatos do cotidiano, anúncios de colégios para meninas, textos de instrução, textos voltados para o lar, como dicas de higiene e economia doméstica e a vida em família; notas de falecimento, nascimento, modinhas, anedotas, desenhos, valsas, quadrilhas e moda. Os temas foram adicionados progressivamente desde a publicação da primeira edição, ainda como *A marmota na Corte*, onde as seções de literatura, poesia, romance, conto, variedades e entretenimento eram predominantes.

Nas análises de Simionato (2009), o *Marmota Fluminense* foi o primeiro periódico de contribuição assídua de Machado de Assis. A primeira participação foi com o poema *Ela*, publicado na edição 539 de doze de janeiro de 1855, assinado como “Assis”, e, a última, a tradução *Queda Que as Mulheres têm para os Tolos* – da edição 1.257 à edição 1261, de abril a maio de 1861, já como *A Marmota*, perfazendo um total de seis anos de colaboração. Já na *A Marmota da Corte* foram

publicados os capítulos do romance *Maria, ou menina roubada*, o poema elegíaco à Dona Maria, *Monumento à saudosa memória de S.M.F, a Senhora D. Maria II Rainha de Portugal*, ambos de Teixeira e Sousa. De acordo com Simionato (2009), no *A Marmota* – incluindo a *Marmota Fluminense*, Machado de Assis colaborou de 1855 a 1861, cujo total de obras soma-se em 53 poesias e prosa, e a tradução *A queda que as mulheres têm para os tolos*.

De acordo com as análises, nem todos periódicos que anunciavam “modas” no título apresentavam o conteúdo, como o *Espelho Fluminense ou novo gabinete de leitura: modas, poesias, charadas* (1843, p. 1), cujo objetivo principal era o lazer, com conteúdo de literatura, predominando poesias e contos. Já no artigo de introdução da edição 00001, o redator informa que, no periódico, política e diplomacia não seriam tratados, sendo seu objetivo o entretenimento, o passatempo, para que o leitor pudesse esquecer o pesado trabalho do dia e relaxar. Nesse mesmo artigo, enaltece a literatura como exemplo das seções que tornam a leitura do jornal um prazer e o bom serviço que o romance proporciona às leitoras na seção “Literatura”:

Quem pode suportar a leitura de uma enorme folha de papel, às vezes em letra miúda, a qual só contém discursos deste ou daquele parlamento, comentados pelo espírito de facção, ou intrigas diplomáticas? O folhetim romancista é um ponto de descanso da massada jornalística: ainda mais os romances nos periódicos, quando escritos com o fim de moralizar e instruir, tem um alcance muito mais subido.

Nesse periódico abundam poesias, sobretudo as eróticas, oferecidas a Ilma. Sra. Dona Maria Thereza de M.S, *Armia*, e *Os beijos*, de J. Norberto de S.S.. Embora ofereça serviços de moda, contempla as leitoras com o conto *Vestido Galante*, que obviamente trata sobre a moda e importância de estar bem vestido para um evento social. Nesse mesmo padrão e no mesmo ano, Paula Brito publicou *O gosto, jornal de teatros, literatura, modas, músicas e pinturas*. Nas cinco edições digitalizadas verificou-se o conteúdo de variedades, literatura, poesias, contos e anedotas. Na seção de literatura, um artigo sobre poesias e sobre Mme. Stäel, e muitas poesias, destacando-se uma poesia de homenagem a D. Pedro II e seu casamento com D. Maria Cristina. Na seção modas, não há figurinos, nem descrição de roupas, apenas um artigo sobre as modas que chegavam aos navios e a elegância da moda no casamento de D. Pedro II, que seria a moda ditada entre os brasileiros da época, sobretudo entre as mulheres.

O álbum semanal: cronológico, literário, crítico e de modas, 1851-1852, com 54 edições digitalizadas, foi um periódico que também valorizou moda e literatura como seções obrigatórias nas suas publicações. Era comum na seção “Introdução” apresentar fatos do cotidiano, como aconselhamento conjugal. Na sequência, crônicas e artigos sobre teatros. Na seção de literatura, romances em capítulos traduzidos; epígrafes de escritores famosos, como Victor Hugo; poesias em francês e em italiano e crônicas.

Mas à medida que os periódicos femininos foram se aperfeiçoando, novidades eram ofertadas às leitoras. O *Novo correio das modas, novelas, poesias, viagens, recordações históricas, anedotas e charadas*, reeditado pela Laemmert nos anos de 1852 a 1854, traz um novo visual, agora com índice remissivo das 208 páginas do ano e com muitas epígrafes de Byron. As edições apresentam-se bem mais “recheadas” ao gosto feminino, agora com utilidade pública e dicas de economia, higiene e saúde, e a seção “máximas”. A grande novidade desse periódico são as matérias em torno da emancipação da mulher e a oferta dos debuxos, que eram moldes das roupas e riscos de bordados. Na seção de poesias, aumentaram o número de colaboradores e agora publicam poesias de Almeida Garret, Mendes Junior, Ferreira Rangel, Norberto de Sousa Silva, Pereira da Silva, Evaristo W.G. de Souza Reis, poesias de E. A. Zaluar; poesias traduzidas de outras línguas: alemão, francês, italiano e poesias argentinas.

No mesmo período do *Novo Correio das Modas*, circulava seu concorrente *O Jornal das Senhoras: modas, literatura, Belas Artes e Teatros*, 1852-1855. Segundo Costa (2015), essa revista semanal foi efetivamente considerada o primeiro jornal feminino, posto ter sido dirigido por mulher. De fato, ao analisar o jornal, a primeira edição, datada de janeiro de 1852, abre com uma nota especial da redatora informando às leitoras que o jornal é dirigido por mulher, escrito por mulheres para mulheres, quando o costume era para homens, e que não era de se admirar o ocorrido porque, na Europa e Estados Unidos, já havia muitas mulheres à frente de um jornal. Até então a redação dos periódicos era dirigida por homem, o que significa que todo o conteúdo passava pelo crivo masculino, inclusive as matérias relativas à moda, como a descrição de trajés.

A nota também deixa evidente a divisão entre os gêneros e a luta do sexo feminino:

No círculo ilustrado o redator é sempre recebido com certo prestígio do homem que em letra de imprensa pode dizer muita coisa, propícia ou fatal a alguém. N'outra roda de gente que considera o progresso do gênero humano, como heresia, e os literatos como uma casta de vadios, porque entendem que se possa cavar com uma enxada, porém o trabalho intelectual é para essa gente uma alocução em grego: e por tanto o Redator é... é um vadio mesmo, um ente inútil. Ora, pois, uma Senhora à resta da redação de um jornal! Que bicho de sete cabeças será? Contudo em França, em Inglaterra, na Itália, na Espanha, nos Estados-Unidos, em Portugal mesmo, os exemplos abundam de senhoras dedicadas à literatura colaborando nos jornais.

Na seção “literatura”, oferece capítulos do romance *Mistérios Del Plata* e vários excertos de Jules Michelett. Na moda, um texto sobre uma peça do vestuário chamado “coletes de emancipação”, aproveitando a deixa sobre o assunto da emancipação feminina. A redatora avisa às suas leitoras sobre a importância da moda nessa luta feminina e as convoca para o uso do colete, símbolo da luta entre os sexos.

Em contraste com os ricos periódicos *Novo Correio das Modas* e o *Jornal das Senhoras*, em 1856 foi publicado o *Recreio do Belo Sexo: moda, literatura, belas artes e teatro*, jornal de pouca durabilidade, e apenas a edição 00003 encontra-se na Hemeroteca Digital. Essa edição apresenta apenas as seções de moda, que na realidade não contempla descrições e nem gravuras, mas tão somente um texto sobre a moda e um artigo sobre o teatro de Paris. O *Espelho, Revista Semanal de Literatura, Modas, Indústria e Artes*, 1859 – 1860 apresenta como objetivos “divertir instruindo, moralizar, para ricos e pobres, voltado especialmente para o belo sexo”. Na primeira edição de 1859, traz um artigo *As luvas*, importante acessório tanto para homens como para mulheres. Joaquim Manuel de Macedo também não deixaria de ser citado na revista *O Espelho*. Na edição 00002, página 8, de 1860 o redator elogia o escritor:

Estou ainda debaixo da impressão do excelente drama do nosso autor dramático o Dr. Joaquim Manoel de Macedo, - *Cobé* – Foi ali representado, no dia 07 de setembro, grande página da nossa primeira independência. É um belo drama como verso, como ação, como desenvolvimento. Todos já sabem que o autor da *Moreninha* faz lindíssimos versos. Os do drama são de mestre [...].

Machado de Assis também se faz presente na revista. No mesmo ano é publicada a poesia *Travessa*, na Edição 0016, e a poesia *À D. Gabriella da Cunha* na edição 0017. Na seção “Teatros”, um texto crítico, *O conservatório dramático*. Em “Romances”, um capítulo do romance *O testamento do senhor Chauvelin* –

juramento de jogador, de Alexandre Dumas. A seção de “Crônicas” apresenta várias crônicas sobre bailes e modas.

A *Revista Popular* acompanhou as alterações da moda e apresentou os figurinos de acordo com o uso na Europa. Até a edição 00013, a moda ainda se mantinha como no final de 1850, com a saia-balão em total circunferência. Mas a partir da edição 00014, p. 65, já apresenta a moda com a ampla cauda, ou um amontoado de pano, como se refere o historiador da moda James Laver (2008). Nessa mesma edição, na seção, a “Crônica da Quinzena” anuncia *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, no teatro carioca *Gymnasio*. Na literatura, a revista conta com a colaboração de Gonçalves de Magalhães e Manuel de Araújo Porto Alegre.

Em 1860, dentre os agradecimentos pelo primeiro ano da revista, há o especial agradecimento aos redatores: “Os redatores são bem conhecidos, e muito folgamos ver figurar entre eles o nome do exímio filósofo e poeta o Sr. Domingos José de Magalhães, que, apesar de ausente, quis contribuir com a sua brilhante pena para a ilustração desta empresa nacional” (1860, p.3). Gonçalves de Magalhães publicou poemas, o artigo *A velhice*, e uma *Análise de Obras sobre excerto para a história da literatura brasileira*, no ano de 1862.

Mas de todos os periódicos analisados, o *Jornal das Famílias*, *Jornal poético, literatura, noticioso, industrial, científico e crítico*, da Garnier, e *A Estação: jornal ilustrado para a família*, da Lombaerts, foram os o que mais contemplaram assuntos direcionados para o público feminino e de literatura. Publicado de 1862 a 1878, o *Jornal das Famílias* apresenta seu conteúdo com modas, figurinos, explicação de trabalhos manuais, música, romances, novelas, contos, conselhos para educação, poesias, dicas de medicina doméstica, história, artigos de viagens, anedotas, economia doméstica, receitas e partituras. O jornal oferece às leitoras muitas gravuras de roupas, desenhos coloridos à aquarela, moldes de trabalhos, crochê, bordados, tapeçaria e peças de músicas inéditas. Na seção de literatura, contou com a colaboração de Gonçalves Dias, Machado de Assis e Joaquim Manuel de Macedo com o romance *Nina*, 1870, publicado em capítulos.

Machado de Assis também foi assíduo colaborador no *A Estação*, no qual foi publicado, na primeira edição, a quinze de janeiro de 1880, o conto *A chave*; em 1886, o conto *Curta História*; e na décima primeira edição do mesmo ano, o primeiro capítulo do romance *Quincas Borba*, publicado até 1891. No ano de 1888, terceira

edição, a 15 de fevereiro de 1888, além do capítulo LXXXVII de *Quincas Borba*, o conto *Argus*, de Arthur Azevedo. A oitava edição de 1888 de 30 de abril, p. 29, traz uma nota sobre Machado de Assis:

O nosso ilustre colaborador Machado de Assis acaba de ser agraciado com o oficialato da Ordem da Rosa. Congratulamo-nos com o Governo Imperial por esse ato, que o honra ainda mais do que ao fino inexcedível prosador e poeta, cujo nome há tanto tempo enobrece o suplemento literário da Estação.

Nessa mesma edição, o conto *Rogério Brito*; na 13ª *A toalha de Civo*, de Arthur Azevedo, e a poesia de Lucio de Mendonça, *No álbum de um noivo*. Após o término de *Quincas Borba*, no ano de 1892, décima edição, Machado de Assis contribui com o conto *Um sonho e outro sonho*. Na análise de Ivan Teixeira (2010), o autor de *Dom Casmurro* publicou nessa revista cerca de 30 contos, novelas, romances e a tradução de *O corvo*, de Edgar Allan Poe. Na lista das obras célebres publicadas no periódico, cita-se aqui *Quincas Borba*, *O alienista*, *D. Benedita*, *O imortal*. Segundo o crítico, ao todo foram dezenove anos de colaboração em *A Estação*.

Na primeira edição de 1879, página 1, a redação do jornal promete às leitoras mantê-las informadas da moda em Paris, com muitas novidades, e explica que seu objetivo é

criar um jornal brasileiro indispensável a toda mãe de família econômica, que deseje trajar suas filhas, segundo os preceitos da época. Acabamos de folhear a coleção completa dos números publicados sob o título *La Saison*, edição para o Brasil. [...] As nossas amáveis leitoras, aquelas principalmente que nos acompanham desde 1872 perguntaremos: cumprimos nós fielmente o nosso programa, auxiliando e aconselhando as senhoras mais econômicas, fornecendo-lhes os meios de reduzirem a sua despesa, sem diminuição alguma do grau de elegância á que as obrigava a respectiva posição na boa sociedade, inculcando ou fortificando-lhes o gosto para o trabalho e moralismo a família á que, por seu turno, saberão incluir sentimentos iguais?

Para cumprir a promessa com as leitoras, abre as edições com a seção *Chronica da Moda*, com figurinos para mulheres e crianças, e um texto com dicas da moda, de tecidos, comportamento social e outros, sempre prometendo a apresentação da moda de Paris. Em algumas edições apresentava figurinos coloridos de luxo, como a Figura 28, abaixo:

Figura 28 – Gravura de *A Estação* de 15 de janeiro de 1884.

Fonte: Teixeira (2010).

Para Ivan Teixeira, as seções “Chronica da Moda” e “Parte Literária” com os contos de Machado de Assis representavam os maiores interesses das leitoras, “o ápice do jornal” (2010, p. 58).

Os periódicos do século XIX constituem-se preciosas fontes históricas para as análises e estudo da história da moda e da história social, principalmente como meio de se resgatar os costumes e o espaço no tempo em que os grandes escritores brasileiros escreveram os magníficos enredos de seus contos e romances. A análise dos jornais demonstra que a alta sociedade carioca, com seu novo toque de cosmopolita, tentava imitar os padrões europeus, ingleses para os homens e franceses para as mulheres, com toques de refinamento e elegância em um centro urbano que ainda estava em desenvolvimento e pouco oferecia em termo de distração.

Com a análise dos periódicos também foi possível confirmar que revista e moda, desde o início, configuravam um casamento indissolúvel, o que ratifica as palavras de Buitoni (1990, p. 14) que “A moda impulsiona a imprensa feminina e é por ela impulsionada”. Mas assim como moda e revista configuravam um perfeito casamento, o mesmo pode-se dizer em relação à moda e à literatura, já que essa relação remonta desde a publicação dos jornais, periódicos ou revistas.

Assim, lado a lado, as duas esferas sempre estiveram presentes nesse meio de comunicação, cujo público adequado caracterizava-se pela sensibilidade, afetividade e linguagem do campo feminino. Ivan Teixeira (2010) ao analisar o jornal *A Estação*, atesta essa relação, já que, para o crítico, o sucesso e a credibilidade do jornal são devidos ao diálogo entre Moda, Letras e Ciências, além da beleza gráfica e eficiência administrativa do jornal. O quadro 1, por ordem cronológica, fornece as características gerais dos periódicos e a apresentação da moda e da literatura:

Quadro 1 - Resumo de periódicos.

Periódico	Conteúdo/Características	Publicação Literatura	Apresentação de Moda
<i>O Espelho Diamantino</i> . 1827-1828. Quinzenal.	Literatura, teatro, notícias, políticas e negócios nacionais. 13 edições digitalizadas. Redator masculino. Privilegia conteúdo sobre política e despachos imperiais.	Artigo sobre Saint Clair das Ilhas ou os desterrados na Ilha da Barra.	Não há. Apenas artigo sobre a moda.
<i>A Mulher do Simplício ou A Fluminense Exaltada</i> - 1832-1846 – Quinzenal.	Literatura, poesias, música, modinhas. Curiosamente, os assuntos tratados são em forma de poesia, desde a carta da redação à carta dos leitores.	Poesias diversas.	Crítica: a moda e a sujeição a ela. <i>Luxo e modas</i> .
<i>Correio das Modas</i> . 1839-1840.	Modas, romances em capítulos, charadas, poesias, artigos sociais, adivinhas, miscelânea. Artigos sobre os costumes sociais e o assunto “moda” é bastante recorrente.	Contribuições de Martins Pena e Norberto Souza.	Moda romântica. Figurino e descrição de gravuras.
<i>A Marmota na Corte</i> 1840-1851- Bissemanal.	Poesias, charadas variedades, utilidade pública. Poesias diversas, utilidade pública, fatos do cotidiano, festas religiosas.	Romance: <i>Maria ou menina roubada</i> -Teixeira e Sousa.	Apresenta figurino e descrição da gravura, mas não é regular.
<i>Espelho Fluminense ou Novo Gabinete de Leitura</i> – 1843 semanal.	Literatura, poesia, (sonetos, liras), contos, chara Entretenimento, lazer. Artigo social e um conto sem abordagem de temas sobre modas, artigos.	Poesias eróticas de Norberto Souza.	Embora traga no título “Modas”, não há apresentação de figurino.
<i>O Gosto</i> – 1843 – Semanal	Poesias, contos, carta do leitor; anedotas, teatro, variedades. 05 edições digitalizadas sem assuntos de política ou diplomacia. Sem temas de música ou belas-artes.	Artigo sobre poesias e Mme. Staël.	Não há descrição de roupas, apenas artigo sobre as modas
<i>O Album Semanal</i> – 1851-1852 – semanal.	Introdução, crônicas, artigos sobre teatros, romances, poesia, crônica, moda variedades, charadas, seção de Aritmética, música não apresenta partituras. Há espaçamentos de publicações.	Poesias em francês e italiano.	Moda descrita, sempre descrita por uma assinante
<i>Novo Correio das Modas</i> – 1852-1854.	Poesias, Modas, anedotas e charadas, curiosidades históricas e religiosas, seção de divertimento, variedades, crônicas musicas, novelas, miscelâneas, debuxos, dicas de higiene e saúde, utilidade pública, adivinha. Direcionado ao público feminino, com publicações de textos de mulheres conduta social.	Poesias de Almeida Garret, Mendes Junior, Ferreira Rangel, José Norberto de Sousa Silva, Pereira da Silva, etc.	Figurino com descrição da gravura e textos sobre a moda e moda para dândis. Oferece debuxos.
<i>O Jornal das Senhoras</i> 1852-1855, semanal.	Artigos, poesias, anúncios de lojas, moda, literatura, partitura, belas-artes, poesia, teatro, crônicas, partituras, dicas de higiene e saúde, gravuras de modas, moldes e riscos de bordados. Primeiro Jornal escrito por mulheres para as mulheres. Emancipação.	Romance e poesias diversas, excertos de Michelet	Moda descrita, com gravuras.

continua

continuação

Periódico	Conteúdo/Características	Publicação Literatura	Apresentação de Moda
<i>Marmota Fluminense</i> – 1854-1858, bissemanal.	Variedades, poesia, anedotas, anúncio de colégios para meninas, avisos gerais conto, charadas. Texto de instrução. Notas de nascimento, de falecimento, modinhas, anedotas, desenhos, valsas, quadrilhas e figurinos coloridos. Predomina a seção de literatura, conto, poesia, variedades e entretenimento. Muitos assuntos voltados para o lar, a vida em família.	Poema elegíaco à Dona Maria, de Teixeira e Sousa, romance <i>O Forasteiro</i> , de Joaquim Manoel de Macedo, poemas de Machado de Assis, e muitos poemas de Paula Brito.	Nas primeiras edições não há a seção de moda, como promete no título. Há um poema que descreve a moda: <i>Luxo e Modas</i> . A moda aparece a partir da edição 552, mas não todas as edições que apresentam figurinos.
<i>Recreio do Belo Sexo</i> – 1856.	Moda e artigo sobre teatro. Periódico de pouca durabilidade. Apenas a edição 00003 foi preservada.	Não há.	Moda descrita. Não há gravura.
<i>A Marmota</i> – 1859-1863 – Bissemanal.	Recreio e instrução, enigmas, folhetim: poesias, prosa e artigos da seção “Espírito das mulheres”	Prosa e poesias diversas.	Não há nenhuma referência.
<i>O Espelho</i> : – 1859-1860 – semanal.	Romances, variedades, artigos sobre literatura, indústria e arte, modas, artigos científicos, caricatura, máximas, charadas e notícias políticas. Formação cultural e moral do leitor. Embora não tenha no título para as senhoras, é dedicado às leitoras.	Capítulos de romances, poesias e texto crítico de Machado de Assis, romance de Alexandre Dumas.	Descrição de gravuras. Dicas de modas para bailes. Artigo sobre as luvas. Crônicas sobre os bailes.
<i>Revista Popular</i> – 1859-1862 – quinzenal.	Agricultura, crônicas, comércio e indústrias, contos e narrativas, poesias, romances, críticas e análises, história, geografia, descrições e economia política, variedades: teatros, anedotas, assuntos gerais de interesse dos cidadãos, como higiene, instrução e educação música, partituras, propaganda de lojas famosas da Rua do Ouvidor.	Narrativas de José Norberto S.S., poesia de Casimiro de Abreu, Gonçalves de Magalhães e Manuel de Araújo Porto Alegre. Poema à saia-balão.	<i>Crônica da Quinzena</i> , seção que trata de variedades, onde o tema é recorrente. Figurinos e descrição das gravuras.
<i>Jornal das Famílias</i> – 1862-1878. Semanal.	Modas, figurinos, explicação de trabalhos manuais, música, romances novelas, contos, conselhos para educação, poesias, dicas de medicina doméstica, História, artigos sobre viagens, anedotas, economia doméstica, receitas, partituras. Voltada para o público feminino. Dá aos seus assinantes, gravuras, desenhos à aquarela coloridos, moldes de trabalho de crochê, bordados, lã, tapeçaria, figurinos de modas e peças de músicas inéditas.	Romances, poesia de Gonçalves Dias contos de Machado de Assis e romance de Manoel Joaquim de Macedo.	Grande variedade de figurinos e descrição das gravuras. Traz as várias épocas da moda, de 1862 até 1878.

continua

continuação Periódico	Conteúdo/Características	Publicação Literatura	Apresentação de Moda
<i>A Estação</i> : 1879-1904 – Quinzenal.	Jornal voltado para o público feminino. Objetivo principal era o elogio da aparência, com matérias atenuando a roupa e enfatizando os valores espirituais da mulher. A seção de moda apresenta sugestões para o consumo elegante das damas, modelos de roupas, casacos e acessórios, artigos de decoração para casa e dica de como usá-los.	Machado de Assis era colaborador assíduo deste periódico. Publicação de <i>Quincas Borba</i> , além de outras obras; o <i>Conto de Arthur Azevedo</i> , a poesia de Lucio de Mendonça.	Figurinos e descrição de gravuras. Artigos sobre moda.

Fonte: Marli Gomes de Araújo, 2018.

5.4 A INFLUÊNCIA DA MODA NA LITERATURA

A moda não só se torna um tema interessante para os escritores do século XIX, como também caminha lado a lado com a ascensão do romance moderno. Ambos se submeteram à lógica do “novo” e foram favorecidos pelo rompimento com as estruturas tradicionais.
(LIPOVETSKY, 2007, p. 100)

Paris era o centro cultural, o espelho do mundo; era obrigação de qualquer estilista e romancista manter a atualidade do mundo conforme os ditames franceses. Gustave Flaubert (2007), 1821-1880, em *Madame Bovary*, retratou na literatura a cultura urbana, o culto pela aparência e o que o vestuário representava para essa cultura e para a economia; levanta a questão do consumismo quando a personagem leva seu marido à ruína com enormes gastos com seu guarda-roupa e artigos para o lar.

Segundo o filósofo francês Gilles Lipovetsky (2007), a presença significativa da moda não configura apenas nos veículos destinados à moda, como as revistas especializadas, mas também dentro da literatura, principalmente no século XIX, pois os escritores fazem da moda um assunto digno de atenção e de consideração. Balzac escreve *Traité de la vie elegante* (1830), Barbey D'Aurivilly, *Du dandysme et de George Brummell* (1845); Baudelaire redige um *Éloge du Maquillage*; Marlamé escreve *La Dernière Moda*; e , segundo o filósofo francês, “Proust descreverá as rivalidade mundanas e se interrogará sobre os motivos psicológicos da moda, do esnobismo, nos salões do Faubourg Saint-Germain” (LIPOVETSKY, 2007, p.100).

Cidreira (2005) acredita que haja estreita ligação entre corpo e roupa que comprometa a relação entre individual e coletivo, e que esta ligação despertou curiosidade de grandes escritores que se ocuparam com o tema moda, como Thomas Carlyle, Baudelaire, Balzac, Edgar Allan Poe, Proust e Oscar Wilde, o dândi por excelência, para o ato de vestir. A importância das roupas como um fenômeno social e individual foi reconhecida por esses grandes escritores da época, dentre outros, que realmente vivenciaram a moda, e isso ratifica a obsessão da sociedade com o tema e com as roupas no século XIX.

Em 1831, o escritor Thomas Carlyle (1864) escreveu seu romance *Sartor Resartus*, cheio de humor sobre as roupas, tomando sua rejeição pela moda como base para o enredo, para o qual o objetivo inicial era ridicularizar a moda na literatura. No Capítulo V, *The world in clothes*, o escritor inicia com o personagem principal o professor Diógenes Teufelsdröckh, que, ridicularizando a Filosofia das Roupas, decide escrever sobre o “Espírito das Roupas”, já que Montesquieu escrevera o Espírito das Leis: “*As Montesquieu wrote a Spirit of Laws, observes our Professor, so could I writ the ‘Spirit of Clothes’, thus whit the ‘Esprit des Loix’, properly an ‘Esprit de Coutumes’, we should have an ‘Esprit de Costumes’*” (1864, p. 21).

Como Balzac, o professor Teufelsdröckh fez uma análise das roupas para depreender o significado emanado por elas e escreve sobre o espírito das roupas a partir da investigação das influências do código vestimentar nas áreas da política, da religião e da moral. O intuito do professor (ou de Carlyle) era mostrar que os estudos da moda não passavam de tentativas de colocá-la em lugar acima do que realmente merecia, e assim Teufelsdröckh critica a Filosofia das Roupas. Contudo, sabendo-se que o escritor inglês fora influenciado pelo romantismo alemão e levando-se em conta o destaque para a individualização do homem desde o final do século XVIII, sobretudo na literatura, como aponta Ian Watt (2007), acredita-se que a aversão de Carlyle pela moda e sua crítica a ela demonstram, na realidade, o grau de importância do papel da roupa subjacente ao comportamento do indivíduo.

Embora Carlyle se mostrasse em desacordo com a sociedade da época e tentasse mostrar que a roupa não poderia superar outros assuntos considerados mais importantes, demonstrando com muito humor sua rejeição pela moda, roupas e assuntos pertinentes a elas, termina ele próprio por concluir que a roupa tem sua importância enquanto parte do indivíduo. No final com este importante escrito sobre

a moda, Carlyle acaba se certificando de que o código vestimentar não se restringia apenas às necessidades do corpo ou à simples aparência, mas sim deveria haver uma relação do exterior com a espiritualidade ou, em outras palavras, deveria estar relacionada à individualidade humana.

Embora o grande escritor Carlyle tenha abordado de forma notável a moda, as roupas e seus significados, sem dúvida alguma foi Balzac (2016) o escritor que mais se dedicou à moda pelo estudo do comportamento humano. Em seus estudos, análises e com suas fisiologias, Balzac escreveu ensaios e artigos sobre moda e mesa, os quais, mais tarde, em *Tratado da vida elegante, Teoria do andar e Tratado dos excitantes modernos*, deram volume para a obra *Patologia da vida social*.

No *Tratado de uma vida elegante*, o escritor reúne vários ensaios e artigos que escreveu sobre o comportamento humano, oriundos de seus estudos e análises das modas e dos modos parisienses do século XIX, posteriormente publicando-os no *La Silhouette*, em 1830, e na revista parisiense da moda *La Mode*. Os textos relativos à moda são *Tratado da vida elegante, Fisiologia da Toaleta, A arte de por a gravata, Estudo dos costumes pelas luvas, Sobre as palavras na moda, Teoria do andar e Apêndice do código da toaleta*, privilegiando a análise do comportamento do indivíduo pelo modo de andar, no uso dos acessórios, e, portanto, da aparência. Seu objetivo era detectar a identidade individual, pois, para o escritor, seria possível “aplicar” uma identidade dos tipos sociais da sua época, fosse de um burguês ou de um estudante, de um quitandeiro ou um cientista, uma coquete ou uma duquesa, através de um detalhe do comportamento, fosse da roupa, de um acessório, de um costume ou de um modo, como o andar, por exemplo.

Em um dos seus artigos sobre a moda, no *Estudo dos costumes pelas luvas*, publicado na revista *La Silhouette*, em 1830, relaciona o costume pelas luvas como um meio de expressão individual de cada indivíduo. Como exemplo, toma o caso de uma condessa que descobre, a partir das luvas beges de pelica usada pelos dândis, a vida amorosa de seus convidados. Acrescenta-se ainda que, anterior à *Fisiologia da Toaleta*, em 1830, Balzac escreveu, em 1828, *O código da toaleta: Manual completo de elegância e higiene, contendo as leis, regras, aplicações e exemplos da arte de cuidar da sua pessoa e de se vestir com gosto e método* (BALZAC, 2016).

Um detalhe importante quanto aos estudos de Balzac sobre a moda é a observação da essência da moda, sua principal característica, a efemeridade, dando

um prelúdio ao objeto a ser tratado mais de um século depois pelo grande filósofo Gilles Lipovetsky (2007). Abordando a longevidade ou a efemeridade da moda, Balzac fornece uma explicação clara do que significa moda pelo estudo das palavras na língua francesa, comparando o uso das palavras com outros objetos da moda, levantando termos usados na moda. Exemplifica o uso de determinada palavra na moda tomando como exemplo o uso do sufixo “ismo” quando a atualidade pedia “dade”, estando aquele fora da moda, expondo o locutor ao ridículo. Ou seja, é só estar na moda para ser aceito. Nesse estudo, indiretamente Balzac confirma a teoria do julgamento social sustentado pela moda, já que pode ser empregado a tudo que está exposto à moda, seja palavra, modo, objetos, indumentária e seus acessórios.

O que pretende Balzac com esses estudos é mostrar que tudo que envolve moda e modos está intrinsicamente ligado ao comportamento humano. Sua teoria se respalda na análise da patologia da vida social do homem e seu verdadeiro eu, e aí escreve vários tratados com a finalidade de trazer à tona o homem por meio de seu comportamento, mostrando que é possível conhecer a identidade do indivíduo por meio das modas e dos modos, suas escolhas, como no caso da condessa, relacionando as roupas e acessórios como um meio de expressão e comunicação individual de cada indivíduo, como, afirma, mais tarde, o cientista McLuhan (2002).

De qualquer, maneira, todos os tratados e ensaios têm um só objetivo: o diagnóstico da patologia humana através da análise do hábito, do costume e da moda. Esta em qualquer esfera para diagnosticar e caracterizar os tipos sociais à moda dos naturalistas, pois todos esses componentes estão intrinsicamente ligados ao comportamento humano e, logo, à sua identidade, pois, segundo Balzac, “adivinha-se o espírito de um homem pela maneira como ele porta sua bengala” (2016, p. 44). E o escritor aplicará toda sua teoria em seus romances, com a finalidade de caracterizar suas personagens, influenciando Zola, que por sua vez influenciará o naturalista brasileiro Aluísio Azevedo. Balzac também foi grande influência para José de Alencar.

Com suas fisiologias, tratados e teorias, Balzac estava disposto a estudar os organismos da sociedade e ratifica a teoria naturalista que se inicia naquele século, já que, de acordo com seus estudos e análises, o indivíduo é condicionado pelo meio – e nomeia esse indivíduo como “homem instrumento”, com um “zero social”, rótulos destinados aos homens que têm a mesma rotina, o mesmo dia a dia e comem as “comidas mais toscas”, pois a comodidade e aceitação da própria

situação de miséria e de rotina marcam bem esses tipos sociais. Balzac ainda salienta que “para todos esses infelizes, a vida é decidida pelo pão na cesta, e a elegância, por um baú onde há uns andrajos”, teoria essa que foi claramente aplicada pelo escritor brasileiro Aluísio Azevedo nas suas obras naturalistas, principalmente em *O Cortiço*.

Os romancistas brasileiros aplicaram, em maior ou menor medida, as teorias de conhecimento de tipos sociais de Balzac. Em uma narrativa, a roupa e outros objetos formam o conjunto de auxiliares que os escritores têm em mão para a caracterização das personagens. O crítico literário francês Genette (1972), em sua análise sobre narrativa e descrição, estabelece que a importância da descrição se concretiza de acordo com as funções que esta estabelece no texto, estando efetivamente presente nas narrativas balzaquianas e nas narrativas posteriores a Balzac, fazendo da descrição do porte do físico, das roupas e dos móveis um valioso suporte narrativo que “tendem a revelar, e ao mesmo tempo a justificar a psicologia dos personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito” (1972, p. 264-265).

A moda sempre esteve presente na literatura como forma de suporte narrativo do escritor. A literatura sempre foi um canal de relatos de modas e modos em todas as épocas. Alguns escritores registravam a moda, fosse em prosa, fosse em poesia. Segundo Gilda de Mello e Souza (2009), Marcel Proust foi um dos escritores que possuía habilidade inestimável no trato da indumentária feminina, descrevendo a exuberância das vestimentas das personagens femininas em seu romance *A L'Ombre Des Jeunes Filles em Fleurs*, o qual tem sido objeto de estudos por essa habilidade.

Em seu artigo acadêmico sobre a moda na obra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Marantes (2015, p. 122) destaca a descrição que o autor faz da roupa da *toilette* da personagem central Mme. Swann, com certa intimidade, e mostra-se conhecedor da moda e das fazendas em voga à época:

A Sra. Swann quis e soube guardar vestígios de algumas dessas modas entre as novas que vieram substituí-las [...] costumava encontrar a Sra. Swann em elegante traje caseiro: a saia, de belo tom sombrio, vermelho-escuro ou alaranjado, essas cores que pareciam ter particular significado, porque já não estavam em moda, era obliquamente atravessada por uma ampla faixa com calados de renda negra, que trazia à memória os volantes de antigamente [...] naquela tarde fria de primavera em que fomos ao Jardin d'Acclimatation [...] a Sra. Swann ia mais ou menos entreabrindo, quando o passeio lhe dava calor, a gola de sua jaqueta, de modo que assomava a gola denteada da blusa como a entrevista lapela de um casaco que não

existia, igual àqueles que usara anos antes e que lhe agradava que tivessem as bordas picotadas; e a gravata escocesa, pois continuara fiel ao escocês, mas suavizando tanto os tons (o vermelho convertido em rosa e o azul em lilás), que quase se confundiam com os tafetás furta-cor que eram a última novidade que ela a trazia atada de tal maneira por debaixo do queixo, sem que se pudesse ver de onde saía, que a gente logo recordava uma daquelas fitas de chapéu já desusadas. Por pouco que soubesse arranjar-se para durar assim algum tempo mais, os jovens diriam, procurando explicar suas *toilettes*: A Sra. Swann é toda uma época, não é verdade? Do mesmo modo que num bom estilo onde se superpõem formas distintas e que se enraíza numa oculta tradição, do modo de vestir da Sra. Swann, essas incertas recordações de casacos ou de laços, e às vezes uma tendência, logo refreada, para o casaco de marinheiros, e até uma alusão vaga e remota ao pega-rapaz, faziam palpitar sob as formas concretas a vaga parecença com outras formas mais antigas, que não se podia dizer estivessem verdadeiramente realizadas pela modista ou a chapeleira, mas que se apoderavam da memória e rodeavam a Sra. Swann de certa nobreza, ou porque aqueles atavios, por sua própria inutilidade, parecessem atender a finalidades superiores ao utilitário, ou pelo vestígio conservado dos anos transatos, ou ainda por uma espécie de individualidade indumentária característica daquela mulher e que emprestava a seus mais diferentes vestidos um ar de família. Via-se perfeitamente que não se vestia tão só para comodidade ou adorno do corpo; ia envolta nos seus atavios como no aparato fino e espiritual de uma civilização.

A importância da moda é irrefutável em uma sociedade e, por essa razão, sua presença é marcante na literatura do século XIX, já que o tema moda foi abordado por muitos poetas e romancistas durante todo esse século; inclusive pelos jornais que não apresentavam moda e figurinos de moda como objetivos específicos. Na literatura brasileira, o poeta e romancista Bernardo Guimarães (1959), membro da cadeira número quinze da Academia Brasileira de Letras, conhecido pelo seu espírito boêmio e satírico, dedica dois satíricos poemas à moda: *À Saia balão* (1859), peça da indumentária feminina ampla, redonda e, na verdade, um tipo inadequado para as ruas sujas da cidade do Rio de Janeiro do século XIX, com esgotos ao céu aberto, ainda em processo de urbanização, pois, pelo seu comprimento, chegavam a varrer tais ruas sujas; e *À moda* (1877), destinada à nova moda feminina, que então havia abolido o uso da saia-balão para alegria dos homens, mas adotara uma moda ainda pior, cujo volume da saia se postava para trás, com cauda comprida, imitando um pavão.

Fazendo jus ao gênero satírico, o poeta usa adjetivos como “cometa de ampla roda”, “rude rabecão”, “cauda que arrasta tudo”, “peru de roda”, “tirano do bom gosto”, “sepulcro da elegância” e “horror das graças”, como exemplos do julgo do poeta em relação à moda da saia-balão. Todo um léxico apropriado à indumentária da época faz-se presente no campo semântico do poema e demonstra

que os escritores são afinados com a moda: babados, gregos, fitas, rendas, franjas, vidrilhos, badulaques, fazendas, véus, toucas, saias, cauda. A saia-balão foi um dos sinais utilizados pela linguagem simbólica da vestimenta para sublinhar o nível social da portadora. Para manter o exagerado volume, era necessário o uso da crinolina, que atingira seu tamanho máximo em 1860, tornando-se parecida com uma grande gaiola de aço (LAVÉ, 2008). A crinolina, assim como o espartilho, foi um acessório da toalete feminina adotado por todas as mulheres, sobretudo da classe alta. Aquelas que não os portava eram vistas com desprezo.

Segundo Camilo (1997), nesse poema, além de chamar atenção para a moda da indumentária à época, Guimarães, de certa forma, eterniza a saia-balão; e acrescentando à observação do escritor, é pertinente dizer que o poema se tornou um registro sobre a moda da época. Na análise do poema destaca-se a intenção do poeta em mostrar o ridículo da moda, pois afirma que a saia varria e arrastava o que encontrasse pela frente, tal qual uma “máquina de guerra”. Mais adiante, a sátira incide sobre o exagero da vaidade feminina, que adota sem pensar qualquer novidade da moda para parecer mais bonita. Insatisfeitas com sua beleza física, as mulheres usavam a crinolina para “conquistar o espaço”. O espaço ocupado por cada saia-balão deveria ser bem grande, dizia-se que duas mulheres não poderiam ocupar o mesmo espaço. Além de incômodo, era motivo não só para esconder a beleza feminina, que se afogava nesse mar de saias, anáguas e crinolinas, como também para ironizar sua vaidade desmedida, que buscava compensar uma carência ou um defeito, como a pouca altura, com a largura enorme das saias, e até mesmo em relação ao espaço que ocupava, já que na sociedade pouco espaço lhe era destinado, conforme Figura 29.

Figura 29 – Sátira à saia-balão.

Fonte: Victoria London [20--].

Para o poeta, de nada vale enfeitar-se de fitas, rendas e flores se as mulheres se vestem com os “vestidos varredores”, desconfortáveis e prejudiciais à saúde. Ao longo do poema, o eu poético expõe sua tese favorável a uma indumentária mais adequada e natural, valorizando a “clássica roupagem”, inspirada nas túnicas gregas, que, aliás, fora moda no final do século XVIII após a Revolução Francesa e início do século XIX. Ao final, afirma que não pode louvar esta nova invenção da moda, que seria uma “caprichosa moda impertinente”, nem o balão, um “tirano do bom gosto” e os amaldiçoa com seu canto: “roam-te sem cessar ratos e traças” (CAMILO, 1997).

À saia balão

Balão, balão, balão! cúpula errante,
Atrevido cometa de ampla roda,
Que invades triunfante
Os horizontes frívolos da moda;
Tenho afinado já para cantar-te
Meu rude rabecão;
Vou teu nome espalhar por toda
parte,
Balão, balão, balão!
E para que não vá tua memória
Do esquecimento ao pélagos sinistro,
Teu nome hoje registro
Da poesia nos galantes fastos,
E para receber teu nome e glória,

Do porvir te franqueio os campos
vastos.
Em torno ao cinto de gentil beldade
Desdobrando o teu âmbito
estupendo,
As ruas da cidade
Co'a longa cauda ao longe vais
varrendo;
E nessas vastas roçagantes pregas
De teu tímido bojo,
Nesse ardor de conquistas em que
ofegas,
O que encontras, levando vais de
rojo,
Qual máquina de guerra,

Que inda os mais fortes corações
aterra.

Quantas vezes rendido e fulminado

Um pobre coração,
Não vai por essas ruas arrastado
Na cauda de um balão.
Mal despontas, a turba numerosa
À direita e à esquerda,
De tempo sem mais perda
Amplio caminho te abre respeitosa;
E com esses requebros sedutores
Com que saracoteias,
A chama dos amores
Em mais de um coração a furto
ateias.
Sexo lindo e gentil, — foco de
enigmas! —
Quanto és ambicioso,
Que o círculo espaçoso
De teus domínios inda em pouco
estimas;
Queres mostrar a força onipotente
De teu mimoso braço;
De render corações já não contente,
Inda pretendes conquistar o
espaço!...
Outrora já c'os atrevidos pentes
E as toucas alterosas,
As regiões buscavas eminentes,
Onde giram as nuvens tormentosas;
Como para vingar-te da natura,
Que assim te fez pequena de
estatura.
Mudaste enfim de norte,
E aumentando o diâmetro pretendes
Avantajar-te agora de outra sorte
Na cauda do balão, que tanto
estendes.
Queres em torno espaço,
Té onde possas desdobrar teu braço.
Assim com tuas artes engenhosas
Sem medo de estourar tu vais
inchando,
E os reinos teus co'as vestes
volumosas
Ao longe sem limites dilatando,
Conquistas na largura
O que não podes conseguir na altura.
Mas ah! por que o meneio gracioso
De teu airoso porte
Sepultas por tal sorte
Nesse mundo de saias portentoso?
Por que razão cuidados mil não
poupas
Pra ver tua beleza tão prezada
Sumir-se-te afogada
Nesse pesado pélagos de roupas?
Sim, de que serve ver as crespas
ondas

De túrgido balão
A rugirem bojudas e redondas
Movendo-se em contínua oscilação;
— Vasto sepulcro, onde a beleza
cega
Seus encantos sepulta sem piedade,
— Empavezada nau, em que navega
A todo pano a feminil vaidade? —
De que serve enfeitar da vasta roda
Os estufados flancos ilusórios
Com esses infinitos acessórios,
Que vai criando a inesgotável moda,
De babados, de gregas, fitas, rendas,
De franjas, de vidrilhos,
E outros mil badulaques e fazendas,
Que os olhos encham de importunos
brilhos.
Se no seio de tão tofuda mouta
Mal se pode saber que ente se
acouta?!
De uma palmeira à graciosa imagem,
Que flácida se arqueia
Ao sopro d'aura, quando lhe meneia
A trêmula ramagem,
Comparam os poetas
As virgens de seus sonhos mais
diletas.
Mas hoje onde achar pode a poesia
Imagem, que as bem pinte e as
enobreça,
Depois que deu-lhes singular mania
De atufarem-se em roupa tão
espessa;
Se eram antes esbeltas qual
palmeiras,
Hoje podem chamar-se —
gameleiras.
Também o cisne, que garboso fende
De manso lago as ondas azuladas,
E o nível colo estende
Por sobre as águas dele enamoradas,
Dos poetas na vívida linguagem
De uma bela retrata a pura imagem.
Mas hoje a moça, que se traja à
moda,
Só se pode chamar peru de roda.
Quais entre densas nuvens
conglobadas
Em horrído bulcão
Vão perder-se as estrelas afogadas
Em funda escuridão,
Tal da beleza a sedutora imagem
Some-se envolta em túmida
roupagem.
Balão, balão, balão! — fatal presente,
Com que brindou das belas a
inconstância
A caprichosa moda impertinente,
Sepulcro da elegância,

Tirano do bom gosto, horror das
graças,
Render-te os cultos meus não posso,
não;
Roam-te sem cessar ratos e traças,
Balão, balão, balão.

Ó tu, que eu amaria, se na vida
De amor feliz restasse-me esperança,
E cuja linda imagem tão querida
Eu trago de contínuo na lembrança,
Tu, que no rosto e no ademã singelo
Das filhas de Helen és vivo modelo;
Nunca escondas teu gesto peregrino,
E da estreita cintura o airoso talhe,
E as graças desse teu porte divino,
Nesse amplo detalhe
De roupas, que destroem-te a beleza
Dos dons de que adornou-te a
natureza.
De que serve entre véus, toucas e
fitas,
Ao peso dos vestidos varredores,
De marabouts, de rendas e de flores
Tuas formas trazer gemendo aflitas,
A ti, que no teu rosto tão viçosas
De tua primavera tens as rosas?...
Pudesse eu ver-te das belezas
gregas,
Quais as figuram mármoreos divinos,
Na túnica gentil, não farta em pregas,
Envolver teus contornos peregrinos;
E ver dessa figura, que me encanta,
O altivo porte desdobrando a aragem
De Diana, de Hero, ou de Atalanta
A clássica roupagem!...

Em simples trança no alto da cabeça,
As fúlgidas madeixas apanhadas;
E a veste pouco espessa
Desenhando-te as formas delicadas,
Ao sopro das aragens ondulando,
Teus puros membros mórbida
beijando.
E as nobres linhas do perfil correto
De importunos ornatos destoucadas,
Em toda a luz de seu formoso
aspecto
Fulgindo iluminadas
Por sob a curva dessa fronte bela,
Em que tanto esmerou-se a natureza;
E o braço nu, e a túnica singela
Com broche de ouro aos alvos
ombros presa
Mas não o quer o mundo, onde hoje
impera
A moda soberana; —
Esquivar-se p'ra sempre, oh! quem
pudera
À sua lei tirana!...
Balão, balão, balão! — fatal presente,
Com que brindou das belas a
inconstância
A caprichosa moda impertinente,
Sepulcro da elegância,
Tirano do bom gosto, horror das
graças!...
Render-te os cultos meus não posso,
não;
Roam-te sem cessar ratos e traças,
Balão, balão, balão.
Rio de Janeiro, 18 de julho de 1859

Vinte anos depois, quando a saia-balão entra em desuso, o poeta novamente aborda o assunto no poema *À moda* (1878), dessa vez dedicado a uma nova moda que surge com o uso da anquinha, uma variação da crinolina que possui maior volume na parte de trás da saia, que também será objeto da crítica do poeta, claramente demonstrada nos versos “ouviu o inferno tua praga horrenda/ e pior que o soneto veio a emenda./ e surgiram de tua vasta roda/ os burlescos vestidos hoje na moda.” O poeta Bernardo Guimarães, com ar de especialista da moda, retraça a evolução da indumentária feminina com fidelidade de cronista social: da saia-balão à moda marcada pelos amontoados de tecidos, compondo com os penteados, no dizer de um especialista do assunto (CAMILO, 1997).

Camilo (1997, p. 102) justifica a crítica do poeta à moda pelo que ela traz de incômodo, tolhendo por completo a liberdade dos movimentos, e nos dois momentos aqui retratados “a moda presta-se facilmente ao riso solto”. Frente a esses

complicados arranjos, o poeta desce a minúcias de rendas e babados, orientado pelo gosto clássico, como se trajavam as beldades gregas. É uma contraposição ao que a moda submete a mulher: ao invés da simplicidade da moda grega, o portentoso das saias, no arco descomunal da crinolina ou *puffs* e fofos com enorme cauda, conforme Figura 30, que tanto horror causavam ao poeta, despertando-lhe o senso do grotesco, traduzindo das comparações as mais maldosas: de gamaleira ou perua de roda à chouriça ou ovelha timorata arrastando rotos novelos de lã. Relata Camilo que Guimarães aproxima a imagem da mulher, com toda a quantidade de tecidos, à da corça malfadada. O poema retrata a apologia ao gosto duvidoso da moda.

Figura 30 – Sátira à moda de 1877.

Fonte: Le Follet [18--]

À moda

Balão, balão, balão, perdão te imploro,

Se outrora te maldisse,
Se contra ti em verso mal sonoro

Soltei muita sandice.
 Tu sucumbiste, mas de tua tumba
 Ouço uma gargalhada, que retumba.
 “Atrás de mim virá inda algum dia,
 Que bom me há de fazer!”
 Tal foi o grito, que da campã fria
 Soltaste com satânico prazer.
 Ouviu o inferno tua praga horrenda,
 E pior que o soneto veio a emenda.
 Astro sinistro no momento extremo
 De teu ocaso triste,
 Do desespero no estertor supremo
 O bojo sacudiste,
 E surgiram de tua vasta roda
 Os burlescos vestidos hoje na moda.
 Moda piramidal, moda enfezada,
 Que donairoso porte
 Da moça a mais esbelta e bem
 talhada
 Enfeia por tal sorte,
 Que a torna semelhante a uma
 chouriça,
 Que em pé desajeitada se inteiriça.

Se vires pelas ruas aos saltinhos
 Mover-se um obelisco,
 Como quem vai pisando sobre
 espinhos,
 Com a cauda varrendo imenso cisco,
 Do espectro esguio a forma não te
 espante
 Não fujas, não, que ali vai uma
 elegante.
 Mas se de face a moça assim se
 ostenta
 Esguia e empertigada,
 Sendo por um dos lados
 contemplada
 Diversa perspectiva se apresenta,
 E causa assombro ver sua garupa
 Que área imensa pelo espaço ocupa.
 Formidável triângulo desenha-se
 Com base igual à altura,
 De cujo ângulo vértice despenha-se
 Catadupa, que atrás se dependura,
 De fofos e babados
 Com trezentos mil nós
 empantufados.
 A linha vertical pura e correta
 Eleva-se na frente;
 Atrás a curva, alinha do poeta
 Em fofos ondulando molemente
 Nos apresenta na suave escarpa
 A figura perfeita de uma harpa.
 Pela esguia fachada nua e lisa,
 Qual maciço pilar,
 Se brincar co'a roupagem tenta a
 brisa,
 Não acha em que pegar;
 E só o sopro de um tufão valente

Pode abalar da cauda o peso
 ingente.

Onde vais, virgem cândida e
 formosa,
 Assim cambaleando?!...
 Que zombeteira mão despiedosa

O teu donoso porte torturando,
 Te amarrou a essa cauda, que
 carregas,
 Tão atufada de medonhas
 pregas?!...

Trazes-me à ideia a ovelha timorada,

Que trêmula e ofegante
 Do tosqueador se esquiva à mão
 ingrata,
 E em marcha vacilante
 Vai arrastando a lã despedaçada
 Atrás em rotos velos pendurada.
 Assim também a corça malfadada,
 Que às garras do jaguar
 À custo escapa toda lacerada,
 Co'as vísceras ao ar,
 De rojo pela senda das montanhas
 Pendentes leva as tépidas
 entranhas.

Onde estão os meneios graciosos
 De teu porte gentil?
 O nobre andar, e os gestos
 majestosos
 De garbo senhoril?...
 Abafados morreram nessa trouxa,
 Que assim te faz andar cambeta e
 couxa.
 E a fronte, a bela fronte, espelho
 d'alma,
 Trono do pensamento,
 Que com viva expressão, turvada e
 calma,
 Traduz o sentimento,
 A fronte, em que realça-se a beleza
 De que pródiga ornou-te a natureza,
 Tua fronte onde está?... Teus lindos
 olhos
 Brilhar eu vejo apenas
 Na sombra por debaixo de uns
 abrolhos
 De aparadas melenas...
 Ah! modista cruel, que por chacota
 Te pôs assim com cara de idiota.

Ouro Preto, agosto de 1877.

Neste poema, uma segunda “homenagem” à moda, as caudas aumentam “e se arrastam pesadas varrendo a poeira e a imundície da via pública”. Concordando com o ponto de vista do poeta, Souza (2009) em sua brilhante análise histórica sobre a moda, discorre sobre a falta de bom senso da moda na indumentária feminina, ora tolhendo os movimentos e o andar pelo peso, ora tolhendo o andar devido às saias justas. Segundo a escritora, a saia-balão era símbolo de posição social, porém, a quantidade de saias engomadas mais a indispensável flanela vermelha e a crinolina, com sua enorme armação de aço, somavam um peso enorme que a mulher era obrigada a carregar. Além de tolher os movimentos da mulher, essas saias ocupavam grandes espaços no salão ou por onde passavam, até mesmo para viagens de trem, pois mal cabiam nas acomodações do transporte férreo.

Já o historiador inglês da moda James Laver (2008, p. 178) vê a crinolina como um acessório positivo para as mulheres, pois “Quando surgiu, a crinolina deve ter sido parecido com um instrumento de libertação para as mulheres. Livres do empecilho de várias camadas de anáguas, elas podiam, dentro da gaiola de aço, movimentar as pernas livremente”. Souza (2009) ainda traz para o cerne da moda o antagonismo vivido pela sociedade do século XIX registrado pelos cronistas e romancistas, os quais se comprazem em descrições detalhadas da vestimenta das personagens: mangas, decotes, roupões frouxos e a brilhante afinidade que os escritores têm com os tecidos: conhecem os nomes das fazendas, a cartela de cores, os ajustes a cada perfil e corpo, como em José de Alencar no romance *Diva*, 1864. Aliás, para Souza, Alencar é perito em descrever suas personagens com eximia clareza, habilidade e fidelidade.

Em *Senhora*, Alencar (2005) não poupa esforços para identificar o perfil de Aurélia Camargo, escolhendo com precisão o guarda-roupa e as joias, de forma que a personagem pudesse convencer a sociedade burguesa (e o leitor) de seu novo *status* de poder que o dinheiro lhe garantira. Na verdade, Alencar desejava o reconhecimento tanto pelo espaço da narrativa como pela realidade da moda, compondo a verossimilhança do enredo. Garcia e Miranda (2005, p. 26) esclarecem que o vestuário é considerado como parte da apresentação pessoal porque

A moda personifica a influência social como um aspecto proeminente do comportamento humano: trata-se de um exemplo dinâmico do uso de produtos para expressar o autoconceito [...]. O vestuário é considerado como parte da apresentação pessoal (para o social), e sujeitos que possuem alto automonitoramento sentem que as roupas podem ajudá-los a

comunicar a mais apropriada autoimagem para cada situação. De modo geral, o consumidor de moda aprende que diferentes papéis são acompanhados por produtos e atividades que ajudam a definir esses papéis.

Se na vida real o consumidor tende a comprar um tipo de roupa que reflita seu papel e posição na sociedade, e para tanto escolhe produtos que demonstrem seu *status*, colocando aí o autoconceito e suas subdivisões, que compreendem o real, o ideal e o social, da mesma forma ocorre com o romancista, com a diferença que este não compra, mas escolhe o figurino no tempo e espaço em que vive ou no qual se projeta. A questão da escolha de um guarda-roupa para composição do perfil da personagem de ficção é determinada segundo as intenções que o romancista tem para a recepção desse tipo formado para e pelo seu leitor.

As pessoas fazem escolhas que exigem estimativas e avaliações constantes de bens de consumo e atividades em vista de suas potenciais contribuições à identidade ou às imagens que tentam projetar, assim como as personagens Aurélia, de *Senhora*, e Sofia, de *Quincas Borba*, que não poupavam recursos financeiros para se manterem na moda. A roupa escolhida e a descrição minuciosa que os escritores fazem tendem a refletir o papel e a posição dessas personagens na sociedade. Deve-se lembrar de que há a presença da verossimilhança no romance, característica, que na realidade, como diz Cândido (2004), é o real do autor, o que ele vê, vive ou percebe, que será relatado na ficção, portanto, com maior ou menor intensidade da realidade. Assim, ao escolher o figurino, o escritor deseja transmitir o caráter psicológico daquela personagem, assim como indivíduos procedem na realidade, ratificado por Garcia (2005).

Barthes (2005) defende que a vestimenta é fundamentalmente um ato de significação. Nesse sentido, é plausível a analogia com a escolha do vestuário como importante auxiliar na construção da autoimagem, que se constitui em um fértil campo para estudos das relações entre vestimenta, aparência e identidade de um grupo social ou de uma sociedade inteira. Então, se a narrativa de um romance é construída dentro das diretrizes da verossimilhança, é fato que esse mesmo campo fértil resida nas escolhas dos trajes das personagens de ficção pelos romancistas, corroborando para o diálogo permanente entre roupa, linguagem e personagem, já que a roupa é uma das mais evidentes marcas de *status* social e de gênero. Logo, Crane (2006, p. 22), estabelece que

As roupas, como artefatos, “criam” comportamentos por sua capacidade de impor identidades sociais e permitir que as pessoas afirmem identidades sociais latentes [...] as roupas podem ser vistas como vasto reservatório de significados, passíveis de ser manipulados ou reconstruídos de forma a acentuar o senso pessoal de influência [...] e sugerem que as pessoas atribuem a suas roupas “preferidas” à capacidade de influenciar suas formas de se expressar e de interagir com outras.

Nessa linha de raciocínio e respaldada pela teoria de Barthes, romancistas e poetas usam a roupa para destacar determinado comportamento ou perfil.

Na prosa romântica, a moda é um elemento importante na caracterização das personagens ou um pormenor dotado de amplo significado que necessita tratamento adequado. Nas narrativas de ficção nota-se preocupação especial na escolha e descrição das roupas em determinadas personagens devido à necessidade de atribuir-lhes diferentes significados e padrões psicológicos, traçando o perfil dessa personagem. Para corroborar esse liame entre personagem e vestimenta, Cidreira (2005, p. 17) diz que

A vestimenta está muito próxima deste fenômeno e ela parece ter despertado o interesse de escritores justamente pela sua relação com a personalidade, enquanto mudança de constituição. A personalidade faz a moda, ela faz a vestimenta, mas o inverso também se aplica, a vestimenta faz a personalidade. Existe certamente uma dialética entre esses dois elementos.

Moda e literatura são diferentes fenômenos sociais, mas intimamente ligados entre si. A moda é caracterizada por uma mudança permanente; a aparência é relativamente estável, visto que ela, em parte, está inscrita no corpo, como nos traços do rosto ou na estatura e, tomando novamente Balzac, a aparência influencia numerosos aspectos da vida dos indivíduos, especialmente seus sucessos e fracassos, mesmo quando sua apreciação depende do contexto histórico, cultural ou socioeconômico.

Mas se a aparência é relativamente estável, ela pode ser modificada, e a visão idealizada dos corpos pode ser submetida aos movimentos da moda (HOLLANDER, 1996). O adorno permite aos indivíduos exibirem-se mutuamente e, portanto, ligarem-se por meio de considerações estéticas. Ele é a parte artificial da aparência: trata-se de uma manipulação dos sinais relativos aos vestuários ou aos cosméticos, que visam veicular uma determinada impressão. A influência da aparência e seus adornos é ratificada nos romances analisados neste estudo, seja em Machado de Assis, na personagem Capitu, seja em Aluísio Azevedo, no

personagem João Romão, ou em tantas outras personagens que, à medida que têm sua aparência transformada, transformam sua personalidade.

Um dos pontos que corrobora o diálogo permanente entre literatura, moda e vestuário nesta pesquisa é a teoria sobre os gostos culturais e a reprodução de classes do sociólogo Pierre Bourdieu (2006), na qual os membros da classe operária não conseguem copiar os modelos da classe média pela falta de *background* e acesso à cultura, socialização familiar ou educação, fatores responsáveis pelos gostos, estilos e modo de vida das classes alta e média. Ainda tomando essa teoria como parâmetro, somente indivíduos da classe operária que têm contato com classes superiores adquirem condições de adotar os modos dos indivíduos dessas classes, o que deixa claro a relação entre a teoria de Bourdieu e as teorias científicas e positivistas do século XIX, da raça, meio e momento, que determinam que o indivíduo é fruto do meio, sendo impossível a alteração cultural, como Azevedo descreveu o modo de vida do proletariado, estando correlacionados os três fatores no enredo de *O Cortiço*.

5.5 A RELAÇÃO ESCRITOR X ESTILISTA

Nos primeiros tempos, a roupa era confeccionada de acordo com os pedidos e gostos da aristocracia, a qual tinha em seu domínio aqueles que produziam suas vestimentas, os artesãos. A partir do século XIX, com Charles Worth, esses artesãos adquiriram *status* de prestígio, comparados aos grandes criadores e artistas de sucesso e notoriedade, sendo reconhecido, inclusive, como poeta, como explicita Lipovetsky (2007) e ratificado por Souza (2009, p. 33) ao comparar o costureiro ao poeta e aos artistas: “como o poeta, ele é apenas o porta-voz de uma corrente que se esboça e cuja tomada de consciência antecipa”.

Da mesma forma que o escritor, o costureiro é colocado na encruzilhada entre as solicitações do público e o impulso artístico, pois, como o artista, o pintor ou o escultor, deve estar atento aos detalhes, equilibrar volumes, linha, cores e ritmos, e, sobretudo, procurar a forma como medida do espaço, definida como o único elemento considerável na obra de arte. Por exemplo, o costureiro “harmoniza o drapeado de uma saia com o talhe das mangas, traçando um conjunto coerente de formas unidas por uma conveniência recíproca”, combinando tecido, corte e cores,

como qualquer artista se insere dentro do mundo das formas e, portanto, dentro da Arte (SOUZA, 2009, p. 33).

Frédéric Godart (2010) define o costureiro como gênio e criador. Se ao costureiro é atribuído o título de gênio e criador no mundo das roupas, ao escritor pode ser atribuído o nome de estilista. O escritor é um estilista atualizado e socialmente bem informado; precisa estar sempre sintonizado com o mundo da moda, classes sociais, sobretudo conhecer os perfis femininos. A partir do momento em que se constrói a personagem de ficção, a esta personagem é necessário “confeccionar” o traje ou criar *looks* que melhor possam lhe definir o perfil.

Em seu ateliê, composto de papéis, pena, tinta e um grande talento, escolhe a peça adequada, levando em conta o local em que a personagem se encontra, a estação e o momento certo na sua ficção, atendendo às características físicas e psicológicas das personagens. Como exemplo, quando se trata de uma governanta, certamente ele irá escolher um vestuário sóbrio que se adeque ao perfil proposto, como a personagem Jane Eyre (BRONTË, 1983), para que o leitor, fazendo posse dos detalhes descritos pelo escritor e através do seu imaginário, absorva as mensagens enviadas no texto pelo escritor. Este, no final, objetiva prender a atenção do seu leitor, que irá interpretar o código e captar a sua mensagem intencional.

Na composição de um *look* para a caracterização da personagem, o romancista considerará o modelo do traje, o tecido adequado, como musselina, cambraia, seda, cetim, renda etc. para dar o caimento perfeito aos movimentos, e, sobretudo, a escolha da cor, que, além de importante componente da vestimenta, é portadora de significados que estarão diretamente relacionados ao humor e ao espírito das personagens. Segundo Braga (2005), ao longo da história da humanidade, incluindo durante a pré-história, a cor sempre foi um meio de expressão artística.

Por exemplo, o preto para significar o luto, fechamento, indisponibilidade, afastamento, passado; o branco, luz, futuro, inocência e felicidade, que foram as mensagens transmitidas pela cor no caso de Carolina de *A Viúvinha*; de Lúcia em *Lucíola*; Pombinha e sua mãe, Porfiro e Rita Baiana, em *O Cortiço*; e mesmo Sofia e Virgília, personagens machadianas. No caso de Aurélia, *Senhora*, sendo José de Alencar um romancista detalhista, recorre à descrição da cor e do tecido para ratificar a personalidade confiante e exuberante da personagem. Poeticamente, Alencar combina a cor da natureza, no caso o verde, com a seda, tecido brilhoso e

fino, para descrever que os braços – fetiche em Alencar e em Assis – desabrocham dessa “folhagem de seda”. Em outra passagem, Alencar, com intuito de transmitir ao leitor a entrada majestosa de Aurélia, clama à seda o auxílio para a importante cena que apresenta a exuberante protagonista: “Ouviu-se um frolido de sedas, e Aurélia assomou na porta do salão” (ALENCAR, 2005, p. 63 e 142).

Pela forma poética que descreve o vestido verde de Aurélia, nota-se a importância e o cuidado que o escritor dispensa para a escolha da cor. A Rede Globo, no seriado *Capitu*, criou uma vestimenta para a personagem em tom azul, de forma que leveza e segurança fossem transmitidas ao telespectador, ciente de que o visual bastasse para a compreensão do humor e momento da personagem. No século XIX o escritor deveria ser muito mais hábil, pois, para que a sua personagem fosse entendida, deveria apelar pela descrição detalhada da vestimenta da personagem, demonstrando, portanto, que, além de entender de moda, conhecia estilos, cores da moda, cores para ocasiões específicas, tecidos e suas categorias, como rústico, leve, pesado, fino, luxuoso, brilhante etc.

Em conformidade com Braga (2005, p. 53), as cores são forma de linguagem não verbal, elementos que fazem parte de uma completa simbologia carregada de significação:

Ao observarmos alguém usando vermelho, a sensação que temos é devido ao fato de ser a cor de sangue, é de amor e/ou raiva. É uma cor quente que, fisiologicamente, nos excita. É a cor da carne e está, também, associada ao impulso, à paixão e ao sexo.

Corroborando com Braga, Souza (2009, p. 44) explica que

A cor vem, em importância, logo depois da forma, tendo às vezes (como, aliás, na pintura) mais relevo que esta última [...] a utilização da cor visa a certos fins que podemos classificar em [...] afetar o tom emocional da vestimenta toda, pois que as cores têm um significado simbólico e podem atrair, repelir ou esposar os nossos sentimentos; conduzir o olhar numa determinada direção por meio ângulos coloridos, enfeites angulares, etc.; produzir ilusão de ótica, as linhas verticais aumentando a altura, as horizontais, a largura. O tecido, por sua vez, encontra-se em relação íntima com a cor e pode, conforme a consistência, a disposição das fibras, o processo por que foi tratado, afetar a luminosidade do colorido, avivar o tom pelo brilho ou reduzi-lo pela opacidade. Alguns possuem, mesmo, um alto grau de resplendor, como o cetim.

Nenhum outro romancista brasileiro é merecedor do título de especialista no tratamento das roupas, na análise e apreensão do mundo de aparências do século XIX como José de Alencar. Em todos seus romances urbanos, a moda configura como valioso recurso narrativo, passando longe de ser um simples pormenor do

enredo. Ao contrário, o narrador demonstra excelência na descrição do guarda-roupa da alta sociedade carioca, dos vestidos e adornos, o que o relaciona como observador fiel da sua sociedade e da moda como fenômeno social oitocentista, presença quase obrigatória nos periódicos, fossem sérios ou satíricos. Alencar é o exemplo do aluno que superou o mestre, no caso Balzac, com extrema habilidade descritiva.

Nele, as cores são carregadas de simbologia que permitem o leitor sentir, participar do enredo, visualizar o personagem e a cena. Em *Lucíola* há o contraste das cores cinza e escarlate. A primeira é apresentada nos primeiros parágrafos do segundo capítulo, quando Lúcia é vista pela primeira vez por Paulo na festa religiosa da Glória, com um vestido cinza, discreto, cuja intenção era mostrar a imagem de uma mulher idealizada, encantadora, uma menina pura, de família. A segunda representa a mulher cortesã, apreciadora da luxúria, entregue aos prazeres da carne, quando Lúcia se apresenta com um vestido escarlate no Teatro Lírico em companhia do Couto, um dos seus mais ricos e importantes clientes. A cor escarlate, palavra que Alencar prefere usar no lugar de vermelho, carrega outro sentido quando descrita no gabinete de Aurélia, mulher que representa discreta sensualidade e bom gosto. O romancista usa as cores com extrema habilidade nos enredos, seja nos trajes seja nos ambientes requintados de suas personagens.

Pinto (1999) ao analisar os perfis nas obras alencarianas, revela que em Lúcia a cor escarlate pode traduzir alegria, juventude ou a sensualidade exacerbada aos extremos, para a depravação. De Marco (1986, p. 157) vê a roupa e o espaço como elementos dotados de muitas significações, sobretudo no início da narrativa de *Lucíola*, tema de sua pesquisa:

O episódio da Glória já nos adverte de que devemos dar especial atenção à descrição das roupas de Lúcia e dos espaços em que se desenvolve a ação. Frequentemente, esses elementos catalisam os movimentos narrativos. Dramaticamente, eles ocultam ou revelam desejos e sentimentos das personagens. No cenário da festa religiosa, Lúcia entra coberta pela descrição do cinza, Do Alto da Glória, Paulo tem um quadro vivo da cidade em ação, mas a frase de Sá desfaz a ilusão e revela, por um lado, o desejo de Lúcia de ocultar momentaneamente a cortesã e, por outro lado, a ignorância do provinciano.

No caso de Lúcia, os significados das cores opostas estão claramente relacionados à questão da personalidade ou dupla personalidade da personagem, tema que seria mais tarde abordado nos romances realistas. Alencar também manipula a simbologia das cores nas antíteses do preto e do branco de Carolina, o

preto-esperança de Carlota, o verde e o azul em Aurélia. Já Machado de Assis se apropria do preto para representar o orgulho de Estela e o luto da mãe de Bentinho; Azevedo faz uso das cores nas roupas coloridas de Rita Baiana, o branco dos capoeiras, o preto no luto da mãe de Pombinha e o vermelho na prostituta Léonie. A roupa e seus acessórios cumprem a função de transporte do real, o que ele é, para o ideal, o que ele gostaria de ser para os outros.

Em geral, os críticos literários e estudiosos dos romances brasileiros concordam que a moda, sobretudo roupas e acessórios, compõem elementos de significativa importância no tratamento da personagem de ficção. Antonio Candido (2006, p. 548) discorre sobre a extraordinária capacidade de José de Alencar para o tratamento adequado do conjunto que perfaz o perfil de seus personagens:

Alencar tem um golpe de vista infalível para o detalhe expressivo, desde o charuto aceso e a mão que apanha a cauda, até as frutas de um prato ou os gestos comerciais dum corretor. [...]. Mas é na atenção com a moda feminina que podemos avaliar todo o senso dos detalhes exteriores, que iluminam a personalidade ou os lances da vida. Balzac foi por ventura o inventor da moda no romance, o primeiro a perceber sua íntima associação com o próprio ritmo da vida social e a caracterização psicológica. Alencar não denota a influência marcada do mestre francês apenas na criação de mulheres cujo porte espiritual domina os homens ou na mistura do romanesco da realidade. Denota-a principalmente na intuição da vestimenta feminina, que aborda como elemento de revelação da vida interior, os vestidos de Lúcia, por exemplo, desde o discreto, de sarja de gris, com que aparece na festa da Glória, até a chama de sedas vermelhas com que se envolve num momento de desesperada resolução, são tratados com expressivo discernimento. A personalidade terna e reta de Guida transparece nas cassas brancas, no roupão de montaria com que galopa pela Tijuca. Em Senhora, um peignoir de veludo verde marca o âmbito máximo de tensão entre os dois esposos.

O crítico Massaud Moisés (2001) ratifica a roupagem como um dos elementos essenciais para a corrente realista, sobretudo para o realismo exterior, no qual o romancista se propunha a desvendar a realidade concreta através da aparência das personagens, seu exterior total, resultado das manifestações psicológicas que se exteriorizavam por gestos, atitudes, reações físicas e pela roupa.

Os romancistas conheciam seu mundo, seu espaço; sabiam da sua responsabilidade com a sociedade e com o leitor em particular. Por essa razão, não obliteraram a importância da roupa nas suas narrativas, ao contrário, como leitores e colaboradores de periódicos femininos, conheciam os interesses do público dessas revistas e jornais, entendiam de moda, de roupa; estavam atentos ao que a moda

representava para a sociedade oitocentista, sobretudo para o gênero feminino, maior público leitor dos romances e dos periódicos de moda.

6 A CARACTERIZAÇÃO DA PERSONAGEM DE FICÇÃO

6.1 O LUXO DA ALTA SOCIEDADE EM JOSÉ DE ALENCAR

Se o edifício e os móveis estacionários e de uso particular denotavam escassez de meios, senão extrema pobreza, a roupa e objetos de representação anunciavam um trato de sociedade, como só tinham cavalheiros dos mais ricos e francos da corte [...].
(ALENCAR, 2005, p. 37).

Cinco minutos: o tempo que o narrador se atrasa para pegar seu transporte e, tendo que pegar o próximo, conhece a sua amada. Conta o narrador para sua prima, em uma carta, como conhecera a paixão de sua vida, que, depois de perdê-la de vista, enfrenta muitas dificuldades para achar a moça, Carlota. Mas como todo romance romântico, no final da história o jovem encontra a amada, casam-se e vivem um lindo *happy end*. Durante o período que luta para achar Carlota, o personagem encontra dois meios para identificá-la: pelo vestido de seda e pelo seu perfume. O tempo da narrativa é 1856, Segundo Império, e o espaço, o Rio de Janeiro. Nesse período, a moda ditava saias bem rodadas e com muitos babados; entra em uso a crinolina (LAYER, 2008).

Cinco Minutos, 1856, foi a estreia de José de Alencar como ficcionista, um mimo que ofertara aos leitores do jornal *Diário do Rio de Janeiro* ou, como diria Magalhães Júnior (1977, p. 75), “uma isca para novos subscritores”. O romance engloba os romances da primeira fase da carreira de José de Alencar, no auge do período romântico brasileiro, lançado em folhetim primeiramente. Faz alusão a fatos característicos da vida carioca da época, como a frequência à ópera e aos hábitos comerciais na Praça do Rio. Um romance com todos os ingredientes do Romantismo, com intuito de agradar aos leitores da época, sobretudo as mulheres da classe burguesa, para quem a leitura de folhetins era o meio de passar o tempo, dividido entre as ordens aos escravos e trabalhos de agulha.

Nessa época, a roupa, tendo importante papel na sociedade do século em questão, já configura entre os importantes elementos que compõem o campo descritivo da narrativa para a composição do enredo. Nesse romance, há pouca referência à moda e à indumentária, contudo, a pequena presença da roupa é essencial para o enredo, posto não ser vista apenas como um suporte narrativo do

escritor, mas, sobretudo, do narrador, pois é a partir dela que a narrativa se desenrola. O próprio narrador denuncia a importância da roupa ao revelar que, para encontrar a amada, só haveria duas formas eficientes, sendo a roupa aquela que exercerá o papel de identidade da jovem, pois, “Dada a cor predileta de uma mulher desconhecida, o seu modo de trajar e o seu perfume favorito, vou descobrir com a mesma exatidão de um problema algébrico se ela é bonita ou feia”; e, pelos tecidos, seda e renda, o narrador confessa que tentava ver o rosto e as formas que se escondiam “nas nuvens de seda e de rendas” (ALENCAR, 1995, p13).

Pela personificação, Alencar (1995, p. 12) chama a atenção para a roupa, uma vez que não há a descrição completa dela. Trabalha com o tecido, o barulho que a grande quantidade da seda produz, como ele próprio descreve, dando vida ao tecido usando o verbo “farfalhar” para dar a imagem necessária. Nota-se o uso da personificação da indumentária no romance para distinguir gêneros: “prefiro sempre o contato da seda à vizinhança da casimira ou pano”, ou seja, prefere o contato feminino ao masculino:

[...] O canto já estava ocupado por um monte de sedas, que deixou escapar-lhe um ligeiro farfalhar, conchegando-se para dar-me lugar. Sentei-me, prefiro sempre o contato da seda à vizinhança da casimira ou pano. [...] O meu primeiro cuidado foi ver se conseguia descobrir o rosto e as formas que se escondiam nessas nuvens de seda e de rendas. Era impossível, além da noite escura um véu que caía de um chapeuzinho de palha não me deixava a menor esperança.

Rendas, sedas, casimira, véu, chapeuzinho de palha... Assim o escritor dá as pistas para que o leitor possa usar seu imaginário, buscando os modelos que estavam na época à moda para “moldar” a personagem, pois há aí a intenção por detrás dessa descrição de identificar a mulher pela roupa e acessórios. Personificada, a seda se afasta para lhe dar lugar no transporte; as “Nuvens de seda e de rendas” escondiam a mulher amada. À medida que a narrativa deslancha, mais importância ao vestuário é dada para a identidade da personagem, como no excerto em que o narrador descreve que “Quando saía, não via longe um vestido de seda preta e chapéu de palha que lhe desse caça, até fazê-lo chegar à abordagem” (1995, p.14), conforme representação nas figuras 31 e 32:

Figura 31 – Vestido de seda preta de Carlota, por aproximação.

Fonte: The Metropolitan Museum of Art (1870).

Figura 32 – Chapéu de palha com véu, *Cinco Minutos*, por aproximação.

Fonte: Pinterest (2010).

Em *A Viuvinha*, 1857, José de Alencar vai além do vestido preto e do chapeuzinho de palha e escolhe trajes com cores que levam fortes antíteses para o enredo, demonstrando o estado de espírito da personagem principal. A história se inicia com uma carta do narrador para sua prima D, na qual relata a história de um jovem rico, Jorge, e da linda jovem Carolina. Jorge, cansado das noitadas, de esbanjar dinheiro e levar uma vida fútil, própria dos jovens burgueses da época, ao conhecer uma linda moça cede às convenções sociais e pede-a em casamento. Na véspera do seu casamento, seu ex-tutor dá-lhe a notícia de sua falência financeira. O jovem resolve, então, dar fim a sua vida para honrar o nome do seu pai. Casa-se com a jovem, mas, sentindo-se culpado, na noite de núpcias embala-a em um sono profundo e escreve-lhe uma carta de despedida.

Jorge parte durante a madrugada com o intuito de tirar sua própria vida, deixando a jovem noiva viúva. Contudo, prestes a cometer o suicídio, é barrado pelo seu ex-tutor que o aconselha a não cometer o crime de fato; bastava morrer somente para a sociedade. Com a ajuda desse bom homem e acatando-lhe o conselho, Jorge simula sua morte, coloca uma carta com seu nome em um corpo sem vida qualquer e foge para os Estados Unidos. Cinco anos depois, retorna como negociante, vive uma vida de privações para poder juntar fortuna e saldar as dívidas do pai, quando então é descoberto pelo ex-tutor, que o ajuda a recuperar os títulos do pai junto aos credores. Jorge reaparece e retoma seu casamento com a jovem Carolina, conhecida como *A Viuvinha*, que se resguardara durante todo o tempo em um vestido preto.

O romance escrito em 1857 compõe a fase dos romances urbanos de José de Alencar, no auge do Romantismo, contendo todos os ingredientes do período, como o herói, a idealização da mulher amada e idolatrada, os perigos, a redenção, a religiosidade e fortes antíteses de passado x futuro, preto x branco, escuridão x luz. O enredo se compõe de forma não linear, ambientado no Rio de Janeiro, tendo como espaço social a casa de Carolina, o bar, as ruas do Rio de Janeiro, a construção da Santa Casa da Misericórdia e a loja Wallerstein, na primeira metade da década de 1850.

Para entender os recursos e antíteses usadas pelo escritor, é necessário entender o perfil de Carolina. A jovem ficou viúva antes de consumir o casamento; tirou o branco para já vestir o preto. O preto simbolizava, no início, o luto, o respeito

pelo falecido. Após o período de luto, que na época era de três anos, a jovem continuou a usar a roupa preta como sinal de indisponibilidade amorosa, fechamento, pois a jovem havia se fechado para qualquer envolvimento com o sexo oposto, e até mesmo uma forma de fugir à responsabilidade social do casamento. Nesse romance, Alencar enfatiza a cor para caracterizar a personagem tanto no seu momento de dor e reclusão, como também no momento de alegria, de epifania, representado pela cor branca. A composição de Alencar para essa personagem permeia entre o branco, o preto e o branco novamente: o branco para casar, o preto como luto e o branco resplandecente.

Como no romance *Cinco Minutos*, era a cor preta a predileta e aliada da personagem, visto ser através da cor que Carolina se esconde, se protege. Através dela transmite a mensagem para a sociedade que seu coração estava fechado; estava “refugiada no seu retiro e na sua saudade, defendeu contra a sociedade as suas recordações, que retornaram um culto ao passado” (ALENCAR, 1995, p. 90). O preto significava a lembrança do passado onde ela queria estar, seu luto: “Entrou nos salões, porém com esse vestido preto, que devia lembrar-lhe a todo o momento a fatalidade que pesava sobre a sua existência”, conforme figura 33, e mais uma vez em Alencar a vestimenta é importante peça na narrativa, posto ter sido o traje o elemento de reconhecimento social da personagem, que passou a ser conhecida como *A Viuvinha*, título do romance.

Figura 33 – Vestido preto para baile de Carolina, *A Viuvinha*, por aproximação.

Fonte: Wordpress.com [20--?]

Aliás, os estudos da moda demonstram que a cor preta tem grande representação como símbolo de luto desde o Império Romano. Além do luto, a cor preta ocupa lugar cativo na representação de grupos específicos, sejam eles religiosos – hábitos de monges – ou de magistrados. No século XVI, o preto foi consagrado no reinado de Felipe II da Espanha, período que a moda espanhola pedia trajes austeros, rígidos e cores escuras, sendo esta a cor preferida dos aristocratas espanhóis, quando então a corte espanhola passou a ser admirada na

Europa e, portanto, ditava a moda, levando as demais cortes europeias a adotá-la (LAVER, 2008).

A pesquisa de Laver acerca da cor preta corrobora para o entendimento de que as cores são dotadas de simbologia e, neste caso, a cor preta é uma das mais portadoras de significados, ora representando o luto, a morte, ora representando o poder, como no caso da aristocracia do século XVI, sendo prestigiada em determinados períodos da história e menos em evidência em outros. No século XIX, geralmente a cor preta transmitia sinais de perda profunda, significado intensificado pela prática adotada pela rainha Vitória da Inglaterra com o funeral do príncipe Albert, tornando o funeral e o luto com roupas pretas uma prática social comum para essa ocasião.

O fato é que a cor preta sempre esteve presente na história, e, significando luto, até o século XIX nenhuma outra cor a substituíra. Em verdade, até os dias atuais a cor preta continua sendo símbolo de sobriedade e seriedade, e parte da sociedade ainda a associa ao luto. As convenções sociais oitocentistas ditavam que o uso de vestidos pretos para as mulheres representava, na maioria dos casos, o luto obrigatório por no mínimo três anos, cuja importância e veracidade são atestadas através dos romancistas, já que é uma cor de suma importância para a caracterização não só de personagens, mas também de todo um enredo. As evidências são encontradas em vários enredos de José de Alencar, como no caso do reconhecimento da jovem Carlota de *Cinco Minutos* e o estado de espírito de Carolina de *A Viúvinha*.

Fazendo paralelo com outros romancistas, Machado de Assis também recorre à cor para a caracterização da personagem Estela de *Iaiá Garcia*, quando necessita transmitir ao leitor a forma como a jovem orgulhosa e desejosa de pertencer à sociedade encontra na cor preta o caminho fácil para se despistar da sociedade, a fim de esconder sua pobreza e a falta de condições de andar na moda, já que, àquela época, o indivíduo era prestigiado pelo ter e pelo parecer. Também em *Quincas Borba* o escritor traz a personagem Sofia em luto, usando um gracioso vestido preto, cuja finalidade é que o leitor entenda o perfil de Sofia, mulher de esplêndido corpo esbelto, ratificando que sua beleza era enaltecida até com um traje de luto e que a personagem não respeitava nem o luto para atrair os olhares masculinos.

Assim, como importante auxiliar narrativo, o vestido preto de Carolina, Figura 34, apresenta-se carregado de significados, segundo a intenção de Alencar (1995, p. 90):

O vestido preto era o símbolo de uma decepção cruel; era a cinza do seu primeiro amor, era uma relíquia sagrada que respeitaria sempre. Enquanto ele a cobrisse parecia-lhe que nenhuma afeição penetraria o seu coração e iria profanar o santo culto que votava à imagem do seu marido.

Figura 34 – Vestido de luto de Carolina, *A Viúvinha*, por aproximação.

Fonte: The Metropolitan Museum of Art (1870).

Então, em outras palavras, o vestido preto transmitia sinais sobre o estado de espírito da personagem pela morte do marido: castidade, fidelidade, fechamento e indisponibilidade. Quando o escritor precisa mudar o rumo da “vida” da personagem, e a “disponibiliza” para o amor, troca o preto pelo branco; o preto das trevas, do enclausuramento, pelo branco de luz, de felicidade, de resplandecimento, e a jovem se abre para nova aventura amorosa. O vestido branco, nessa fase, é a luz que guia o jovem Jorge até Carolina; é, no meio da escuridão, o *flash* de luz que ilumina o caminho que leva para o futuro. Assim, em contraposição ao preto, o

branco é abertura para o futuro, a luz para a uma nova vida, um novo amor, a representação da inocência e pureza que Carolina guardara no leito de núpcias.

E em uma antítese perfeita, Alencar joga o vestido branco no momento em que a jovem resolve se abrir novamente para o amor. O branco era o sentimento dela pelo novo amor, pois mesmo que não quisesse seu espírito dizia outra coisa, e o branco representava e revelava isso para o escritor. As cores e os vestidos de seda moldaram exatamente o sentimento e o espírito da jovem. O preto foi uma forma de se combater qualquer possibilidade de aproximação de outro homem, pois assim a personagem mostrava-se, “Ela se tinha preparado para combater o amor brilhante, ruidoso fascinador dos salões” (ALENCAR, 1995, p. 91).

Na passagem abaixo, o próprio narrador explica o significado das fortes antíteses nas cores dos vestidos (ALENCAR, 1995, p. 94):

Pela primeira vez, depois de cinco anos, Carolina trajaria de branco. [...] Até no seu vestuário se revelava a luta que se passava a sua alma: o branco era a aspiração, o sonho do futuro, o preto era a saudade do passado. [...] À meia-noite em ponto o vulto apareceu e, guiado pelo vestido branco de Carolina, aproximou-se dela e sentou-se no mesmo banco de relva. Seguiu-se um longo momento de silêncio, o desconhecido não falava; o pudor emudecia a menina cândida e inocente.

A Figura 35 representa um modelo de vestido branco da época, com o qual é possível imaginar o vestido descrito por Alencar.

Figura 35 – Vestido branco de Carolina, *A Viúvinha*, por aproximação.

Fonte: Pinterest (2010).

Então, fortes antíteses confirmam a importância do vestuário para a caracterização da personagem: preto x branco, passado x futuro, prisão x liberdade, morte x vida e escuridão x luz.

As cores e os trajes revelam tanto o que seu portador é na realidade quanto o que ele não é. Em outras palavras, o traje também pode ser um disfarce; uma máscara que o usuário se apropria para não revelar seu eu verdadeiro, mostrando quem ele não é ou quem ele gostaria de ser, como no romance *Lucíola*, 1867, a paixão de um rapaz instigado pela beleza de uma linda jovem que vê na festa religiosa da Glória, Rio de Janeiro.

No romance, Paulo, jovem pernambucano de vinte e cinco anos, narra a história de seu amor por Lúcia, uma jovem de dezenove anos que se prostituiu aos quatorze para salvar sua família de uma terrível doença. Lúcia foi expulsa de casa pelo pai quando esse conhece a verdade sobre a fonte dos recursos da filha para lhes salvar. Maria da Glória (Lúcia) vai para as ruas e recebe a ajuda de uma senhora, dona Jesuína. Conhece sua amiga Lúcia, com quem passa a morar e se

torna amiga, mas que morre em pouco tempo depois. Para poupar a família da desonra, Maria da Glória decide enterrar seu passado com o corpo da jovem amiga, simulando sua própria morte, e adota a identidade de Lúcia.

Lúcia vive uma vida de cortesã riquíssima, elegante e muito luxuosa, com amantes ricos, importantes e influentes da sociedade fluminense da época, mas uma vida vazia, sem sentido, que se transforma ao conhecer o jovem recém-chegado de Pernambuco, Paulo, e, com ele conhece o verdadeiro amor. A personagem aos poucos começa a sua transformação até mudar totalmente sua vida. Abandona a casa luxuosa e a vida de prazeres para viver em uma casa simples em companhia da irmã Ana, que manda buscar no internato, porém sem revelar sua verdadeira identidade. Ao saber que está grávida, rejeita o filho e em pouco tempo morre. Paulo é o caminho para a salvação de Lúcia.

Lucíola é um romance urbano que se passa na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1855, e que objetiva a crítica social contra as convenções da época, nas quais ditavam como a mulher deveria viver: casada, submissa ao marido e dele muito dependente, destinada aos cuidados da casa e educação dos filhos. Lúcia é o oposto desse protótipo de mulher oitocentista; não é uma mulher submissa, é excêntrica e dona de suas próprias atitudes e desejos. Há uma variação entre essa mulher forte e independente com a jovem que em momentos deseja ser uma mulher da sociedade como as demais mulheres ditas honradas. A redenção de Lúcia acontece de forma paulatina a partir do momento que conhece Paulo, transformando-se totalmente com a gravidez da moça e a consequente morte, única salvação para a mulher cortesã.

A crítica social apresentada por José de Alencar descreve os valores da sociedade burguesa carioca da metade do século XIX, a moral, os costumes e a vida de aparências na qual se privilegia a mulher pura e o homem cortês. A narrativa, embora contenha todas as características do período romântico, apresenta verdadeira descrição realista, sobretudo quando o escritor narra as mazelas da sociedade da sua época com fatos, eventos e locais reais, e a dupla personalidade da personagem. O romance compõe a trilogia dos romances urbanos de José de Alencar, perfis de mulher, publicado em 1862, nos quais apresenta os caracteres femininos, torturados por contradições e antagonismos psicológicos, juntamente com *Diva*, 1864 e *Senhora*, 1875.

O perfil que Alencar criou para a personagem Lúcia constitui-se em uma mulher de gosto requintado, exigente, atraente e ardente para os amantes, mas de humor instável. Apesar do frequente mau humor, a jovem é muito cobiçada pelos homens devido à sua exuberante beleza física e por isso muito invejada pelas mulheres. Pelo papel que desempenha na sociedade, é muito mal vista na cidade. Lúcia é uma mulher muito profunda e reflexiva, tendo assim certa complexidade psicológica, que também é demonstrada em seus trajes. Apesar de rica e ter todos os homens da sociedade aos seus pés, Lúcia não tem paz de espírito, tornando-se volúvel; mas, como uma mulher idealizada pelos românticos, resigna-se e vive um amor de redenção.

Na narrativa, há três importantes momentos da descrição da personagem envolvendo seu psicológico e humor: Lúcia em momentos de tranquilidade; Lúcia como cortesã; e Lúcia rendida, resignada e transformada. Com salienta De Marco (1987), à roupa de Lúcia deve ser dispensada especial atenção, pois nos trajes dela Alencar revela os contrastes do psicológico da personagem: ora Lúcia se apresenta tranquila, com trajes leves, alvos ou recatados, ora se apresenta vestida como uma cortesã, com cores quentes, vivas. Lúcia é apresentada propositadamente nas primeiras cenas do romance com a descrição de um vestido cinza na festa religiosa da Glória, cujo intuito era ocultar o lado da cortesã, já que esta é a primeira visão que Paulo tem da jovem em uma festa religiosa.

Assim, no primeiro momento, Paulo recém-chegado à Corte vê Lúcia, pela primeira vez, como uma moça simples e pura da sociedade; seu traje não carregava nenhum sinal sobre sua conduta. A forma distinta e a elegância da jovem chamaram a atenção do narrador. Foi com essa intenção que Alencar (2002, p. 17) escolheu palavras adequadas para a descrição do vestido, cujo intuito era que o leitor captasse a percepção que Paulo tivera ao ver aquela moça encantadora, de semblante puro e diáfano:

[...] descobri, nessa ocasião, a alguns passos de mim, uma linda moça, que parara um instante para contemplar no horizonte as nuvens brancas esgarçadas sob o céu azul e estrelado. Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos.

O modelo da Figura 36, abaixo, representa o vestido singelo de Lúcia, que levou a Paulo a vê-la como uma moça de família. A cor cinza não foi descrita ao acaso. Para apresentar o tipo de moça pura, Alencar escolheu essa cor com a

intenção clara de ludibriar Paulo, objetivando captar o sentimento do personagem à primeira vista. Um dos significados atribuídos à cor cinza é o de uma cor não muito definida ou turva, sombria, uma mistura do preto e do branco, cores definidas, mas que resultam em uma cor indefinida, tal qual Lúcia, cuja personalidade se demonstrava indefinida, ora alegre, compulsiva, ardente e ora desejando ser pura, reservada e pertencer à casta sociedade carioca.

Figura 36 – Vestido Cinza de Lúcia, *Lucíola*, por aproximação.

Fonte: The Metropolitan Museum of Art (1870).

Ali, diante dele, apresentava-se uma jovem da boa e conservadora sociedade. Vislumbrado com aquela aparição, pergunta ao amigo quem era aquela “senhora”, como a mulher distinta da época era chamada, fosse moça ou não. E seu

amigo Sá lhe respondeu: “Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita, queres conhecê-la?...” (2002, p. 18), dando a entender ser Lúcia uma prostituta.

Ao apresentar a cortesã, para o segundo momento da personagem, no seu fulgor, permeada com elegância e luxo, Alencar, para que seu leitor possa usar o imaginário e compor a personagem, não poupa esforços na descrição da vestimenta e revela trajes vivos e decotados, elegantes e chamativos, com “vestidos do melhor gosto que a Rua do Ouvidor lhe enviava diariamente”, joias caríssimas e as últimas novidades da moda. Agora ele deseja mostrar a outra face de Lúcia, a cortesã de luxo de olhar ardente e fascinado, dedicada aos prazeres, à luxúria e à prostituição. Uma das cenas graves que representam essa mulher é a sua aparição para um jantar com homens ricos da sociedade e suas amigas cortesãs, no qual entra triunfante, “trançando a sua longa manta listrada de escarlate, que a envolveu como um pálio romano [...]” (2002, p. 50). Observa-se que, neste trecho, Alencar compara a manta de Lúcia com a capa vermelha dos soldados romanos, peça que indicava a opulência e o poder do Império Romano.

Em outra passagem ainda na fase como cortesã ardente, José de Alencar (2002, p. 80) evidencia o quanto a roupa auxilia na caracterização da personagem, pois, usando roupas chamativas, Lúcia causa impressão errada a Paulo que, enciumado, imagina estar ela indo a outros locais com o amante, enquanto, na realidade, estava pronta para acompanhar esse amante ao baile, com seu magnífico vestido vermelho com detalhes pretos:

Lúcia fitou-me por muito tempo e chegou-se ao espelho para dar os últimos toques ao seu traje, que se empunha de um vestido escarlate com largos folhos de renda preta, bastante decotado para deixar ver as suas belas espáduas de um filó alvo e transparente que flutuava-lhe pelo seio cingindo o colo, e de uma profusão de brilhantes magníficos capaz de tentar Eva, se ela tivesse resistido ao fruto proibido. Uma grinalda de espigas de trigo cingia-lhe a fronte e caía sobre os ombros com a basta madeixa de cabelos, misturando os louros cachos aos negros anéis que brincavam.

O excerto destacado acima pode ser representado nas figuras Figura 37, Figura 38, Figura 39, Figura 40, Figura 41, Figura 42 e Figura 43, trabalho de ilustração de moda efetuado com alunos de têxtil e moda¹⁵, cujo intuito foi verificar as diferentes leituras e possibilidades do imaginário do leitor sob o prisma de profissionais da área, a partir da descrição do romancista:

¹⁵ Trabalho da disciplina Desenho e Ilustração de Moda da USP- Escola de Artes, Ciências e Humanidades, programa Têxtil e Moda, ministrada pela Profa. Dra. Sílvia Barros de Held.

Figura 37 – Ilustração de moda: vestido escarlate de Lúcia, desenho nº 1.

Fonte: Tadocoro (2017).

Figura 38 – Ilustração de moda: vestido escarlate de Lúcia, desenho nº 2.

Fonte: Oliveira (2017).

Figura 39 – Ilustração de moda: vestido escarlate de Lúcia, desenho nº 3.

Fonte: Yoshikawa (2017).

Figura 40 – Ilustração de moda: vestido escarlate de Lúcia, desenho nº 4.

Camila Sanchez Rubio
22 de Fevereiro de 2018

Fonte: Rubio (2017).

Figura 41 – Ilustração de moda: vestido escarlate de Lúcia, desenho nº 5.

10/2017

Figura 42 – Ilustração de moda: vestido escarlate de Lúcia, desenho nº 6.

Fonte: Ferreira (2017).

Figura 43 – Ilustração de moda: vestido escarlate de Lúcia, desenho nº 7.

Fonte: Anjos (2017).

Mas Paulo admira Lúcia; ele a vê como da primeira vez que a vira, com uma alma cândida que se escondia naquela máscara de cortesã. Assim, o jovem decide ir atrás da moça. Após a noite desgastada do baile, Lúcia recebe Paulo em sua casa, o qual declara seu arrependimento pelas ações e afastamento da vida da jovem. Extasiada com as confissões de Paulo, a cortesã revela feições de alegria e

angelicais, que assim descreve o narrador, confirmando a influência da indumentária para o perfil da personagem, dando início à mudança espiritual e psicológica de Lúcia, conforme Alencar (2002, p. 89):

Que êxtase de bem-aventurança foi o de Lúcia quando ouviu a confissão que lhe fazia. A mulher quebrada de fadiga, prostrada por uma noite de vigília e de violentas emoções, transfigurou-se de repente: o anjo de suave beleza surgiu na sua auréola luminosa, ao bafejo de uma felicidade celeste. [...]. Lúcia cobriu-me com um olhar límpido, raio de luz de sua alma; o seu sorriso era sublime candura.

E após o deleite com as confissões de Paulo, sai a personagem para um banho, retornando depois totalmente transfigurada. Nesse momento, o narrador relata o espírito cândido da personagem através das vestes. Indubitavelmente, o espírito angelical da personagem nesse momento é representado pela cor branca e pela renda nas vestes e, como adorno, a beleza singela da pérola, que além de ser um ornamento feminino e representar feminilidade, de acordo com o dicionário Houaiss (2007, p. 2194), significa pessoa ou coisa formosa ou adorável, pessoa de sólidas qualidades morais, bem como sinônimo de gota límpida: “Fora o acaso ou uma doce inspiração, que arranjava o traje puro e simples que ela trazia? Tudo era branco e resplandecente como a sua fronte serena: por vestes cassas e rendas, por joias, somente pérolas” (ALENCAR, 2002, p. 90). Na Figura 44 abaixo, a representação do que seria o vestido de Lúcia.

Figura 44 – Vestido branco de Lúcia, *Lucíola*, por aproximação.

Fonte: Pinterest (2010).

Já para o terceiro momento, no início da transformação de Lúcia, Alencar escolhe um traje que transmite a impressão de seriedade, pudor e recato, símbolo de uma mulher distinta, já que, naquela época, fora de eventos sociais e à noite, as mulheres não deveriam expor seus braços e colo. Os braços configuram a parte do corpo feminino de representação sexual para as épocas pregressas, ainda em evidência no final do século XIX. A fim de ratificar esse costume, é importante chamar a atenção do leitor para Machado de Assis em relação à exposição dessa parte do corpo feminino em 1899, no romance *Dom Casmurro*.

Em determinada passagem que se concentra um diálogo entre Bentinho e Escobar, o narrador Bento expõe seus ciúmes por Capitu ao mencionar não gostar de vê-la com os braços à mostra em bailes, visto os rapazes se deleitarem com essa

parte do corpo feminino que fica à mostra. As diferenças de tempo entre as publicações dos romances de Alencar e de Assis, 1862 e 1899, evidenciam os duradouros costumes da época que não permitiam a amostragem dos braços, exceto em bailes ou à noite. Assim Alencar (2002, p.98) descreve o traje de Lúcia, representado nas figuras 45 e 46:

Lúcia trazia nesta manhã um traje quase severo: vestido escuro, afogado e de mangas compridas, com pouca roda, simples colarinho e punhos de linho rebatidos [...] calçava uma botina de merinó¹⁶ preto. [...] Quando o vento entrava pela janela erguia indiscretamente a fímbria da saia, apesar do movimento rápido que a aconchegava, descobria-se a volta bordada de uma calça estreita, cerrando o colo esbelto da perna divina.

Figura 45 – Traje preto e simples de Lúcia, *Lucíola*, por aproximação.

Fonte: Pinterest (2010).

¹⁶ Tecido nobre da lã do merino, que é raça de carneiro proveniente da Península Ibérica, Espanha. (Dicionário Houaiss da língua portuguesa, 2007, p. 1900).

Ressalta-se nesta descrição os detalhes para a reclusão de Lúcia: vestido escuro afogado (decote alto), pouca roda (quando à época estava no auge a roda com a crinolina), simples colarinho e punhos de linho rebatidos, inclusive descrevendo o simples calçado confeccionado com o tecido merinó, Figura 46 quando as mulheres mais luxuosas usavam cetim ou pelica.

Figura 46 – Botina preta de tecido de *Lucíola*, por aproximação, 1850.

Fonte: Pinterest (2010)

As mudanças de Lúcia ocorreram sucessivamente com a presença de Paulo em sua vida; o amor desvelado de Paulo a transformava dia a dia. A alma daquela jovem clamava por amor sincero, uma vida decente que lhe desse alguma paz; e era tudo o que Paulo lhe oferecia, como nenhum outro. A transformação trazia à tona o verdadeiro desejo de Lúcia: ser uma mulher como outra qualquer, embora no fundo desejasse ser uma esposa dedicada ao lar, a Paulo, à família. No trecho abaixo, apresenta-se Lúcia como uma mulher do lar, de rotina doméstica, que espera o seu homem no aconchego do lar, rendendo-se à vida simples, ao amor, em contraste com a descrição da cortesã rica e elegante. Para penetrar no imaginário do leitor o tipo de mulher do lar, Alencar (2002, p. 106) trabalha os detalhes da saia e mangas da blusa, com a presença de um suposto avental:

Figure uma moça vestida de ricas sedas, com as mangas enroladas e a saia arregaçada e atada em nó sobre o meio da crinolina; com uma toalha passada pelo pescoço à guisa de avental, vermelha pelo calor e reflexo do fogo, batendo as gemas de ovos para fazer não sei que doce [...].

Finalmente, a transcendência de Lúcia, o esquecimento de uma vida regrada de luxo e prazeres para uma vida cândida e modesta; o desejo de voltar ao passado

quando era ainda pura. A própria personagem assim deseja se mostrar e assim a percebe o narrador, e assim descreve Alencar (2002, p. 114):

Nessa época se revelaram francamente em Lúcia as aspirações ingênuas para uma juventude perdida, os sonhos vivos do passado, que desde muito tempo espontavam, por vezes através do luxo e agitação de uma vida elegante. Com a timidez de seu olhar velado longos cílios, com o modesto recato de sua graça e o seu vestido de cassa branca, Lúcia parecia-me agora uma menina de quinze anos, pura e cândida.

Novamente o escritor recorre à cor branca, como em *A Viúvinha*, como sinal de futuro, renovação, ratificando que em *A Viúvinha* o branco significava principalmente a pureza da personagem, um contraste com a condição de Lúcia. Mas há a possibilidade de o autor entender que o desejo de transformação espiritual de Lúcia leve ao perdão, à redenção, dando-lhe o direito da pureza da alma, e ser esta a razão da escolha da cor branca para a transformação de Lúcia.

Há de se destacar que a vestimenta não é o único auxiliar do escritor para a caracterização dos tipos ficcionais. Em Alencar, a genialidade da composição do personagem completa-se com a descrição minuciosa do espaço, a casa de Lúcia. Sendo cortesã cara, seu perfil é caracterizado inicialmente pela decoração da alcova da jovem, nome dado aos dormitórios à época, aquela em que recebia seus amantes, com cores quentes, veludos, mobília e enfeites caros; um cenário exuberante, próprio do que se imagina para uma cortesã como Lúcia. Também em *Senhora* o ambiente fala pelo personagem, como o papel de parede escarlate do gabinete de Aurélia que denota o luxo e o bom gosto da personagem. Aliás, Alencar sabe jogar com as cores. Enquanto em *Lucíola* a cor escarlate está relacionada à sexualidade afluída, desejo, luxúria, em *Senhora* representa elegância, bom gosto e discreta sensualidade. E em *A pata da gazela* o vestido com “laivos escarlates” de Amélia representa jovialidade, alegria, como se verá na sequência.

Em 1855, tempo da narrativa de *Lucíola*, para deleite dos leitores, há descrição de fatos históricos, sociais e de costumes em voga à época como a vida na Corte: reuniões, bailes, teatros, jantares, apresentações às notabilidades políticas, literárias e financeiras de um e de outro sexo, passeios aos arrabaldes, visitas cerimoniais, e como o próprio narrador relata, “tudo que vê um forasteiro ao chegar à corte do Rio de Janeiro” (ALENCAR, 2002, p. 21). A citação de casas de comércio se faz presente no romance, como a casa Desmarais uma das lojas mais elegantes no Rio de Janeiro da época, a qual, no romance, Lúcia dirigia-se para

comprar um perfume. Essa loja também está inserida no enredo de *Senhora*, 1875, cenário do Rio de Janeiro oitocentista.

O escritor não apenas faz uso das cores e modelos para caracterização psicológica das personagens, como lança mão das cores vigentes na moda da sua época, como em *A pata da gazela*. As descrições dos vestidos e cores escolhidos para compor os perfis das jovens Amélia e Laura de *A pata da gazela*, 1870, diferenciam totalmente dos romances anteriores analisados, permeando por cores alegres, mesmo na recolocação do cinza em uma das personagens, mas com outra conotação. Conhecido também como a cinderela brasileira, esse romance é uma releitura da obra *A Cinderela*, na versão do escritor francês Charles Perrault do século XVII, e baseado na fábula do *Leão amoroso* de Jean de la Fontaine. Com a típica receita do trio amoroso, a história se passa no Rio de Janeiro, em 1860, e é narrada em terceira pessoa com os principais ingredientes da época: o meio social, a alta roda carioca, pessoas elegantes e interessantes, mulheres ricas e dândis brasileiros galanteadores, bailes e reuniões. O enredo gira em torno de uma bela e pequena botina que cai de uma carruagem e de um sorriso, além dos opostos sociais. Amélia, a heroína, tem seu amor disputado por dois jovens muito diferentes, Horácio, o leão, o rei da moda, ou *dandy-lion*, o destruidor de corações; e Leopoldo, o rapaz simples, trabalhador e verdadeiro.

O jovem Horácio, elegante e namorador, apaixona-se pela dona da botina, ou melhor, pelos pés, não importando os sentimentos e a pessoa, até mesmo porque acredita, pelo feitio do sapato e pela carruagem, que a portadora pertença à alta sociedade carioca. Assim, almeja casar com a dona da botina, a qual supõe ser uma pessoa delicada devido aos pés pequenos. O jovem Leopoldo, atraído pelo sorriso de uma moça da mesma carruagem, não vê a pequena botina cair, mas percebe um pé defeituoso no degrau do veículo e imagina que a moça que lhe sorri possui um grande aleijão. Assim, também resolve investigar a identidade da moça e a segue até o sapateiro da cidade que confecciona sapatos femininos especiais e acaba descobrindo sua identidade.

Mesmo descobrindo o suposto aleijão do pé da moça, Leopoldo acreditava que o defeito não deveria prevalecer à alma contida por detrás do sorriso, perfazendo assim uma apologia ao belo e ao feio, ou ao sublime e ao grotesco do Romantismo, conforme o próprio escritor denuncia em sua citação do personagem Quasímodo de Victor Hugo, em *A Bela e a Fera*, para descobrir o sentimento de

Leopoldo ao imaginar que Amélia tinha um pé defeituoso, conforme trecho abaixo de José de Alencar (2011, p. 44):

Era o mesmo desencanto, a mesma insistência de seu espírito para enxergar a formosura da donzela através de um prisma deforme e caricato. Nessas ocasiões ele sofria diante da moça a fascinação do horrível, como o poeta sofre muitas vezes a fascinação do belo em face de um objeto desgracioso. Era então um poeta pelo avesso; um vate do monstruoso. Tinha na imaginação um gnomo de Victor Hugo: criava Quasímodos e Gwynplaines do sexo feminino com uma fecundidade espantosa.

Assim como em *A Viúvinha*, Alencar inicia o enredo referenciando os trajes das moças “elegantemente vestidas” (2011, p.11), com a descrição das roupas das duas personagens Laura e Amélia respectivamente, as quais são identificadas com o uso da figura de linguagem personificação, o que atribui grande importância às roupas, posto a elas dar vida: “O vestido roxo debruçou-se de modo a olhar para fora [...]; o roupão cinzento, recostando-se nas almofadas, consultava uma carteirinha de lembranças”. O tempo da narrativa se passa provavelmente na década de 1860, já que o escritor referencia o Alcázar (1859) e o teatro Lírico, além de informar que “Naquele tempo não se tinha introduzido ainda a moda dos vestidos curtos¹⁷, bem ao contrário, o tom era de arrastar pelo chão a longa fímbria do vestido” (2011, p. 89). Assim, nessa época a moda trazia a crinolina em sua circunferência extrema, conforme verificado nos periódicos de moda e também tomando como parâmetro o historiador Laver (2008). A Figura 47 representa o vestido roxo de Laura, e a Figura 48 representa o vestido cinza de Amélia:

¹⁷ Entenda-se por vestidos curtos os modelos que mostravam os pés.

Figura 47 – Vestido roxo, 1860, de *A pata da gazela*, por aproximação.

Fonte: The Metropolitan Museum of Art (1870).

Figura 48 – Vestido cinza de *A pata da gazela*, por aproximação, 1860.

Fonte: The Metropolitan Museum of Art (1870).

Neste romance, exatamente como em *A Cinderela*, a moda é o mote da história, o que a configura como elemento não apenas importante, mas essencial para o enredo e caracterização das personagens. Embora a indumentária tome importante parte no enredo, é o acessório que tem seu triunfo, no caso a botina, na qual a história gira em torno. Pela fineza do feitio, imaginava Horácio que tal objeto pertencia a uma graciosa dama da sociedade, e, pelo tamanho, endeusou-a e acabou apaixonando-se, tendo como seu objetivo localizar a dona e com ela casar-se. Fazendo parte dessa sociedade e conhecendo seus hábitos e costumes, o escritor traz para o contexto a moral fraca da sociedade coisificada, representada no personagem Horácio, com seu costume de valorizar o ter e o parecer em detrimento do ser, costume à época; e narrador assim adverte os leitores: “Não se riam, homens sérios e graves, não zombem de semelhantes extravagâncias, são elas o delírio da febre do materialismo que atava o século” (2011, p. 20).

O elemento principal do enredo recebe especial atenção de Alencar (2011, p. 14), cuja descrição detalhada destaca a fina confecção de pelica e seda, artigo e modelo usados somente para os calçados das pessoas da alta sociedade. Emitindo a própria opinião “mas que botina!”, o narrador realça os enfeites do fino e gracioso calçado, representado na Figura 49:

Era uma botina, o sabemos; mas que botina! Um primor de pelica e seda, a concha mimosa de uma pérola, a faceira irmã do lindo chapim de ouro da borralheira¹⁸; em uma palavra a botina desabrochava em flor [...]. Não era, porém, a perfeição da obra, nem mesmo a excessiva delicadeza da forma, o que seduzia o nosso leão, eram, sobretudo, os debuxos suaves, as ondulações voluptuosas que tinham deixando na pelica os contornos do pezinho desconhecido.

Figura 49 – Botina de seda e pelica, 1860, *A pata da gazela*, por aproximação.

Fonte: The Metropolitan Museum of Art (1870).

O escritor descreve duas finas botinas: uma pequena, de pelica e seda, pela qual Horácio se apaixonara, e a outra, também elegante, mas de tamanho maior, um coturno, como Alencar (2011, p. 33) a descreve, supostamente para ser usado por um aleijão, que Leopoldo descobrira na sapataria do mestre e artista de calçados Matoso, que trabalhara um dia para os famosos sapateiros do século XIX, Campàs e Guilherme:

Os frocos¹⁹ de cetim e as grinaldas de rosas enchiam as covas e desvaneciam as protuberâncias ósseas, com muita delicadeza, sem avolumar o tamanho do coturno. Na sola negra se debuxava, em proporção

¹⁸ N.E.: Referência a Cinderela, conto do escritor francês Charles Perrault.

¹⁹ Felpa de lã ou de qualquer outro tecido, que se usa em bordados, ornatos de vestuário ou ainda em outros panos (Dicionário Houaiss da língua portuguesa, 2007, p. 1393).

à botina superior, a alva palmilha com seus contornos harmoniosos; de modo que olhando-se a andar a pessoa, não se percebia facilmente o tamanho do calçado.

Mas como a descoberta do pé se torna o mote do romance inteiro e a solução do problema do enredo, o vestido da personagem, ou melhor, a barra da saia, compunha juntamente com a botina o conjunto que dava corpo ao enredo, montando um jogo de esconde-amostra dos pés da personagem Amélia. Era um costume à época esse jogo de sedução de mostrar os pés; os rapazes ficavam ávidos com essa pequena amostragem, e Alencar (2011 p. 49) tão bem descreveu esse jogo, talvez porque ele mesmo tivesse certo fetiche por pequenos pés femininos, conforme verificado em um artigo do escritor no jornal *Correio Mercantil*, em 1854, a respeito das máquinas de costuras recém-chegadas ao Rio de Janeiro:

A moça consertou as dobras da saia de modo a interceptar o olhar curioso, e disfarçou conversando com uma amiga. [...] Quando ela o supunha mais embebido em seus encantos, mais rendido à sua beleza, surpreendia o olhar do moço a rastejar pelo chão, procurando insinuar-se por baixo da orla do seu vestido.

A personagem Amélia pertencia à rica sociedade carioca do século XIX. Filha de um negociante rico, a jovem tinha os pés pequenos e, por vergonha, costumava escondê-los sob o vestido, aproveitando-se do comprimento da roupa à moda na época para mantê-los sempre fora dos olhares curiosos. Amélia era uma moça graciosa, delicada, elegante e de bom gosto, uma moça na flor da idade, mimada e que se apresentava sempre com ótimo humor. Para realçar a alegria da personagem, Alencar escolhe trajes de cor alegre, com a presença do vermelho, como na passagem em que a personagem estava assistindo à ópera *Lucia di Lammermoor*²⁰ no antigo Teatro Lírico.

O destaque para a cor vermelha no vestido, na passagem abaixo, realça não só a beleza da jovem, como também relaciona a cor à inteligência e à magnitude de Amélia. José de Alencar (2011, p. 23) manipula a cor com maestria no excerto abaixo. A ideia desse vestido pode ser representada na figura 50::

Amélia estava esta noite em uma de suas horas de inspiração; a mulher bela tem, como o homem de inteligência, em certos momentos, influências enérgicas de poesia; nessas ocasiões ambos irradiam: a mulher fica

²⁰ Ópera em três atos do italiano Gaetano Donizetti, baseada no romance *The Bride of Lammermoor*, do escritor inglês Walter Scott. A estreia da ópera foi em 26 de setembro de 1835 no teatro San Carlo, Itália. Fonte: Royal Opera House – UK. <http://www.roh.org.uk/productions/lucia-di-lammermoor-by-katie-mitchell>

esplêndida, o homem sublime. O talhe esbelto da moça desenhava-se através da nívea transparência de um lindo vestido de tarlatana²¹ com laivos escarlates. [...] Coroava-lhe a grande diadema de duas belas tranças, donde resvalavam dois cachos.

Figura 50 – Vestido com detalhes vermelhos de Amélia, por aproximação.

Fonte: The Barrington House (2012).

Em José de Alencar nota-se a recorrente escolha da cor vermelha, contudo, é interessante destacar os diferentes significados que a cor transmite, uma vez que, sabiamente, o escritor não a usa sozinha, mas sempre descrita com outras cores, sejam elas a preta ou a branca, o que fica claro que a descrição das vestimentas denota o esmero de Alencar na caracterização de personagens com perfis totalmente opostos, como no caso de Lúcia, a prostituta de luxo de *Lucíola*, e Amélia, a moça de família rica, jovial e alegre deste romance, e ainda o bom gosto do gabinete escarlata de Aurélia Camargo de *Senhora*. Em Lúcia, o vermelho com a

²¹ Fazenda de algodão muito leve, de malha aberta e engomada, us. Forros de vestidos, saiotas de bailarina, golas de pierrô etc. Dicionário Houaiss da língua portuguesa (2007, p. 2674).

presença do preto significa sedução, paixão, luxo, sensualidade; aqui, em Amélia, representa jovialidade, graciosidade, sofisticação, alegria; não denota sensualidade, própria da cor quente.

Obviamente, a cor envia sinais claros sobre tipos diferentes, contudo, é no modelo dos vestidos que o escritor denuncia os tipos sociais femininos estereotipados: Lúcia, a prostituta de luxo, Amélia, a moça rica para casar e construir família. Alencar não somente foi preciso na escolha de vermelho, como também nas palavras. No caso de Lúcia, descreve a sedução arrebatadora da prostituta; para Amélia, a graça arrebatadora, como na passagem em que a personagem se encontra em uma daquelas reuniões sociais muito comuns no século XIX “Ali estava, com efeito, vestida de escarlate e branco, e adornada com a sua graça arrebatadora”, conforme Figura 51 (ALENCAR, 2011, 45). Alencar ora descreve o vestido branco com vermelho, ora o vermelho com detalhes brancos.

Figura 51 – Vestido vermelho com detalhes brancos, por aproximação.

Fonte: Le Follet, [18--].

Para destacar a beleza matinal e natural de Amélia, na intimidade do lar, tomando lições de piano, o romancista escolhe um traje singelo e descreve, para esse momento, que “Os lindos cabelos ainda úmidos do banho, cobriam-lhe as espáduas de uma túnica de veludo castanho [...]. Tanta graça e formosura, realçada pela singeleza do traje e pela naturalidade da posição”. Entretanto, quando a personagem se prepara para enfrentar o dia e esperar Horácio, o seu pretendente dândi, Alencar substitui o traje singelo por um traje mais apurado e elegante: “Nessa tarde Amélia preparou-se com maior esmero do que se fosse a um baile. Seu adorno simples, um modesto vestido branco com fitas azuis, tomou-lhe mais tempo do que não levaria a compor um traje suntuoso” (2011, p. 55; 58). O modelo está representado na Figura 52.

Figura 52 – Vestido branco com fita azul de Amélia, por aproximação.

Fonte: The New York Public Library (1892).

Para corroborar o exposto e a visão que tem da moda, o romancista descreve uma série de recursos utilizados pelas moças para atrair seus pretendentes, pois as moças “despendem um avultado cabedal de sorriso, de olhares e gestos, e põem em contribuição a seda, a renda e a moda para realçarem sua formosura”. O escritor, sendo parte dessa sociedade, conhece as artimanhas das jovens casadoiras, assim como reconhece o poder da moda para achar pretendentes (ALENCAR, 2011, p. 55).

Ao baile, realça a aparência da elegante jovem, filha do poderoso negociante. Pela terceira vez no mesmo romance o escritor opta pela cor vermelha para destacar a graciosidade e bom gosto da rica jovem Amélia. Nesta passagem, Alencar (2011, p. 65) troca a palavra vermelho por rubescente:

Realmente não se podia imaginar um adorno mais gracioso. O vestido era de escumilha rubescente, formando regaços onde brilhavam aljôfares²² de cristal; nos cabelos castanhos trazia uma grinalda de pequenos botões de rosa, borrifadas de gotas de orvalho.

Não só há precisão na escolha e descrição dos tipos femininos, mas também o cuidado com o grupo masculino. O personagem Horácio é aquele que se pode descrever como o típico burguês do século XIX, moço da alta sociedade, rico, elegante e galanteador, gostava de seguir os ditames da moda. Por essa razão, era considerado o “rapaz da moda” ou “o príncipe da moda”, o tipo que encantava as mulheres do século XIX e, por isso, muito disputado pelas jovens. Horácio preocupava-se muito com as aparências, em galantear as mulheres e tinha muita habilidade para suas conquistas amorosas. Um verdadeiro dândi. Assim José de Alencar (2011, p. 13) traz o jovem para a narrativa:

Nesse momento, porém, dobrando a Rua da Assembleia, se aproximara um moço elegante não só no traje do melhor gosto, como na graça de sua pessoa: era sem dúvida um dos príncipes da moda, um dos leões da Rua do Ouvidor; mas desse podemos assegurar pelo seu parecer distinto, que não tinha usurpado o título.

Para a caracterização desse personagem, além do império da moda, discorre com elegância e estilo com as palavras, ora chamando o rapaz de “moço da moda” ora de “príncipe da moda”, ora “leão da moda”, de forma a caracterizar o perfil do moço elegante, o tipo dândi. Nota-se que, tirando a pequena passagem em que o personagem se lembra da botina quando procura a carteira de charutos no bolso do

²² Pérola menos fina. Muito miúda e irregular (Dicionário Houaiss da língua portuguesa, 2007, p. 160).

fraque, para a caracterização desse personagem Alencar não faz uso da descrição da sua indumentária, mas sim de referências importantes que irão trabalhar a imaginação do leitor, como, por exemplo, o chamado de dândi brasileiro, leão, príncipe da moda; e, para confirmar, cita os locais nos quais as pessoas de bom gosto que seguiam a moda frequentavam para a compra de seus artigos de guarda-roupas, como a frequência à Rua do Ouvidor, a visita indispensável ao alfaiate, provavelmente o *Raunier*²³; e os sapateiros Campàs e Masset.

Além de usar a vestimenta como suporte para caracterização dos personagens, Alencar expõe, mais uma vez, os valores da sociedade e a importância das roupas para a sociedade oitocentista. Abaixo, descreve o momento de um baile em que as pessoas aproveitam as poucas oportunidades de lazer para o desfile das luxuosas vestimentas (2011, p. 64):

A casa nobre de Azevedo resplandecia. A melhor sociedade da corte concorrera ao suntuoso baile. Toda a aristocracia, a beleza, o talento, a riqueza, a posição e até a decrépita fidalguia estavam dignamente representadas nas ricas e vastas saias, adereçadas com luxo e elegância, duas coisas que nem sempre se encontram reunidas.

Indubitavelmente a moda tem seus dois lados: a opulência e a rejeição. Muitas vezes, estar na moda e atender aos seus ditames podiam ser sinal de futilidade e frugalidade não só pra para mulheres. O dândi era sinônimo de homem fútil, almofadinha, que usava a imagem que elegantes trajes transmitiam a seu favor. Fazer parte de uma sociedade que valorizava o ser e o parecer era ter a indumentária como aliada, um verdadeiro trunfo, já que o custo para se manter nos patamares que a moda exigia era muito alto. Sendo os romances do século XIX uma denúncia social, a coisificação ou a valorização dos objetos acima do indivíduo foi um costume impregnado na sociedade, sobretudo na alta sociedade carioca, fato que os escritores denunciaram tanto nos romances românticos como nos realistas.

Horácio e Fernando Seixas concorrem para as melhores representações do dândi na ficção alencariana. No último livro dos perfis femininos de Alencar, o rompanete interesseiro do moçoilo Seixas acabará em tom moralizante. Publicado no decênio em que aponta o Realismo no Brasil, *Senhora*, 1875, é um romance de crítica social cujo enredo foi escrito com todas as características dos romances românticos, como a luta por um amor quase inatingível, o sofrimento exacerbado, o

²³ Alfaiate francês, dono da *Casa Raunier* de alfaiataria, costuras em geral e chapelaria, estabelecida na Rua do Ouvidor, fundada em 1855.

luxo, a miséria e, como tema central, o casamento como um negócio lucrativo e a coisificação do ser humano.

Com os pés no Realismo, Alencar apresenta no enredo o espelho da sociedade do século XIX com suas mazelas e as exigências da sociedade oitocentista, a qual vivia para atender aos apelos sociais, como a vida de aparências, o casamento arranjado, sinônimo de degrau para riqueza e ascensão. Com moldes realistas, nessa fase o escritor apresenta um tema muito discutido à época: a emancipação feminina, vivenciado pela protagonista Aurélia, mulher independente financeiramente, que tem a audácia de comprar um marido. É tudo aquilo que a sociedade oitocentista gostava de viver: dinheiro, luxo, luxúria, bailes, Corte; um mundo tropical de príncipes e princesas, no qual caminhavam juntas a riqueza e a pobreza.

Apresenta-se o enredo a partir de uma vingança de uma jovem pobre, Aurélia, que fora preterida pelo noivo em detrimento da oferta de casamento pelo pai de outra jovem rica. Após passar uma vida de mísera pobreza com a mãe, Aurélia recebe a herança do pai após a morte do avô e torna-se rica, oportunidade na qual encontra condições de se vingar do ex-noivo, Fernando Seixas, comprando sua posse por cem contos de réis. Após muito desentendimento entre o casal, termina o romance com a união perfeita dos consortes, receita esperada no romance romântico. O Romance estrutura-se em quatro partes, sendo elas “O preço”, “A quitação”, “Posse” e “Resgate”. O espaço do enredo é o Rio de Janeiro, mas José de Alencar não apresenta o tempo da narrativa, tão apenas algumas referências temporais como o romance *Diva*, 1864, citado no enredo; o teatro *Alcázar*, com seu ápice em 1864; o clube de bailes e música *Cassino Fluminense*; e a descrição das roupas das personagens femininas, que remetem o leitor para fins do decênio de 1860.

Com uma mistura de ficção e realidade, traz para o leitor fatos, costumes e locais daquela sociedade, cujo registro e detalhes nos fornecem a ideia sobre os valores dos oitocentos. Em *Senhora*, Alencar aponta com frequência a força motriz do enredo: o casamento arranjado, a moral fácil, a valorização do material, do dinheiro, da posse, os costumes da sociedade, a importância da posição social e a fácil ascensão social pelo casamento. Para a caracterização das personagens, Alencar lança mão da descrição minuciosa dos pormenores como roupas, acessórios, ambientes e a descrição fisiológica dos personagens.

O perfil da protagonista Aurélia Camargo refere-se a uma jovem doce, meiga, serena e boa de coração. Inteligente, Aurélia era o tipo de mulher que destoava dos padrões da época para os quais as jovens eram fúteis e somente pensavam em moda e luxo para atrair algum pretendente. Era todo esse o objetivo das jovens do século XIX. A protagonista era capaz de discutir vários assuntos de igual para igual com o sexo masculino, o que causava certa indignação e preconceito das mulheres mais maduras e postadas na sociedade. Ao descrever o perfil de Aurélia, o escritor evidencia uma personalidade feminina atípica para um mundo e uma época cujo domínio pertencia aos homens, ratificando sua visão enaltecedora de sua personagem (2005, p. 18; 89):

[...] a maior parte das senhoras, sobretudo aquelas que tinham filhas moças, não cansavam de criticar esses modos desenvoltos, impróprios de meninas bem-educadas. [...] A natureza dotara Aurélia com a inteligência viva e brilhante da mulher de talento, que se não atinge ao vigoroso raciocínio do homem, tem a preciosa ductilidade de prestar-se a todos os assuntos, por mais diversos que sejam. O que o irmão não conseguira em meses de prática, foi para ela estudo de uma semana.

Para que o leitor capte a essência do perfil da moça exuberante, segura e independente, confirmando que a entrada triunfal não era somente para chamar a atenção do jovem Seixas, mas sim era o jeito dela, a forma como se comportava no seu dia a dia, assim Alencar (2005, p. 64) descreve:

A moça, porém, não carecia dessas ilusões cênicas. Aquela aparição esplêndida era em sua existência um fato de todos os dias, como o orto dos astros. Se sua beleza surgia sempre brilhante no oriente dos salões, assim conservava-se toda a noite, no apogeu de sua graça.

Aurélia é uma mulher completa: firme, decidida, inteligente, culta e, como a definira o personagem Lemos, “uma academia”. A moça conhecia os dois lados da vida, reflexos da pobreza e o lado da riqueza, e de forma singular, superior, conseguiu lidar com a sua ascensão na alta sociedade depois da herança recebida do pai, pela simples razão de ter um espírito nobre. Presença muito requisitada nos salões da Corte, a jovem era dotada de estilo e bom gosto, embora muito simples para determinadas ocasiões.

A roupa e os acessórios escolhidos por Alencar para compor o perfil dessa mulher exuberante, dotada de estilo e bom gosto compõem nos seguintes modelos e

tecidos: seda, *cashmere*, cambraia, gorgorão²⁴, renda, pérolas e pedras finas. Há destaque especial para a descrição dos tecidos da vestimenta de Aurélia. Também com a finalidade de destacar o perfil da personagem, descreve detalhes da casa da jovem, o bom gosto na decoração dos ambientes, da mobília e objetos de decoração. Sendo uma mulher de estilo e gosto requintado, não poderiam passar despercebidas as escolhas para a decoração dos aposentos do marido, de tal forma que ele próprio, o marido, e o tutor reconheceram o estilo da moça: “Vou instalá-lo em seus aposentos, [...] tudo isto é um brinco. [...] Bem Reconheço a mão de Aurélia; estou sentindo em todos estes objetos o aroma que exala de sua beleza [...]” (ALENCAR, 2005, p. 75).

Além da presença da seda, tecido nobre na época, e em concordância com os estudos proferidos pelo escritor Balzac (2016), em *Tratado do andar*, em tom poético descreve o escritor o jeito de andar de Aurélia, como um dos componentes da caracterização de seu perfil. O conjunto de pulseiras e brincos registra um som específico durante o andar da personagem, que será uma das marcas da sua identidade, para a qual Alencar (2005, p. 64) descreve minuciosamente:

Com o andar crepitavam as pedras das pulseiras e dos brincos, formando um trilo argentino, música do riso mavioso que essa graciosa criatura desprendia de si e ia deixando em sua passagem como os arpejos de uma lira. Atravessou a sala com o brando arfar que tem o cisne no lago sereno, e que era o passo das deusas. No meio das ondulações da seda parecia não ser ela quem avançava; mas os outros que vinham a seu encontro, e o espaço que ia-se dobrando humilde a seus pés, para evitar-lhe a fadiga de o percorrer.

De acordo com a época da narrativa, possivelmente fim dos anos 60, início dos anos 70, a história da moda revela que o modelo em voga era o de meia-crinolina, o que significa que não mais se usava a crinolina em circunferência, como uma gaiola, como nos modelos dos romances anteriores aqui analisados. Agora a armação se desloca para trás, deixando o vestido reto na parte da frente e “um amontoado de tecido atrás” (LAVER, 2008, p. 188).

Para transmitir a pureza da personagem, o escritor descreve um traje que combina com a pureza e a docilidade da personagem, usando o fino tecido de *cashmere* para a capa, mostrando ao final o vestido em tom azul, compondo o conjunto branco e azul, o que levemente deixa à mostra o rosto da personagem,

²⁴ Tecido encorpado de seda, com relevos, formando finos cordões, originalmente fabricado na Índia (Dicionário Houaiss da língua portuguesa, 2007, p. 1468).

como uma divindade: “Envolvia-se desde a cabeça até aos pés um finíssimo e amplo manto de alva caxemira que apenas lhe descobria o lindo rosto à sombra do capuz e uma orla do vestido azul”. Aliás, Alencar insiste na imagem idolatrada e divina de Aurélia, já que, em outra passagem, descreve que a personagem afrontava o esplendor do dia, “para ostentar a pureza imaculada de seu rosto e graça inalterável” (2005, p. 51, 132). O romancista foi criterioso e mostra ter intimidade com a moda feminina, já que a lã de *cashmere* é um dos têxteis naturais mais luxuosos e caros, e por isso muito requisitado na moda do século XIX.

Em outro momento, quando Aurélia aparece suntuosa, exuberante, toda senhora de si, Alencar escolhe um vestido de seda. A seda é um tecido leve, brilhante, macio e oferece conforto ao corpo, devido à estrutura triangular da fibra, parecida com um prisma, que refrata a luz. É um tecido muito nobre e, portanto, muito caro. Sua leveza e capacidade de isolamento permite ao corpo manter temperatura natural, uma vez que absorve umidade e suor, o que o torna muito bem-vindo aos trópicos brasileiros, por isso ser muito utilizado para confecção de trajes de luxo na alta moda do século XIX.

Assim, três foram os possíveis motivos de Alencar ter escolhido a seda para essa cena: nobreza, brilho e leveza, os quais podem representar adequadamente o estado de espírito da personagem com a imagem que o escritor desejava que seu leitor construísse, combinando com o ar de nobreza, delicadeza e suntuosidade ao mesmo tempo. Para que o leitor imagine o belo e fino traje de Aurélia, Alencar (2005, p. 63) escreve o barulho que a seda provoca no caminhar da personagem, novamente lembrando o *Tratado do andar* de Balzac, indicando a grande quantidade do tecido no vestido, anunciando sua chegada, como era costume da personagem fazer algum barulho ao andar e ao chegar a um ambiente:

Ouviu-se um frolido de sedas, e Aurélia assomou na porta do salão. Trazia nessa noite um vestido de nobreza opala, que assentava-lhe admiravelmente, debuxando como uma luva o formoso busto. Com as rutilações da seda que ondeava ao reflexo das luxes, tornavam-se ainda mais suaves as inflexões harmoniosas do talhe sedutor.

A noite de núpcias de Aurélia é o auge do romance, noite essa que o noivo, Fernando Seixas, satisfeito e feliz com seu novo *status* e por ter adquirido casamento tão perfeito, rico e ao lado de uma mulher glamorosa e linda, ouve a verdade disparada da boca de Aurélia sobre os dois amantes. Alencar (2005, p. 78)

descreve da seguinte forma os trajes que a jovem atravessa o aposento para atingir a câmara nupcial:

Trazia Aurélia uma túnica de cetim verde, colhida à cintura por um cordão de torçal de ouro, cujas borlas tremiam com seu passo modulado. Pelos golpeados deste simples roupão borbulhavam os frocos de transparente cambraia, que envolviam as formas sedutoras da jovem mulher. As mangas amplas e envasadas eram apanhadas, na covinha do braço e sobre a espádua, por um broche onde também prendia a ombreira, mostrando o braço mimoso, cuja tez roseava a camisa de cambraia abotoada no punho por uma pérola [...] o pé escondia-se em um pantufo de cetim que às vezes beliscava a orla da anágua, como um travesso beija-flor.

Possivelmente o modelo apresentado por Alencar corresponda ao roupão mostrado na Figura 53 abaixo, porém em tom verde.

Figura 53 – Traje de núpcias de Aurélia, *Senhora*, por aproximação.

Fonte: Pinterest (2010).

Com essa descrição minuciosa, Alencar mostra os detalhes escolhidos a dedo para compor o vestuário adequado para a noite de núpcias de Aurélia, de forma que revelasse, no tom e tecido escolhidos, a leveza e a majestade da moça, comparando o seu perfil como uma deusa celestial, revelando o espírito casto da pureza imaculada da virgem, porém demonstrando a combinação da imagem da mulher angelical pela cor do tecido com a mulher poderosa através dos movimentos do traje, conforme o excerto abaixo (Alencar, 2005, p. 78):

O casto vestuário da moça recatava-lhe as graças do talhe; entretanto quando ela andava, e que seu corpo airoso nadava nas ondas de seda e cambraia, sentia-se mais n'alma do que nos olhos os debuxos da estátua palpitante da emoção. A cada movimento que imprimia-lhe o passo onduloso, acreditava-se que o broche da ombreira partira-se e que os véus zelosos se abatiam de repente aos pés dessa mulher sublime, desvendando uma criação divina, mas de beleza imaterial, e vestida de esplendores celestes.

Nota-se que o escritor, a Balzac, sempre destaca o poder do andar de Aurélia, combinado com as ondas da seda (brilho) e com a cambraia. Além do andar, também configura a caracterização da personagem, mulher pura e doce, mas majestosa, a descrição da câmara nupcial, cujos adereços e tons se convergem para essa imagem de deusa celestial que o escritor pretende convencer o leitor. Alencar (2005, p. 78) dá o devido tratamento a esses pormenores, tão necessários ao romance e à caracterização da personagem:

É uma sala em quadro, toda ela de uma alvura deslumbrante que realçavam o azul celeste do tapete de riço recamado de estrelas e a bela cor de ouro das cortinas e do estofado dos móveis [...] Por entre a diáfana limpidez dessas nuvens de linho percebe-se o molde elegante de uma cama de pau-cetim pudicamente envolta em seus véus nupciais, e forrada por uma colcha de chamalote também cor de ouro.

Após essa cena em que Aurélia mostra sua outra face a Seixas, o escritor retoma a imagem angelical e pura de jovem fina e delicada, descrevendo seu roupão, os adornos nos cabelos e nos seus sapatos, uma combinação perfeita para essa imagem, conforme a passagem abaixo (2005, p. 132). Na Figura 54, um modelo do vestido branco com laços azuis, e, na Figura 55, o sapato azul.

A moça recostara-se em uma cadeira de balanço no claro de uma janela, de modo que seu gracioso vulto imergia-se em plena luz. Ao vê-la radiante de beleza e risos, se acreditaria que ela de propósito afrontava o esplendor do dia, para ostentar a pureza imaculada de seu rosto e sua graça inalterável. Trajava um roupão de linha de alvura deslumbrante; eram azuis as fitas do cabelo e do cinto, bem como o cetim de um sapato raso, que calçava o pé como o engaste de uma pérola.

Figura 54 – Vestido branco e vestido azul de gorgorão, por aproximação.

Fonte: The New York Public Library (1892).

Figura 55 – Sapato azul de cetim de Aurélia, *Senhora*, por aproximação.

Fonte: The Metropolitan Museum of Art (1870).

Aurélia, mulher confiante de si mesma e de sua beleza, tinha seu próprio estilo e por vezes contrariava a moda usando roupas divergentes do que a moda ditava. A fim de chamar a atenção do leitor para essa característica da personagem, o escritor escolhe um traje na cor verde, vestido de uma só cor, como na Figura 56, quando a moda para noite pedia vestidos mais luxuosos na cor e padrão específicos

da época, o que indica ser a personagem senhora do bom gosto e ter estilo próprio. Esse detalhe denota que Aurélia não se preocupava em agradar aos outros, principalmente em época que seguir fielmente os ditames da moda era imprescindível para uma pessoa da alta sociedade, já que estar na moda era um parâmetro para a condição financeira e social do indivíduo:

A moça trajava de verde. Ela tinha dessas audácias só permitidas às mulheres realmente belas, de afrontar a monotonia de uma cor. Seu lindo rosto, o colo harmonioso e os braços torneados, desabrochavam dessa folhagem de seda, com lírios-d'água levemente rosados pelos rubores da manhã (ALENCAR, 2005, p. 142).

Figura 56 – Vestido de seda verde de Aurélia, *Senhora*, por aproximação.

Fonte: The Metropolitan Museum of Art (1870).

Trinta dias após as núpcias, Aurélia deseja mostrar-se à sociedade e decide retribuir as visitas aos amigos e parentes, como era costume à época, sobretudo à Lísia, por quem fora preterida no passado. A prática de fazer visitas após o casamento também é revelada em Machado de Assis com a personagem Capitu, quando, após o casamento com Bentinho, desejava sair e mostrar-se a todos com sua nova condição de casada, esposa do doutor Bento Santiago. Aurélia, como Capitu, mostra-se elegantemente vestida em um exuberante vestido, que, pela descrição de encher a carruagem, confirma que a moda ainda corresponde às saias com muito volume. Novamente, com o intuito de destacar aparência angelical de

Aurélia, Alencar (2005, p. 12) escolhe o tom azul e também faz referência ao *mundus* da mulher elegante da época:

A moça trajava um vestido de gorgorão azul entretecido de fios de prata, que dava à sua tez pura tons suaves e diáfanos. [...] O vestido de Aurélia encheu a carruagem e submergiu o marido, o que ainda lhe aparecia do semblante e do busto ficava inteiramente ofuscado pela deslumbrante beleza da moça [...] Seixas oferecia a mão à mulher para ajuda-la a apear-se, e a conduzia pelo braço à escada, que ela subia só, pois precisava de ambas as mãos para nadar nesse dilúvio de sedas, rendas e joias, que atualmente compõe o *mundus* da mulher.

A todo o momento, Alencar lança mão de recursos como brilho, claridade, luz, leveza e movimentos ondulares para representar as roupas da jovem ora com a finalidade de confirmar o perfil angelical de Aurélia, ora com a finalidade de realçar o caráter da mulher controladora que se sobrepõe ao marido. O romancista tem orgulho da sua personagem e de tudo faz para mostrar seu caráter, pois mesmo em trajes simples, destaca que é detentora do bom gosto e de estilo, tendo apenas como ornamentos a renda e pérolas. A pérola, em Alencar, é símbolo que reúne força, luxo e simplicidade ao mesmo tempo. Para maior efeito do estilo da protagonista, compara os trajes da protagonista com os trajes de uma personagem secundária durante o teatro, como descrito abaixo (2005, p. 190):

Ambas estavam no esplendor de sua beleza. Mas curiosa antítese: Adelaide, a pobre, vinha no maior apuro do luxo, com toda a garridice e requintes da moda. Aurélia, a milionária, afetava extrema simplicidade. Vestiu-se de pérolas e rendas, só tinha uma flor, que era a sua graça.

Durante uma recepção ofertada por Aurélia em sua casa, Alencar desejou mostrar que a personagem era do tipo de mulher que tinha o comando de tudo o que acontecia em sua vida e ao seu redor. Fora ela quem tudo organizara e decidira, inclusive o tipo de quadrilha que almejava para seus convidados. As recepções de Aurélia eram consideradas as mais brilhantes da Corte, com animação permeada pelo luxo e pelo bom gosto. Aurélia reunia os casais, decidia os passos e a todos fazia a corte. Estava embevecida em um perfil de rainha, sendo admirada por todos em todos os seus gestos e sobretudo quando dançava com o esposo, um dândi por excelência, causando inveja àquelas que se diziam amigas.

Obviamente, nesse quadro em que a personagem reinava como uma rainha em seu próprio palácio, o vestido de tule na cor dourada cumpre seu papel, e a descrição dos movimentos do vestido que Alencar (2005, p. 202) tece poeticamente no excerto abaixo leva o imaginário do leitor a construir uma figura mista de deusa,

anjo e rainha. A Figura 57 representa o espírito com que a anfitriã se projetou majestosamente para seus convidados:

Aurélia tinha nessa noite um vestido de tule cor de ouro, que a vestia como uma gaza de luz. Com o voltar da valsa, as ondas vaporosas da saia e a manga roçagante do braço que erguera para apoiar-se em seu par, flutuavam como nuvens diáfanas embebidas de sol, e envolviam a ela e ao cavalheiro como um brilhante arrebol.

Figura 57 – Vestido de Aurélia, em tule dourado, por aproximação.

Fonte: Metropolitan Museum of Art (1870).

É recorrente a maneira como José de Alencar apresenta seus personagens, primeiramente a partir da descrição de um ambiente ou da indumentária e seus acessórios, ou de ambos. Depois, em segundo plano, descreve as características que compõem o perfil interno, como idade, caráter e humor; e depois o tipo físico, se magro ou forte, o que ratifica que, como na vida real, o personagem é a soma de todas as características, e nesse aspecto os romancistas tinham o cuidado em descrever os detalhes que compõem os perfis ficcionais.

No excerto abaixo, em Fernando Seixas essa estratégia é claramente utilizada por Alencar (2005, p. 26), que não poupa palavras na descrição para a composição do perfil do personagem. Tudo faz parte: o bom gosto nos utensílios, nas roupas e seus acessórios, os lugares que frequenta e, inclusive, o alfaiate que confecciona seu guarda-roupa, costume muito valorizado à época. Descreve, também, a mobília que, no caso de Seixas, pretende contrastar com o que ele verdadeiramente era e o que aparentava ser:

Assim, no recosto de uma das velhas cadeiras de jacarandá via-se neste momento uma casaca preta, que pela fazenda superior, mas sobretudo pelo corte elegante e, esmero do trabalho, conhecia-se ter o chique da casa do Raunier, que já era naquele tempo o alfaiate da moda.

Segundo Alencar (2005, p. 36), Seixas era mais um daqueles moços do século XIX com escassos recursos financeiros que aspirava ao título de dândi, tão em voga à época. Mostrava-se como queria ser e aparecer para ser aceito pela sociedade, e para isso investia todo seu salário na aparência de rapaz elegante que seguia a moda à risca. Gastava muito para aparentar luxo e sofisticação. A Figura 58 representa um modelo do que Alencar descreve para Seixas:

Ao lado da casaca estava o resto de um traje de baile, que todo ele saíra daquela mesma tesoura em voga; finíssimo chapéu claqué do melhor fabricante de Paris; luvas de Jouvin cor de palha; e um par de botinas como o Campês só fazia para os seus fregueses Prediletos. Nessa passagem, menciona o primeiro sapateiro do Rio de Janeiro a fabricar sapatos de pelica. Era francês, e sua casa comercial ficava na Rua do Ouvidor, 77, centro de propagação da moda. Sobre um dos aparadores tinham posto uma caixa de charutos de Havana, da marca mais estimada que então havia no mercado. Eram regalias como talvez só saboreavam nesse tempo os dez mais puros fumistas do império.

Figura 58 – Traje de Seixas, *Senhora*, por aproximação.

June 1st - BAZETTE OF FASHION — 1870

How & Co. London & N.Y.

EDWARD MINISTER AND SONS
8, Abchurch Lane, August Street, W.
London

Digitized by Google

Fonte: Minister (1870).

Assim José de Alencar começa a descrição do jovem Seixas: casaca preta, fazenda superior, corte elegante, e, para completar a caracterização, cita o requinte e bom gosto das roupas produzidas pelo grande alfaiate Raunier, estabelecido na Rua do Ouvidor, 136, conforme recibo na Figura 59, considerado o melhor alfaiate carioca da época. Não é à toa que Alencar inicia a apresentação do personagem pela vestimenta, acessórios, considerados alfaiates da época, botas fabricadas no primeiro sapateiro francês do Rio de Janeiro a fabricar sapatos de pelica, cuja casa comercial situava-se à Rua do Ouvidor, 77, centro de propagação da moda. A

ênfase à moda e seu mundo deve-se ao interesse de fornecer ao leitor todos os detalhes que compõe o perfil psicológico do personagem, para que o leitor crie em seu imaginário o caráter do jovem personagem que ele criou.

Figura 59 – Recibo original do alfaiate Raunier.

Fonte: Harpya Colecionáveis e Antiguidades [20--]

A sociedade do século XIX vivia em um mundo de aparências, já que, segundo seus valores, parecer era ser. Luxo e sofisticação andavam lado a lado nos valores sociais, que, Alencar, tendo pertencido a essa sociedade e ter sido frequentador dos salões, a conhecia de perto, e por isso a confiabilidade em descrever minuciosamente, com o intuito de mostrar o mundo do dândi à moda brasileira. Seixas é o espelho dessa sociedade; como rapaz da moda, gastava mundos e fundos para manter a aparência de dândi, pois, sendo pobre, a aparência o ajudaria a mudar sua condição social.

Fernando Seixas correspondia ao tipo de rapaz pobre e ambicioso que tudo faria para pertencer ao mundo da alta sociedade fluminense do século XIX. Acreditava que a vida de aparência o levaria a algum casamento de conveniência que lhe fosse vantajoso e que lhe trouxesse riqueza e posição social. Gostava de artigos caros e de luxo e de frequentar os melhores lugares da época. Investia todo

o seu salário com os artigos da moda para manter sua aparência impecável e de rapaz fino. Assim Alencar (2005, p. 42) descreve a conduta moral do personagem:

Com a vida que tinha, avultava sua despesa. O dinheiro que recebia mensalmente gastava-o com o hotel, o teatro, a galantaria, o jogo, as gorjetas, e mil outras verbas próprias de rapaz que luxa. No fim do ano, quando a ocasião de saldar a conta do alfaiate, sapateiro, perfumista e da cocheira, não havia sobras. [...] Que um moço tão bonito e prendado como o seu Fernandinho se vestisse no rigor da moda e com a maior elegância [...] que em suma fizesse na sociedade a melhor figura, era para aquelas senhoras não somente justo e natural, mas indispensável. Seixas, filho que partilhava com a mãe e as irmãs a pobreza herdada, afeiçoou-se à dupla existência, com a representação de um moço rico, levava vida faustosa que ostentava na sociedade.

Embora haja uma relação de acessórios e produtos finos que Alencar descreve para o molde do personagem, lado a lado descreve, com minúcias, as características do aposento do jovem dândi, com intuito de salientar o contraste do perfil que, apesar de todo o bom gosto e luxo, o personagem não era detentor de nenhuma riqueza, posto suas roupas e acessórios valerem mais do que todo o valor da casa.

No trecho a seguir, o escritor aponta essa tensão existente entre o que o personagem realmente é e o que aparenta para os outros, pois “Um observador reconheceria nesse disparate a prova material de completa divergência entre a vida exterior e a vida doméstica da pessoa que ocupava parte da casa” (2005, p. 43). Salienta-se, contudo, que esse disparate foi necessário para a configuração do personagem e entender tratar-se de um rapaz ambicioso, e por isso ter trocado Aurélia por uma noiva supostamente rica. Enveredando entre a pobre mobília e os artigos de luxo, o romancista vai moldando o perfil de Seixas. Nota-se que, na passagem abaixo, Alencar (2005, p. 36) descreve artigos caros da toalete masculina junto à humilde mobília:

No velho sofá de palha escura, havia uma almofada de cetim azul bordada a froco e ouro. A mais suntuosa das salas do Rio de Janeiro não se arreava por certo com uma obra de tapeçaria, nem mais delicada, nem mais mimosa do que essa, trabalhada por mãos aristocráticas. A tábua da cômoda era verdadeiro balcão de perfumista. Aí achavam-se arranjos toda a casta de pentes e escovas, e outros utensílios no toucador de um rapaz à moda, assim como as mais finas essências francesas e inglesas, que o respectivo rótulo indicava terem saído das casas do Bernardo e do Louis.

Um dos símbolos de posição social e de fidelidade à moda masculina do século XIX era a bengala, e o escritor Balzac em suas pesquisas a essa época já havia citado a bengala como um objeto de relevada importância para a identificação

de um homem. Era imprescindível que o homem da moda carregasse junto a si uma bengala ou um guarda-chuva, e, portanto, esse acessório não poderia de forma alguma faltar no conjunto dos elementos que compõem a caracterização do personagem Seixas, conforme modelo representado na figura 60. Descreve Alencar (2005, p. 36) que

A um canto do aposento notava-se um sortimento de guarda-chuvas e bengalas, algumas de muito preço. Parte dessas naturalmente provinha de mimos, como outras curiosidades artísticas, em bronze e jaspe, atiradas para baixo da mesa, e cujo valor excedia de certo ao custo de toda a mobília da casa.

Figura 60 – Bengala de Seixas, *Senhora*, por aproximação.

Fonte: Pinterest (2010)

Sem dúvida nenhuma a indumentária é um valioso suporte narrativo. O próprio escritor confessa o peso de importância que a roupa tinha para aquela sociedade. A roupa e seus acessórios eram um código que transmitia mensagem de posição social, além do que pessoas na moda eram muito bem vistas. Seixas, que morava em uma casa humilde, usava esse código para se sentir parte da sociedade, conforme descreve Alencar (2005, p. 37; 50):

Se o edifício e os móveis estacionários e de uso particular denotavam escassez de meios, senão extrema pobreza, a roupa e objetos de representação anunciavam um trato de sociedade, como só tinham cavalheiros dos mais ricos e francos da corte. [...] Vestido com um chambre de fustão que briga com as mimosas chinelas de chamalote bordadas a matiz, vê-se que ele está ainda no desalinho matutino de quem acaba de erguer-se da cama. [...] Às oito horas em ponto, com o fino binóculo de marfim na mão esquerda calçada por macia luva de pelica cinzenta, e o elegante sobretudo no braço, subia as escadas do lado par.

E, somente após descrever os hábitos, roupas e acessórios, Alencar parte para a descrição física do belo dândi. Curiosamente, exatamente como Horácio de *A pata da gazela*, Alencar (2005, p. 39) descreve que Seixas tem “um bigode elegante”. Percorrendo as revistas de moda masculina da época, figura 58, notou-se que era moda o uso de um bigode fino, elegantemente debruçado à boca, conforme a descrição abaixo:

E um moço que ainda não chegou aos trinta anos, tem uma fisionomia tão nobre, quanto sedutora; belos traços, tez finíssima, cuja alvura realça a macia barba castanha. Os olhos rasgados e luminosos às vezes coalhavam-se em um enlevo de ternura, mas natural e estreme de afetação, que há de torná-los irresistíveis quando o amor os acende. A boca vestida por um bigode elegante, mostra o seu molde gracioso, sem contudo perder a expressão grave e sóbria, que deve ter o órgão da palavra viril.

E, enfim, o escritor (ALENCAR, 2005, p. 42) completa a descrição do verdadeiro Seixas:

Seixas era filho de um empregado público e órfão aos dezoito anos, foi obrigado a abandonar seus estudos na Faculdade de São Paulo pela impossibilidade em que se achou a mãe de continuar-lhe a mesada. Pois o pai havia deixado dívidas e a mãe, após a quitação das dívidas, ficara com apenas doze contos de réis, além de uns quatro escravos.

Na terceira parte do livro, “A posse”, no momento em que Seixas reflete sobre sua conduta, o que havia sido até o momento, a preferência pelo luxo, roupas caras e elegantes, Alencar atribui à moda toda responsabilidade pela transformação de caráter dos indivíduos devido à escravidão pela qual se submetiam em nome dos ditames da moda, cujos resultados refletem positivamente ou negativamente, em um mundo de ficção que vivia a sociedade de outrora (2005, p. 129):

À força de viverem em um mundo de convenção, esses homens de sociedade tornaram-se artificiais. A Natureza para eles não é a verdadeira, mas essa fictícia, que o hábito lhes embutiu, e que alguns trazem do berço, pois aí os espera a moda para fazer neles presa, transformando-lhes a mãe, em uma simples produtora de filhos.

E, ratificando essa teoria, Seixas, em momento de reflexão sobre a sua vida, o que era e o que objetivava, pensava logo em algum meio de mudar a sua situação e deixar certos hábitos adquiridos que o ajudaram a moldar a face almejada e aceita pela sociedade, como ter o Raunier como alfaiate, o sapateiro Cãmpas, por camisaria a Cretten e por perfumista o Bernardo. Mas, não andar no rigor da moda? Não! De forma alguma podia deixar de frequentar a sociedade, mas precisava de dinheiro para ajudar a família, ajudar no enxoval da irmã, e nada sobraria para

manter todo esse luxo e aparência, pois estava acostumado com a sociedade, seu luxo e o prestígio que ela oferecia aos indivíduos de bom gosto.

O casamento por interesse era normal para a sociedade daquela época. Os periódicos da época confirmam a corrente transação de casamentos por interesses, assunto comum na sociedade, um prato cheio para os jornais dedicados à crítica social, conforme ilustração do jornal *A Semana Ilustrada* aqui apresentado. Não importava sentimento, esse poderia vir a acontecer, mas não era necessário, tratava-se apenas de uma convenção. Alencar (2005, p. 62), pelo personagem, traz para o cerne da narrativa sua própria opinião em relação ao modo que aquela sociedade vivia e o que ela pensava sobre o casamento, os valores da época e a conduta do tipo dândi, como Seixas. A par de seu comportamento, Seixas tenta justificar sua pouca moral:

A sociedade no seio da qual me eduquei, fez de mim um homem à sua feição; o luxo dourava-me os vícios, e eu não via através da fascinação o materialismo a que eles me arrastavam. Habituei-me a considerar a riqueza como a primeira força viva da existência, e os exemplos ensinavam-me que o casamento era meio tão legítimo de adquiri-la, como a herança e qualquer honesta especulação.

Seixas se justifica concluindo que via no casamento a salvação de sua própria vida e da vida da irmã, cujo destino dependia da compra do enxoval de casamento. Resolvera aceitar a proposta do casamento, mesmo imaginando que a noiva seria alguma rica “sujeita feia e talvez roceira”, sendo o dinheiro o único atributo para conquistar um marido (2005, p. 61). Após o casamento, seus olhos brilhavam com sua nova condição: tinha uma esposa linda e rica, melhor do que esperava, seu único e antigo amor. Estava extasiado diante de tanto luxo e bom gosto, inclusive recebera um guarda-roupa completo, com elegantes trajes, como estava costumado (ALENCAR, 2005, p. 75):

Lemos mostrou então as gavetas e prateleiras dos guarda-roupas e cômodas atopetados das várias peças de vestuário, feito de superior fazenda e com maior apuro. Nada faltava do que pode desejar um homem habituado a todas as comodidades da moda.

Embora Seixas fosse um rapaz ambicioso e aceitara casar mediante o pagamento de uma boa soma em dinheiro, era honesto e tinha seu orgulho. Ao receber a notícia do seu preço na sua noite de núpcias, perceber que fora comprado e que sua escolha tivera um preço altíssimo, resolve, então, não aceitar todo aquele luxo que lhe fora oferecido. Nesse momento, Alencar altera o vestuário do

personagem, adequando-o ao novo perfil que se formava diante dos fatos que agora o fizera refletir sobre sua vida e seu comportamento. Não mais importava certos fatos sociais, Seixas se encolhera diante do casamento pelo qual fora avaliado por um preço altíssimo.

O jovem, então, recusa tudo o que vem de Aurélia. Passa a usar roupas mais simples, pois não queria gastar o dinheiro que recebeu pelo “negócio” que o tornara uma mercadoria. Ao descrever a mudança do personagem, Alencar enfatiza que o personagem ainda matinha o estilo e a elegância no trajar, marcas de distinção sempre presentes no personagem, ratificando que a indumentária e a moda são importantes elementos para caracterizar os personagens, fossem luxuosos ou não: “Sua roupa tinha o mesmo corte irrepreensível, mas já não afetava os requintes da moda; a fazenda era superior, porém de cores modestas. Já não se viam em seu vestuário os vivos matizes e a artística combinação das cores” (ALENCAR, 2005, p. 149). Seixas, antes extrovertido, agora passa a ser introvertido devido à condição a que ele próprio se colocara no casamento; e para isso as roupas passam a ser sóbrias, já que o romancista descreve que o vestuário do personagem não se compõe mais de “vivos matizes e a artística combinação das cores”. Não só recusou as roupas que Aurélia lhe oferecera, como também trancara todos os objetos de valor em gavetas.

6.2 A ROUPA E O PSICOLÓGICO EM MACHADO DE ASSIS

A coisificação, ato de transformar tudo em material, próprio da sociedade burguesa mercantilista, também está presente nos romances machadianos. Em *Iaiá Garcia*, 1878, último romance da chamada primeira fase, o personagem Procópio Dias acreditava que suas posses poderiam convencer a jovem Iaiá a aceitar seu pedido de casamento. Para ratificar o tipo do personagem, Assis descreve perfeitamente o visual de Procópio, com cuidados nos detalhes da vestimenta e acessórios, como a bengala, objeto de ostentação masculino. De forma perspicaz, Machado de Assis também traz a importância da roupa para a personagem orgulhosa Estela, a qual se apodera de trajes pretos com o intuito de esconder sua pobreza da sociedade.

A indumentária era um verdadeiro aparato àqueles que desejam manter certa aparência, independente do ter ou não ter. Estar dentro da moda poderia ser

sinônimo de grandes galanteios, conquistas amorosas, futilidade e, sobretudo, a garantia de um lucrativo casamento. Contudo, nem todas as pessoas lançavam bons olhares a esses jovens “reis da moda”, como José de Alencar (2011, p. 56; 58) descreve os jovens fieis à moda e o estilo de vida que queriam exhibir com suas roupas, como comprova o excerto abaixo, em um diálogo entre Amélia de *A pata da gazela*, e seu pai, quando este mostra à moça a carta de Horácio, o rei da moda, pedindo ao pai a mão da moça em casamento:

- Papai não acha bom?
- Se ele for indiferente, eu por mim não tenho grande empenho, é um excelente moço; tem alguma coisa de seu; mas anda em certa roda que não me agrada.
- Que roda papai?
- De moços da moda. [...] Papai bem sabe como são esses senhores da moda, cuidam que todas as moças andam morrendo por eles, e que dificuldade está somente em escolher.

Contudo, era significativo estar na moda, e a própria personagem Amélia se sentia privilegiada por ser cortejada pelo rapaz da moda, ser a noiva do “leão da moda”, assim como ocorre com a personagem Iaiá Garcia.

O romance *Iaiá Garcia* foi publicado quando o Brasil ainda se recuperava da Guerra do Paraguai (1864-1870). Encontra-se o enredo ainda ao gosto romântico, mas Machado de Assis já trabalha com a mesma matéria que alimenta seus melhores romances: a pequena vida cotidiana das famílias cariocas do Rio de Janeiro do século XIX, os casamentos por conveniências e os valores morais da sociedade oitocentista. A partir daí, começa a revelar as qualidades que mais tarde farão dele um grande romancista: a finura de estilo, o senso de humor que já reponta aqui e ali, a recriação de ambientes, a exata caracterização do perfil psicológico dos personagens, principais ou secundários. O enredo está ambientando na cidade do Rio de Janeiro, entre 1860 e os primeiros anos da década de 70. O fato histórico presente que marca o tempo é a Guerra do Paraguai.

Iaiá era filha única de Luís Garcia, viúvo e funcionário público, homem pacato, que nela concentrava todos os seus afetos e de tudo fazia para agradá-la. No início da história, conta Luís com quarenta e um anos e Lina, chamada carinhosamente de Iaiá, com onze. Homem bondoso, Luís Garcia está sempre pronto a ajudar alguém que necessita de seus favores. Foi esse aspecto de solicitude que deu início ao enredo quando sua amiga Valéria o chama às pressas em sua casa, solicitando seus préstimos. Valéria é também viúva e vive com o Filho

Jorge e a jovem Estela, protegida da família e filha de um ex-funcionário de seu marido, o senhor Antunes.

A matrona se afeiçoa a essa moça, contudo, enxerga na jovem grande empecilho quando deseja casar seu filho Jorge com sua prima rica. Embora fosse Estela uma moça de boa educação, Valéria não a desejava como esposa do filho, tendo em vista a jovem ser pobre e, como ditava as convenções sociais da época, queria alguém que estivesse à altura do seu filho, o dândi Jorge. Percebendo o problema por vir, Valéria decide mandar Jorge para a Guerra do Paraguai, a fim de afastar os dois jovens, recorrendo, para isso, a ajuda do fiel amigo Luís Garcia, cuja amizade entre este e Jorge nasce incondicionalmente. Jorge o tem não só como amigo, mas como seu confidente, e assim relata sua paixão por uma moça, cujo nome mantém em segredo.

Desolado, o rapaz vai para o Paraguai e mantém diálogos por cartas com Luís Garcia e sua mãe Valéria. Enquanto o rapaz está no Paraguai, Estela conhece a filha de Luís Garcia, Iaiá, e ambas se afeiçoam. Estela casa com Luís Garcia, tendo como madrinha Valéria, já que esta lhe arranjara o casamento e era amiga do pai de Iaiá. Após um longo período no Paraguai, o jovem dândi recebe a notícia da morte de sua mãe Estela. Ao retornar da guerra, Jorge se depara com a amada casada com seu melhor amigo e confidente Luís Garcia. Sofre calado. Iaiá se torna uma bela moça e se apaixona por Jorge. Após muitos encontros e desencontros e a morte de seu pai, Iaiá casa-se com o dândi.

Nesse romance há pouca menção sobre o tipo exterior feminino; antes o escritor preocupa-se com a apresentação do psicológico da personagem. Mesmo assim, recorre ao auxílio da moda, roupas e costumes, quando precisa afirmar o caráter, o perfil do personagem, como no caso de Estela, moça pobre, filha do ex-empregado do desembargador, pai de Jorge. Orgulhosa, era o contraste do pai, “tinha a alma acima do destino, de tão orgulhosa fazia da inferioridade uma auréola” (ASSIS, 1995, p. 32). Estela não era uma mulher simples, era o contrário do pai, e devido ao caráter de orgulho de Estela e a condição de pobreza do pai, viu na sobriedade uma forma de esconder sua condição, já que não lhe convinha se afeiçoar ao luxo.

O modo como a personagem trajava era, na verdade, uma fuga do que ela gostaria de ser, mas não podia. Adotara a simplicidade e sobriedade da cor preta nos trajes e não usava nenhum adorno, justamente para não chamar atenção para

si, para sua condição. Estela era uma moça muito diferente das demais contemporâneas, para as quais a roupa era sinônimo de uma mulher bem apresentada e bem informada, que seguia os ditames da moda e a convenção social. Assis resume a falta de vaidade da jovem intitulando-a de “Diógenes feminino” (ASSIS, 1995, p. 32), comparação com o filósofo grego de Siracusa (413-327 a.C.), cuja história relatava um indivíduo que desprezava as riquezas artificiais e convenções sociais, dando importância apenas ao que fosse natural.

Há duas passagens em que Machado de Assis descreve a roupa simples da personagem, sem nenhum adorno ou renda, cujo intuito é trazer à tona sua personalidade, o que demonstra que a descrição da roupa e dos adornos, ou a ausência deles, enviam ao leitor sinais da personalidade, bem como a escolha da cor preta para indicar a descrição da personagem. Em uma delas, assim descreve Assis (1995, p. 30):

Pálida era, sem nenhum tom de melancolia a ascética. Tinha os olhos grandes, escuros, com uma expressão de virilidade moral, que dava à beleza de Estela o principal característico. Uma por uma, as feições da moça eram graciosas e delicadas, mas a impressão que deixava o todo estava longe da meiguice natural do sexo. Usualmente, trazia roupas pretas, cor que preferia a todas as outras. Nu de enfeites, o vestido punha-lhe em relevo o talhe esbelto, elevado e flexível. Nem usava nunca trazê-lo de outro modo, sem embargo de algum dixe ou renda com que a viúva a presenteava de quando em quando; rejeitava de si toda a sorte de ornatos, nem folhos, nem brincos, nem anéis. Ao primeiro aspecto dissera-se um Diógenes feminino, cuja capa, através das roturas, deixava entrever a vaidade da beleza que quer afirmar-se tal qual é, sem outro artifício. Mas conhecido o caráter da moça, eram dos dois motivos – um sentimento natural de simplicidade, e, mais ainda, a consideração de que os meios do pai não davam para custosos atavios, e assim não convinha-lhe afeiçoar-se ao luxo.

A moda exercia importante papel naquelas sociedades, sobretudo na oitocentista. As moças da época não recusavam o auxílio dos lindos vestidos e adornos para atrair os olhares masculinos e físgarem um marido. A vaidade era marca indispensável nas mulheres, principalmente nas moças solteiras. Machado de Assis ressalta que essa vaidade é muito bem valorizada pelos homens, sobretudo os de bom gosto, ratificando esse detalhe em Jorge, um dândi por excelência, o qual faz cobrança de um ornato na jovem Estela: “Por que não põe os brincos de pérola que mamãe lhe deu a semana passada?” (1995, p. 30).

Já em Jorge é possível observar que a indumentária e acessórios constituem-se importantes auxiliares para a descrição do perfil do personagem, pois, como ressalta Assis (1995, p. 23), trata-se de homem bem criado no mais aparente

plano social, bem educado, bem trajado, rico e o tipo que adotara o dandismo como regra de comportamento, assim como no personagem Seixas e Horácio de José de Alencar. Nele vem à tona a moda como importante auxiliar para caracterizar o tipo leão da moda, um dos tipos mais conhecidos da moda masculina do século XIX. Jorge era frequentador da Rua do Ouvidor, rua da moda e do luxo por excelência, cujos frequentadores pertenciam aos bem posicionados socialmente:

Olhos tristes, ruga entre as sobrancelhas, gesto que indicava nele o despeito e a irritação – eram normalmente brandos e pacíficos. Um bigode negro e basto [...] cobria-lhe o lábio e dava ao rosto a expressão viril que este não tinha. Estatura esbelta e nobre [...]. Elegante, ocupava Jorge um dos primeiros lugares entre os dandies da Rua do Ouvidor. Possuindo muitos bens, que lhe davam para viver à farta, empregava uma partícula do tempo para advogar o menos que podia – apenas o bastante para ter o nome no portal do escritório e no Almanaque de Laemmert.

O escritor usa a indumentária para descrever que Jorge estava bem e elegantemente vestido no seu dia a dia, como todos os dândis, sinônimo de elegância e bom gosto: “Grande façanha! Respondeu Jorge, sacudindo com o lenço as mãos e a aba do fraque”, e também em “laiá reteve-o pela aba do fraque” (1995, p. 33; 115). Destaca-se no trecho acima a forma como o escritor caracteriza o personagem Jorge: “Elegante, ocupava Jorge um dos primeiros lugares entre os dândis da Rua do Ouvidor”. Ao que se vê, Jorge estava sempre de fraque; vestia-se impecavelmente, conforme o modelo da Figura 61.

Figura 61 – Traje de Jorge, *lailá García*, por aproximação.

Fonte: Pinterest (2010).

Outro personagem que a indumentária se faz importante para a caracterização é Procópio Dias, negociante ambicioso, membro da socialite carioca, materialista, ganancioso, boêmio e que valorizava demais o luxo em todas as suas formas e apresentação. Pertence ao grupo dos indivíduos abastados da sociedade do século XIX, em cuja filosofia o destino da espécie humana se definia ou reduziria à vida física, no gozo. Machado de Assis descreve que “Procópio Dias tinha o pior mérito que pode caber a um homem sem moral”. Tinha dois credos: a vida física

como resumo do ser humano e o luxo. Para ratificar o tipo, o escritor recorre à história bíblica, também definindo como Lúculo e Salomão, pela parte sensual de Lúculo (109 – 57 a.C), que ficou célebre pelo luxo do qual se cercava; e Salomão, que reinou de 970 a 932 a.C, quando embelezou seus Estados e construiu o templo de Jerusalém, sinônimo de opulência²⁵.

Obviamente, para esse personagem não poderia deixar de relatar a vestimenta, cuja composição perfaz o conjunto para caracterização do personagem. Observa-se a riqueza dos detalhes da camisa, do abotoamento da casaca e da aparência da bengala, descritos com esmero por Assis (1995, p. 61) e representado na Figura 62:

Via-se que era abastado. As roupas, graves no corte e nas cores, eram de melhor fazenda de mais perfeito acabado. Naquela manhã trazia uma longa sobrecasaca, abotoada até a metade do peito, deixando ver meio palmo de camisa, infinitamente bordada. Entre o último botão da sobrecasaca e único do colarinho fulgia um brilhante vasto, ostensivo, escandaloso. Um dos dedos da mão esquerda ornava-se com uma soberba granada. A bengala tinha o bastão de ouro lavrado, com as iniciais dele por cima, – de forma gótica.

²⁵ Nota da editora, p. 62.

Figura 62 – Traje de Procópio Dias, *laiá Garcia*, por aproximação.

Fonte: Pinterest (2010).

Mas a presença da elegância no indivíduo e o dinheiro não são sinônimos de caráter, honestidade e bom senso. Em muitos casos, como em Procópio Dias, tipo amoral, a elegância apresenta-se apenas com um verniz que esconde grandes defeitos. No personagem, Machado de Assis revela o pensamento da sociedade que vive de aparências, seus valores morais e como enxergavam o casamento. Procópio

Dias sonhava em casar com Iaiá Garcia, jovem que contava apenas com dezesseis anos, mesmo ciente de que seu amor pela jovem não era correspondido.

O personagem usava sua condição social e financeira para sobrepor-se ao amor; dar-lhe-ia luxo, atributo masculino tão requisitado pelas moças da época; certamente seria uma relação de conveniência. Se houvesse amor, melhor; do contrário não teria importância: “Quando a moça refletisse que acharia no marido a satisfação de todas as veleidades do luxo, o gozo das coisas superfinas, elegantes e raras, devia ceder por força e preferi-lo a quem lhe desse apenas o coração, trabalho e necessidades” (ASSIS, 1995, p.89).

Homem dissimulado, interesseiro e sem moral, assim aconselha Iaiá sobre o casamento com Jorge: “Desfaça o casamento. [...] porque muitas vezes o casamento é uma máscara, uma... seu noivo ama outra pessoa... Que tem?” (ASSIS, 1995, p. 124). E por se tratar de mazela social, a trama do casamento arranjado é a força do romance que envolve quase todos os personagens. Dona Valéria, mãe de Jorge, desejava casar o filho com a prima Eulália, que, segundo ela, seria uma esposa ideal para o filho, já que pertenciam à mesma camada social. Percebendo que Estela constituía uma ameaça para seus planos, Valéria aproveitou-se de sua posição sobre o senhor Antunes, pai de Estela, e praticamente “arranjou” o casamento da jovem com o Sr. Luís Garcia. Como se nota, o casamento por conveniência não é somente um fato corriqueiro entre as famílias abastadas, já que Estela e Luís Garcia não tinham dinheiro. O procedimento era comum em todas as camadas sociais.

Também as jovens Estela e Iaiá tratam o casamento como se fosse um negócio como outro qualquer, deixando o sentimento relegado ao segundo plano: “Mas vais talvez dizer que um bom marido não é coisa fácil de achar [...]. De todas as aves raras, a mais rara é um bom marido, meteu-se-me em cabeça que hei de descobrir uma joia. Se seu a encontrar, que farás tu? / – Aceito!” E o próprio narrador, ou Assis, resume que “O casamento vem talhado do céu, segundo diz o povo, outros dirão que vem do acaso; ou é o destino de cada um, ou é uma loteria” (ASSIS, 1995, p.145).

Nos romances da segunda fase do escritor, da literatura madura, nota-se o que o auxílio da vestimenta se procede de forma diferente dos romances da primeira fase, como em *Iaiá Garcia*, romance ainda com os resquícios do Romantismo. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 1881, encabeça a segunda fase dos romances

de Machado de Assis, a maturidade do escritor. A preocupação é vasculhar a intimidade das personagens, a partir da consciência, do psicológico. O processo das descrições em Machado de Assis é de dentro para fora. O tratamento do pormenor externo somente ocorre quando complementa a característica interna, a fim de complementar o que se buscou no interior da personagem. Em outras palavras, o foco está no aprofundamento da personagem, colocando a fisiologia como detalhe mínimo, mas não menosprezado (TEIXEIRA, 1987).

Nesse romance, trata da vida inútil e desperdiçada do anti-herói Brás Cubas, o relato de um defunto-autor, fornecendo detalhes de seu funeral com vários recursos narrativos. Em digressões, relata algumas fases de sua vida, como a infância, a primeira paixão com Marcela, o seu caso com uma mulher casada, a ex-namorada Virgília, supostamente a mulher da sua vida; o reencontro com o amigo Quincas Borba, cuja teoria do Humanitismo exercerá forte influência na sua vida madura, e, finalmente, a entrada para a breve carreira política. Para tentar desfazer a impressão que ele próprio tinha da nulidade de sua vida, inventa o emplasto, com o qual almeja se destacar na sociedade, mas essa sua ideia morre junto com seu corpo físico, aos 64 anos. Com a experiência da morte, narra toda a sua vida.

Brás Cubas é um personagem que comenta as próprias mudanças. É um sujeito sem objetivos e muito contraditório, sempre rondando a periferia do poder, típico burguês da segunda metade do século XIX. Quando criança era abastado e protegido. Cresce e se torna um adulto vulgar, interesseiro e inútil, e, na maturidade, sem nenhuma realização pessoal, é influenciado pela teoria do Humanitismo, do amigo Quincas Borba, que, aliás, morreu louco. Segundo essa teoria, tudo o que acontece na vida faz parte de um quadro maior de preservação da essência humana. É a teoria, na verdade, uma caricatura que Machado de Assis faz do positivismo e do evolucionismo, teorias científicas e filosóficas em voga na época, que atribuem sentido de evolução mesmo às fatalidades da vida (MOISÉS, 2001).

Como é um romance que tem a característica principal de especular o psicológico humano, nesse primeiro romance da segunda fase quase não há uso da roupa como auxiliar narrativo. Machado de Assis preocupou-se mais com a descrição interna, psicológica, responsável pelo comportamento da personagem, do que com a descrição externa, as paisagens, aparências ou outras circunstâncias da sociedade; como define o crítico Moisés (2001), o Realismo Interior. É por essa razão que agora o escritor não se prende à descrição da indumentária, já que, como

dito, preocupa-se com o sentimento, ações e a essência das personagens. Mesmo assim, para passagens que necessitam melhor caracterização do personagem, utiliza-se da vestimenta como recurso narrativo, como no caso da lembrança da amante Virgília, cujos detalhes da indumentária se faz importante porque se trata da memória do narrador.

No romance, há apenas dois destaques para a vestimenta. Em uma delas, Assis reporta-se ao tecido seda, um tecido que se destaca em importância, elegância e luxo no século XIX. Gilberto Freyre (2009) aponta a seda dentre os tecidos preferidos nas sociedades progressas, fazendo parte do cotidiano dos escritores da época, estando sempre presente nos romances, e Assis não olvidou mencioná-la na obra: “[...] então pareceu-me ouvir de um morcego encarapitado no tejadilho: Senhor Brás Cubas, a rejuvenescência estava na sala, nos cristais, nas luzes, nas sedas, enfim nos outros” (1997, p. 208).

No segundo destaque, a vestimenta compõe o perfil da personagem Virgília. A jovem era dama da sociedade, filha do conselheiro do ministério, candidata à noiva de Brás Cubas para facilitar a entrada deste na política, mas acabou casando-se com outro rapaz que tinha maiores chances de entrar na vida política. Uma das mulheres machadianas, de gênio forte, interesseira, dissimulada, sensual e mentirosa. Mulher belíssima e elegante, fora amante de Brás Cubas. A descrição da roupa de Virgília se faz importante porque traz a lembrança que o defunto tem do seu reencontro com Virgília em um baile em 1855, anos após terem se afastado. Assim, enfatiza a beleza do vestido e o detalhe do decote que revelava o ombro da personagem: “A primeira vez que pude falar a Virgília, depois da presidência, foi num baile em 1855. Trazia um soberbo vestido de gorgorão azul, e ostentava às luzes o mesmo par de ombros de outros tempos” (ASSIS, 1997, p. 205).

O fato de não recorrer com frequência à descrição da indumentária não significa que não atribua importância a ela. Em determinado trecho, o narrador discorre sobre a importância da vestimenta para o ser humano, quando observa o corpo da jovem Eulália, uma de suas namoradas (ASSIS, 1997, p. 169):

A nudez habitual dada à multiplicação das obras e dos cuidados do indivíduo, tenderia a embotar os sentidos e retardar os sexos, ao passo que o vestuário, negaceando a natureza, aguça e atrai as vontades, ativa-as, reprodu-las, e conseqüentemente faz andar a civilização. [...] Ao contemplá-lo, cobrindo casta e redondamente o joelho, foi que eu fiz uma descoberta sutil; a saber, que a natureza previu a vestidura humana, condição necessária ao desenvolvimento da nova espécie.

Ou seja, sem a roupa não haveria atração, a roupa esconde a virtude a ser descoberta, a beleza a ser desnudada e, logo, o sexo humano. Nesse sentido, a moda é a mola propulsora que instiga a curiosidade e atração dos sexos.

Mas em se tratando de relações sociais e não de fatos importantes para a recordação de um defunto, a indumentária, como pormenor, também merece atenção em Machado de Assis, posto que vá auxiliar o romancista na perfeita caracterização de perfis que valorizam a posse e a aparência exterior para sua participação na sociedade de prestígio, como em *Quincas Borba*, romance cujo drama gira em torno das relações sociais. O espaço da narrativa é o Rio de Janeiro e o tempo está entre 1867 e primeiros anos da década de 70, tendo em vista fatos históricos como a guerra franco-prussiana e o declínio de Napoleão III, lidos nos jornais por Rubião, além de Assis descrever o corte da barba e bigodes de Rubião à Napoleão III, em janeiro de 1870.

O ingênuo professor Rubião descobre a maldade humana ao se mudar para a Corte. O comportamento de Sofia e do marido Cristiano Palha é uma representação da materialista sociedade carioca dos oitocentos, para a qual as amizades duravam conforme as necessidades a que eram destinadas, no caso do casal Palha, o almejado *status* social. Aliás, este casal representa verdadeiras paródias da crença romântica na sinceridade humana: Cristiano é um falso amigo, enquanto Sofia mantém Rubião sob o controle dela, de forma que haja uma exploração constante por parte do casal. As manifestações de amizade que Rubião recebe por parte do casal Palha só são verdadeiras para sua credulidade provinciana.

Nesse romance, o enredo gira em torno dos valores sociais da época, a ganância, o luxo e a aparência, o destaque de uma sociedade improdutiva e interesseira, uma sociedade no qual o jogo de aparência exerce um poderoso recurso social do ser, do parecer e do ter; e é na jovem Sofia e no seu marido Cristiano que melhor se percebe esses valores sociais. O recurso da vestimenta corrobora o tipo apresentado da sociedade e complementa o quadro que se pode fazer da personagem. Vaidosa e senhora de si, Sofia é uma mulher que gosta de se sentir admirada e cortejada. Despertar a atenção dos olhos masculinos era sua

maestria: “A Sofia de *coupé*²⁶! Fingiu que não me via, mas arranjou os olhos de modo que percebesse se eu a via, se a admirava!” (ASSIS, 2007, p. 156).

Como marca das mulheres nos romances machadianos, Sofia era interesseira, dissimulada e ambígua, pois ora era submissa e ora mostrava-se como senhora de suas ações e desejos, que não devia satisfações ao marido. Casada, usava a beleza e a sensualidade para atrair os olhares masculinos. Uma das suas presas, Rubião, foi levado à bancarrota com os presentes caríssimos que lhe ofertava, na esperança de conseguir manter algum relacionamento com a jovem. Sofia cometera adultério espiritual com um dos personagens, Carlos Maria, e morria de ciúmes só de pensar no casamento deste com a prima Maria Benedita. Com a realização desse casamento, desejou vingança, pois não aceitava ver a prima em plena felicidade do mundo com aquele que flertara diversas vezes e em espírito adulterara.

Tamanho foi o impacto que o comportamento da personagem causou nos leitores daquela época, que seu perfil foi tema de uma pesquisa realizada na UNICAMP sobre as personagens femininas de *Quincas Borba* e as leitoras de *A Estação*. No artigo, Megid (2011) tem a finalidade de levantar a recepção da personagem junto aos leitores e críticos da época. A autora relata que, dentre os críticos que emitiram opiniões sobre a personagem, Araripe Júnior, crítico renomado, colocou Sofia dentre as mulheres mais vis do romance brasileiro. Segundo as pesquisas da autora, Sofia foi considerada uma das melhores criações do romance brasileiro pelo *Jornal do Brasil*, datado de 11 de janeiro de 1892.

A autora ressalta que, de acordo com o autor de um artigo no jornal *O Tempo*, o perfil da personagem era muito comum de se ver na sociedade do Rio de Janeiro daquela época, um retrato de tipos reais (MEGID, 2011, p. 5):

O autor do artigo comenta que, para aqueles conhecedores da sociedade da Corte, seria fácil perceber que as personagens do romance sintetizavam muitos tipos reais. Ele afirma que era possível encontrar, entre as ruas do Rio de Janeiro, exemplos de Cristiano Palha, Carlos Maria, de pessoas com as características de Rubião e do Dr. Camacho. E finaliza dizendo que a sociedade fluminense contava, também, com “muitas Sofias”. Se de fato existiram essas Sofias da vida real, é possível que elas tenham se reconhecido mais na crítica de José Veríssimo. Do contrário, teriam de aceitar que, da mesma forma que a Sofia da ficção, elas também eram “desonestas”, “descaradas”, “coquetes” e “depravadas”, como define Araripe Junior.

²⁶ Cupê no português, antiga carruagem fechada de tração animal, de duas portas e geralmente de dois lugares, com o cocheiro num banco à frente (Dicionário Houaiss da língua portuguesa, 2007, p. 891).

Então, assim era Sofia: descarada e interesseira. As pessoas simples e modestas que não tinham nada a lhe oferecer socialmente eram descartadas. Na realidade, Machado de Assis traz para o enredo a complexidade social daquela época e também registra o pensamento da sociedade oitocentista que, vivendo na Corte, desejava ter prestígio e relações de retorno para frequentar a alta sociedade do Rio de Janeiro. É de se notar que, em meio à descrição das amigas sem recursos, o escritor traz a roupa como uma das provas da posição social das mulheres e a conduta de Sofia. As análises do jornal *A Estação* pelo crítico literário Ivan Teixeira (2010) revelam a associação do conteúdo e a representação das gravuras, com lindos e luxuosos figurinos, com as leitoras do periódico, que também eram leitoras dos romances publicados nesses jornais, sobretudo *Quincas Borba*, o que, como lembra bem Teixeira, demonstra que Machado de Assis escrevia para um público conhecido, direcionado.

No excerto abaixo, há um destaque para os elementos necessários para o parâmetro de uma boa amizade para as pessoas materialistas da época. Neste trecho, o vestido configura um desses importantes elementos, pois quem não se vestia bem não tinha chance naquela sociedade. As pessoas simples e modestas que não tinham nada a oferecer socialmente à Sofia, que não se vestiam bem e não eram providas de relações sociais interessantes, de nada serviam e eram descartadas. É de se notar que, em meio à descrição das amigas sem recursos, Machado de Assis traz a roupa como uma das provas da posição social das mulheres, o que corrobora que, além da roupa ser símbolo de ascensão social, era também um importante auxiliar para descrever os tipos de personagem, fossem eles pobres ou ricos. Observa-se a devida importância que Assis (2007, p. 162) imputa à vestimenta realçada pela expressão “nem vestidos”:

Algumas morriam por ela; muitas a acumulavam de louvores. Foi assim que a nossa amiga, pouco a pouco, espanou a atmosfera. Cortou as relações antigas, familiares, algumas tão íntimas que dificilmente se poderiam dissolver; mas a arte de receber sem calor, ouvir sem interesse e despedir-se sem pesar, não era das suas menores prendas; e uma por uma, se foram indo as pobres criaturas modestas, sem maneiras, nem vestidos, amigos de pequena monta, de pagodes caseiros, de hábitos singelos e sem elevação.

Sofia era bela e atraente. Sendo uma personagem que vivia em função do *status* social e de sua beleza, e considerando que a vestimenta era um dos elementos responsáveis pela aparência e denotador da posição do indivíduo, o

escritor descreve com perfeição os trajes que marcam o “talhe” de Sofia. Ressalta-se que o romancista, ao mencionar Sofia, se prende nas formas desse corpo feminino, sempre realçando suas curvas, obviamente percebidas pelo corte do vestido apertado. A moda em voga no início dos anos 70 do século XIX ditava vestidos de uma só peça ou duas, excessivamente longos, com caudas, armados atrás com uma anquinha. Os chapéus de boneca deram lugar aos chapéus bem pequenos, que caíam sobre a testa.

A dica fornecida sobre a moda no romance está nos modelos de vestidos que descreve a personagem e em algumas passagens como, por exemplo, a que Sofia e a amiga Dona Fernanda vão à casa de Rubião, então já internado no hospício, com a finalidade de ver o cachorro Quincas Borba. Estando a casa praticamente abandonada, quando as senhoras entram na sala, Sofia emite gesto de nojo e alerta a amiga: “Olhe, levante o vestido que o chão parece que não se varre há um século” (2007, p. 212). É sabido que, naquela época, o corpo da mulher era coberto severamente, mas para determinadas ocasiões nas quais as roupas de gala eram exigidas, permitia-se mostrar partes do corpo, como braços e colo. Talvez seja essa razão pela qual o escritor tenha certo fascínio por essas partes do corpo feminino.

Fora dessas ocasiões, o corpo era moldado pela roupa, que marcava perfeitamente a silhueta feminina, deixando a cintura apertada, atraindo os olhares masculinos. Sofia era o tipo de mulher bonita que tinha plena consciência da sua beleza e gostava de fazer proveito disso para atrair o olhar masculino e atizar o desejo dos homens, massageando seu ego ao se sentir desejada. Machado de Assis normalmente a descreve com roupas que, além de elegantes, são muito marcantes: “Lá vestia a capa [...] e o corpo, elegantemente apertado em um vestido de cambraia, mostrando as mãos que eram bonitas, e um princípio de braços” (ASSIS, 2007, p. 35).

Sofia era um fascínio; o próprio escritor se compraze com sua criação e dedica-lhe um capítulo inteiro para descrevê-la com todos os detalhes possíveis, para que seu leitor capte em seu imaginário a mulher a que se refere. Obviamente, sendo uma mulher sedutora e de bom gosto, os trajes não poderiam ser omitidos, ao contrário, eles realçam o perfil e a beleza da personagem. É importante ressaltar que, na passagem abaixo, Assis (2007, p. 45-46) também denuncia os valores praticados pela sociedade da época como a ostentação, pois Cristiano Palha,

marido de Sofia, gastava enormes quantias com o guarda-roupa da esposa e com caríssimos enfeites para a casa:

As senhoras eram bonitas; a mesma solteira não devia ter sido feia, aos vinte e cinco anos; mas Sofia primava entre todas elas. Não seria tudo o que o nosso amigo sentia, mas era muito. Era daquela casta de mulheres que o tempo, como um escultor vagaroso, não acaba logo, e vai polindo ao passar dos longos dias. [...] Traja bem; comprime a cintura e o tronco no corpinho de lã fina cor castanha, obra simples, e traz nas orelhas duas pérolas verdadeiras – mimo que o nosso Rubião lhe deu pela Páscoa. A bela dama é filha de um velho funcionário público. [...] O marido ganhava dinheiro, era jeitoso, ativo e tinha faro nos negócios [...]. O pior é que despendia todo o ganho e mais. Era dado à boachira; reuniões frequentes, vestidos caros e joias para a mulher; adornos de casa. [...] Ia muita vez ao teatro [...] Tinha essa vaidade singular; decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros suas venturas particulares. [...] E aqui façamos justiça à nossa dama. A princípio, cedeu sem vontade aos desejos do marido; mas tais foram as admirações colhidas e a tal ponto o uso acomoda a gente às circunstâncias, que ela acabou gostando de ser vista, muito vista, para recio e estímulo dos outros. Não a façamos mais santa do que é, nem menos.

Mas o escritor não para aí nas descrições da personagem. Aos poucos e sempre, vai acrescentando detalhes para a caracterização desse perfil feminino, que surge desembaraçada, como pede o estilo machadiano, que não apresenta a personagem de primeira para o leitor, mas vai moldando-a para que ele junte todas as peças para essa fabulosa construção narrativa. Na passagem abaixo, descreve a apresentação de Sofia em um baile. Obviamente, o vestido no tom azul, representado na figura 63, realça a pele, os braços e o colo feminino. Nota-se que o narrador reporta o leitor para o capítulo 35, que é dedicado todo à descrição da personagem, ratificando o imaginário para confirmação do perfil (ASSIS, 2007, p. 89):

[...] ao pé de Sofia, Maria Benedita vale pouco ou nada, mas a simpatia é assim mesmo. [...] Bonita e bem feita. Um e outro acompanharam com os olhos o par de valsistas que passeava ao longo do salão. Sofia estava magnífica. Trajava de azul escuro, mui decotada – pelas razões ditas no capítulo 35 –, os braços nus, cheios, com uns tons de ouro claro, ajustavam-se às espáduas e aos seios, tão acostumados ao gás do salão. Diadema de pérolas naturais, tão bem acabadas, que iam de par com as duas pérolas naturais, que lhe ornavam as orelhas, e que Rubião lhe dera um dia.

Figura 63 – Vestido de seda azul de Sofia, *Quincas Borba*, por aproximação.

Fonte: Philadelphia Museum of Art (1876).

Nos momentos em que trajava de forma simples, na intimidade do lar com o marido, Assis descreve o traje de dormir com ênfase no fino tecido de cambraia, sempre apelando para a sensualidade da personagem: “E ia tirando os grampos, deitando-os num vaso de cristal; os cabelos caíam-lhe aos poucos sobre os ombros, mal cobertos pela camisola de cambraia”.

Mulher que pertence “à casta” de mulheres que o tempo não rouba a beleza, Sofia chamava atenção até com traje de luto, cuja elegância o escritor descreve em uma única comparação “como uma luva” e, mesmo sendo um traje fechado, busca nos pés, única parte do corpo exposta, um ponto de sensualidade e atração: “Estava tão bonita [...]. O luto ia-lhe muito bem, e o vestido parecia uma luva. Sentada, via-se a metade do pé, sapato raso, meia de seda, coisas todas que mereciam misericórdia e perdão” (ASSIS, 2007, p. 122). A Figura 64 representa esse traje:

Figura 64 – Traje de luto de Sofia, *Quincas Borba*, por aproximação.

Fonte: Pinterest (2010).

Outra ocasião em que Assis deseja mostrar a exuberância da personagem é no dia do aniversário da Sofia, a qual entra em uma sala anunciando sua chegada com a roupa, assim como o “farfalhar da seda” em José de Alencar. A provável intenção em descrever o barulho da roupa é atizar a imaginação do leitor para que ele idealize a personagem exuberante em uma roupa fina e cara, como ela mesma gostava de chamar atenção ostentando a roupa. Sofia não se permitia aparecer diferente diante das pessoas no dia de seu aniversário. O realce do tecido seda, muito requisitado pelas damas da sociedade que gostavam de ostentar luxo, é determinante para a entrada digna de uma rainha, assim como Alencar (2005) descreveu sua personagem Aurélia Camargo. Eis a entrada triunfante de Sofia: “O próprio som do piano, que fez calar todos os rumores, não atraiu a terra. Mas um

farfalhar de sedas entrando no gabinete, fê-lo erguer-se de golpe acordado” (ASSIS, 2007, p. 136).

Também um traje de montaria não passaria despercebido pelo escritor: “Estava singularmente esbelta, vestida de amazona, corpinho tentador de justeza. Otelo exclamaria, se a visse: Ó minha bela guerreira” (2007, p. 166). Abaixo, na Figura 65, uma representação do traje de montaria de meados do século XIX:

Figura 65 – *Riding Habit* 1870-81, traje de Sofia, por aproximação.

Fonte: Metropolitan Museum of Art (1870).

Finalmente, na última descrição de Sofia, Machado de Assis intenciona ressaltar o humor da personagem e para isso tem como aliado o vestido, na cor palha e decotado, dando destaque para o tecido *foulard*, que é um fino tecido, tipo seda leve, com uma superfície lisa e fina, feito de seda fina em ponto de tafetá, por vezes em sarja ou cetim. Pela descrição do vestido, percebe-se o esmero do escritor

na escolha do tecido para compor a vestimenta sensual e marcante da jovem, que chama a atenção do Deputado Teófilo, Marido de Dona Fernanda, amiga da alta sociedade que arranja o casamento de Maria Benedita com o primo Carlos Maria, admirador de Sofia. É neste fato que Dona Fernanda instiga certo sentimento de raiva por parte da protagonista, o que nela desperta o desejo de se vingar da amiga, quando surpreende o marido desta apreciando-lhe o decote, conforme apresentado no trecho abaixo (ASSIS, 2007, p. 182) e representação na Figura 66:

O marido de Dona Fernanda envolvera Sofia em um grande olhar de admiração. Ela, na verdade, estava nos seus melhores dias. O vestido sublimava admiravelmente a gentileza do busto, o estreito da cintura e o relevo delicado das cadeiras – era *foulard*, cor de palha.

Figura 66 – Vestido cor de palha de Sofia, *Quincas Borba*, por aproximação.

Fonte: Pinterest (2010).

Para as demais personagens, como é próprio nos romances machadianos, não há tanta preocupação com a apresentação da roupa. Mas ratifica-se que, com o

intuito de realçar o perfil do personagem, a vestimenta compõe o conjunto de elementos de caracterização do tipo criado para a narrativa, não só em Sofia, mas também em detalhes dos demais personagens masculinos, como em Rubião, personagem que mudou sua condição financeira com o recebimento da herança de um tio, o Quincas Borba. Rubião, que nascera pobre, conheceu a riqueza, mas, devido aos caríssimos presentes que comprava para Sofia e aos gastos para manter a aparência de rico, volta à pobreza, fica louco e morre na cidade natal de Barbacena.

Rubião é do tipo que quer se sair bem, chega a ter relações que, de acordo com a sociedade da época, seriam interessantes para um indivíduo de boa posição. Sendo importante a descrição dos gostos do personagem, Machado de Assis inicia a narrativa a partir de itens que compõe a vestimenta de Rubião, para que seu leitor o configure como um homem de posses e prestígio, na verdade o tipo que esbanja todo o dinheiro para agradar aos outros. Atente-se que Machado de Assis realça o luxo das chinelas importadas da Tunísia, em moda à época com o evento das importações: “Rubião fitava a enseada – eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão de chambre [...] olha para as chinelas (umas chinelas de Túnis que lhe deu um recente amigo, Cristiano Palha)” (ASSIS, 2007, p. 13).

Com o intuito de mostrar a posição social do personagem e sua fidelidade à moda, Assis (2007, p. 133; 158), além de descrever o fino e elegante casaco, também chama a atenção para a descrição do acessório “bengala de unicórnio”, material nobre, fino e caro, posse somente para aqueles homens bem abastados e de prestígio social. Além disso, descreve o uso da barba e bigode à moda. Na Figura 67 uma representação do tipo de Rubião.

Já então era um nome repetido. Conhecia-se o homem. Quando apareciam as barbas e o par de bigodes longos, uma sobrecasaca bem justa, um peito largo, bengala de unicórnio e um andar firme e senhor, dizia-se que era Rubião – um ricaço de Minas [...] Rubião tinha nos pés um par de chinelas de damasco, bordadas a ouro, um gorro com borla de seda preta. [...] Barba e bigodes modernos, a Napoleão [...].

Figura 67 – Traje de Rubião, *Quincas Borba*, por aproximação.

Fonte: Pinterest (2010)

Não só roupas e seus acessórios serviam para caracterizar o tipo do personagem. Em outra passagem, Assis (2007, p. 14) destaca a questão da ascensão social, tão importante para a sociedade oitocentista, destacada nos artigos de luxo para a casa, como a bandeja de prata e as gravuras inglesas:

Um criado trouxe o café. Rubião pegou na xícara enquanto lhe deitava açúcar, ia disfarçadamente mirando a bandeja que era de prata. A prata e o ouro eram os metais que amava de coração; não gostava de bronze [...] deixou-se a algum tempo olhar para os móveis, vendo as pequenas gravuras inglesas, que pendiam da parede por cima dos bronzes.

Também a ostentação, um dos fatores que impulsiona a moda, e impulsionou muito no século XIX, é constantemente trabalhada e levada à tona nos romances, mostrando ao leitor o costume da sociedade do século XIX, que tinha como valor a importância das posses, a posição social do indivíduo, sobretudo

apresentada pela indumentária, que era uma das formas de mostrar o *status* financeiro e pertencer a um grupo social seletivo da época, a Corte. Tanto Sofia quanto o marido tinham como objetivo principal pertencer à casta sociedade do Rio de Janeiro nos oitocentos. Cristiano Palha, marido de Sofia, gastava o orçamento nas roupas, bailes e teatros com a mulher, para que os socialites da época os vissem como parte do mesmo grupo (ASSIS, 2007, p. 45):

O pior é que ele despendia todo o ganho e mais. Era dado à boa chira; reuniões frequentes, vestidos caros e joias para a mulher, adornos de casa, mormente se eram de invenção ou adoção recente, levavam-lhe os lucros presentes e futuro.

Como é sabido, e já foi aqui explanado, nos romances machadianos, sobretudo naqueles da segunda fase da vida do escritor, os elementos externos ao personagem só importam para a caracterização à medida que complementam o interior do personagem, seu eu, associados à intimidade do personagem. O personagem Carlos Maia é o tipo dândi narcisista egoísta, que não media consequências em seus atos, desde que esses servissem para levantar-lhe o ego no dia seguinte ao ocorrido, pois “Achava sempre nos sucessos do dia anterior algum fato, algum dito, alguma nota que lhe fazia bem. Aí que o espírito se demorava” (ASSIS, 2007, p. 94).

No dia do baile, ciente da queda que Sofia tinha por ele, Carlos Maia havia confessado seu amor pela jovem casada e mentiu dizendo que havia ido, na noite anterior ao baile, até a praia do Flamengo onde Sofia residia, a fim de sondar a casa da jovem. No dia seguinte ao baile, ao recordar desse fato, o jovem teve vontade de rir da mentira, mas conteve o riso e até se arrependeu, não do ato de mentir, mas de se censurar pela mentira, o que o deixava de mau humor. Mas sendo um tipo que só procurava se satisfazer, “Depressa ergueu a alma”. Nesse ponto, o personagem traz à sua memória a sala e o sarau da noite anterior, cena em que se comprazia com os artigos de luxo e a inveja e admiração dos outros, já que era dândi e exímio dançarino.

Para esta cena, Machado de Assis descreve o ambiente de forma personificada, a fim de transmitir a sensação do jovem volúvel: “Viu de memória a sala, os homens, as mulheres, os leques impacientes, os bigodes despeitados, e estirou-se num banho de inveja e admiração. De inveja alheia, note-se bem; ele carecia desse sentimento ruim” (2007, p. 95). O leque era um artigo imprescindível à

toalete feminina, logo, mulher bem posta na sociedade não poderia se apresentar nos eventos sociais sem um leque às mãos. A forma de se abanar com os leques, nessa passagem do romance, indica a agitação das mulheres, a ansiedade e alvoroço daquele casto grupo.

Essa cena de luxo e ostentação fazia bem ao personagem que se comprazia com esse alvoroço social. Carlos Maia era exímio dançarino, e isso fazia com que as mulheres esperassem ansiosamente seu convite para uma dança, o que denotava ser o preferido das mulheres nos bailes, e até fora deles, razão que despertava tanta inveja nos demais homens. O dândi, ícone da moda, do bom gosto e das coisas supérfluas, também está presente no romance da segunda fase machadiana, na figura de Carlos Maia; mas nesse caso é notória a presença do personagem pela conduta, pelos gostos e modo de pensar. Assim, não há necessidade da descrição da indumentária, mas apenas informar que o personagem estava sempre impecavelmente trajado, o que remete o leitor às roupas caras e de bom gosto da moda, própria do tipo dândi.

Em *Memórias Póstumas* e em *Dom Casmurro* já não se percebe a presença do dândi e de fatos da moda como em *Quincas Borba*. Embora este integre os romances da segunda fase literária do escritor, nota-se grande diferença nas descrições das personagens Sofia e Capitu. Para a primeira, a roupa é um componente necessário para apresentar o tipo de mulher vaidosa, interesseira que valoriza o luxo e o dinheiro acima de tudo, chegando a descartar as pessoas à medida que elas não lhe oferecem mais nenhum benefício financeiro, seja através dos artigos luxuosos seja através de sua posição social.

A roupa em Sofia é usada para marcar o corpo sensual da jovem, que usa seus atributos físicos para atrair os olhares masculinos, estratégia usada por ela e pelo marido que atraiu Rubião para perto deles e assim obter acesso à fortuna do pobre Rubião até leva-lo à bancarrota. O próprio marido a expunha com decotes tentadores, como isca. Em Capitu não há a exploração do corpo feminino com a finalidade de apelo à sexualidade para obter gentilezas financeiras. O interesse em subir de posição social está nas entrelinhas, por isso, não há muita descrição da vestimenta da personagem. Quando há, a intenção é contrastar a posição social da de Capitu, moça de família pobre, com a posição social de Bentinho, de família abastada.

Em *Dom Casmurro* o enredo é narrado em primeira pessoa, assim como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e os personagens apresentados fazem parte do relato da recordação do personagem-narrador, Bentinho. Então tudo o que o leitor sabe a respeito dos personagens, sobretudo Capitu, uma das mais fascinantes personagens da literatura brasileira, é através da voz de Bento Santiago, que narra sua história de menino nascido no Rio de Janeiro, órfão de pai, que mora com a mãe D. Glória, na Rua Matacavalos, protegido do mundo pelo círculo doméstico e familiar, incluindo-se aí a tia Justina, o tio Cosme e o agregado da família José Dias.

Desde pequeno, Bentinho tem como companhia sua vizinha Capitu, menina bonita, inteligente e de família pobre, para a qual a vida toda se dedicara, sempre morrendo de amores pela vizinha, sendo ela a razão principal da falta de vocação do rapaz para a vida sacerdotal. Capitu, figura enigmática, sempre consegue manipular Bentinho para alcançar seu objetivo final, que é casar com o rapaz e mudar de vida. Ao apresentar Capitu no romance, Machado de Assis brevemente a descreve fisicamente e depois descreve o vestido de chita “meio desbotado”. Depois, retorna para a descrição física e depois descreve com precisão os pobres e usados sapatos de Capitolina.

Desse modo, roupa e sapatos aparecem na descrição física da personagem com o objetivo de ratificar o que era Capitu antes de se casar com Bento Santiago, e acentuar as oposições sociais entre o casal. O tempo da narrativa permeia entre 1857 e 1875, no Rio de Janeiro. O narrador situa o leitor no ano de 1857, quando Capitolina completara quatorze anos, portanto o vestido de chita compõe a fase pobre de Capitu quando adolescente. O tecido chita era destinado às pessoas de classe inferior, sem posses, diferente da seda, tecido nobre, elegante e caro, comumente presente nos guarda-roupas de personagens ricas ou socialmente reconhecidas, como os dândis e outros que veem na roupa um meio de atingir seus objetivos sociais e financeiros. Por ser descrição de roupa de pessoa pobre, o tipo do vestido de Capitu não foi localizado em museus. Contudo, pode-se representá-lo com um modelo do ano destacado por Bentinho, conforme a Figura 68, vestido de algodão, 1856. Assim descreve o narrador (ASSIS, 1994, p. 29-30):

Criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e queixo largo [...] Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos.

Figura 68 – Vestido de Capitu adolescente, *Dom Casmurro*, por aproximação.

Fonte: The Metropolitan Museum of Art (1870).

A segunda descrição para a qual se chama atenção são os sapatos de Capitu, os quais Bento faz questão de descrever para destacar quem era Capitu antes de se casar com ele. Interessante que os sapatos recebem tratamento especial, pois há dois momentos em que o narrador busca os sapatos para mostrar ao leitor a pobreza de Capitu. Machado de Assis escolheu o artigo “duraque”, que era um tipo de tecido forte e resistente que se usava no fabrico de sapatos femininos. Há de se considerar que os pobres não tinham condições de praticar o consumo; compravam objetos que fossem duráveis, e por essa razão destaca-se a escolha do duraque.

Já as pessoas de posses não se preocupavam com a durabilidade de um artigo; normalmente usavam sapatos de seda ou cetim enfeitados, conforme o observado em museus durante esta pesquisa, nos quais há grande número de calçados finos dessa época em tecidos nobres como seda, cetim e pelica. Esse fato pode ser confrontando com os registros do pintor Debret (1989) que, ao retratar uma sapataria em suas telas, fez questão de explicar a grande quantidade de sapatos confeccionados, já que as mulheres da sociedade usavam sapatos de cetim e estes duravam apenas o tempo de um trajeto para a missa, o que significava luxo e, portanto, somente as mais abastadas poderiam ter aquisição de um artigo desses. Uma aproximação do sapato de Capitu encontra-se na Figura 69, de 1855:

Figura 69 – Sapato de duraque de Capitu, *Dom Casmurro*, por aproximação.

Fonte: The Metropolitan Museum of Art (1870).

Bentinho reconhece a situação financeira da família da personagem, pois no capítulo “CV-Dez libras esterlinas”, o narrador chama a esposa de “poupada”, um eufemismo para a pobreza, quando se refere aos sapatinhos que Capitu usava quando adolescente: “Uns sapatos, por exemplo, uns sapatinhos rasos de fitas pretas que se cruzavam no peito do pé e princípio da perna, os últimos que usou antes de calçar botinas” (ASSIS, 1994, p. 141). Note-se que, para acentuar a condição financeira dos pais de Capitu, o escritor usa o diminutivo para realçar a condição social que a roupa impunha à Capitu quando dizia que “trazia um vestidinho melhor” e os “sapatos de sair”, conforme demonstrado na figura 70, um modelo de 1855:

Figura 70 – Sapato com fitas pretas, 1855-1860, de Capitu, por aproximação.

Fonte: Museum of Fine Arts of Boston

É um hábito de o romancista destacar os olhos e os braços das suas personagens femininas. Em *Dom Casmurro*, Machado de Assis abre um capítulo exclusivo sobre os braços, com a finalidade de mostrar os ciúmes de Bentinho para com a mulher, e também mostrar o íntimo de Capitu. Durante o dia, era costume as mulheres usarem vestidos com mangas compridas para cobrir totalmente os braços e com gola até o pescoço. Em reuniões, teatros e bailes, aproveitavam-se elas para mostrar o seu lado sensual em um modelo que permitia a exibição dos braços, dos ombros e do pescoço, como era usual Sofia apresentar-se em saraus e bailes.

Foi em um baile que Bentinho, embevecido de ciúmes por ver outros rapazes se fartarem ao olhar os braços de Capitu, ficou aborrecido e deixou de ir a alguns bailes para que os outros homens não os admirassem; teve o apoio do amigo Escobar: “Sanchinha também não vai, ou irá de mangas compridas; o contrário parece-me indecente”. Contudo, não se podia deter uma mulher da sociedade que podia frequentar bailes: “[...] não foi ao baile; a outros foi, mas levou-os meio vestidos de escumilha ou não sei o quê, que nem descobria inteiramente, como o cendal²⁷ de Camões, que um tecido transparente e fino como qual se cobre o rosto ou parte do corpo” (1994, p. 40).

Na descrição do pai de Capitu, o escritor ressalta os valores sociais da época, a importância da posição e o desejo de fazer parte dessa sociedade por alguns sujeitos que ganhavam pouco; e Assis se utiliza desses elementos na composição desse personagem. Pádua era um simples funcionário público, como relata o narrador, o administrador interino de uma repartição pública de guerra que

²⁷ Tecido transparente e fino com o qual se cobre o rosto ou parte do corpo. Nota da editora, p. 141.

gostava de se exibir, como fazia a sociedade da época. Não tinha condição financeira aceitável para pertencer ao casto grupo de prestígio do Rio de Janeiro. Sonhava em fazer parte dessa sociedade e sabia que, para isso, seria necessária a posse de objetos que dessem a ele e à família *status* social, para que pudessem ser vistos de outra forma pela sociedade.

Quando ganhou na loteria, viu-se na possibilidade de tornar realizado seu desejo, pois podia comprar objetos que lhe dessem a tão almejada posição social, como as aquisições supérfluas de joias, casacos, brilhantes e, principalmente, vestidos, o que contrariava a razão e a consciência da esposa, que apelava para a necessidade de uma moradia em primeiro lugar e uma poupança para as moléstias ou velhice. Mas aparentar uma posição era muito mais importante para o Pádua; não deu ouvidos à razão da esposa e atirou-se a comprar joias, vestidos de seda e sapatos de verniz para a esposa. Pádua almejava frequentar o teatro e as festas, conforme os hábitos e costumes da sociedade do momento. Tal era a pobreza do Pádua e os valores da sociedade oitocentista, que José Dias, o agregado, assim se referia à condição financeira e social do pai de Capitu: “outros de melhor sangue, me têm feito o favor dos juízos altos” (1994, p. 45).

A única vestimenta pormenorizada no enredo é a do agregado. José Dias representava um tipo da sociedade brasileira escravocrata do século XIX: “o homem livre”, sem posses, que vivia à sombra da camada proprietária através de relações de favor; o tipo agregado que vive da aparência para manter as relações ou das relações para manter a aparência; um sujeito pernóstico. “Era meio antiquado, um dos últimos que usaram presilhas no Rio de Janeiro”, comentário que auxiliou Machado de Assis na caracterização do personagem. Assim descreve suas roupas: “Calças brancas engomadas, presilhas, rodaque e gravata de mola. Trazia calças curtas para que ficassem bem esticadas. A gravata de cetim preto, com um aro de aço por dentro, imobilizava-lhe o pescoço, era então moda. O rodaque de chita, a veste caseira e leve, parecia nele uma casaca de cerimônia” (1994, p. 17).

Presilhas são cordões próprios para prender, apertar, e esticar as calças; rodaque, uma espécie de colete; gravata de mola, a que tem por dentro, como diz o texto, “um aro de aço”. Por fim, após apresentar o “tipo” ao leitor, primeiro com a descrição da vestimenta, descreve a aparência física do personagem, mas complementa com um detalhe sobre as roupas. “Era magro, chupado, com um princípio de calva; teria os seus cinquenta e cinco anos [...] Passo vagaroso. As

roupas duravam-lhe muito, ao contrário das pessoas que escoavalham depressa o vestido novo”, (1994, p. 18), aí já atestando uma das características da moda, a efemeridade, conforme dispõe o filósofo Lipovetsky (2007), embora nessa época ainda não houvesse produção da vestimenta em escala.

Ao descrever Dona Glória, mãe de bentinho, Machado de Assis acentua que “não é o tipo que gosta de chamar atenção” (1994, p. 21). Novamente traz o vestido preto como símbolo da simplicidade e discrição, e caracteriza a personagem com roupas distintas, um vestido preto acompanhado de xale e sem adornos. Embora fosse mulher de posses, Dona Glória se escondia nas roupas simples e pretas, assim como Eulália de *laiá Garcia*, embora com conotações bastante adversas (ASSIS, 1994, p. 21):

Dona Glória era uma senhora de 42 anos, bonita e simples. Escondia a sua beleza através das roupas simples; não queria chamar atenção. Vivia metida em um eterno vestido escuro, sem adornos, com um xale preto, dobrado em triângulo e abrochado ao peito; alguma vez trazia touca branca de folhos [...] sapatos de cordovão rasos e surdos.

As personagens de *Dom Casmurro* são apresentadas segundo o perfil psicológico, então o escritor não se detém em descrições fisiológicas. Sendo a indumentária um importante componente para a caracterização do perfil, nota-se que, quando há a intenção de definir com precisão o personagem, ou momentos do comportamento, Machado de Assis lança mão desse instrumento, principalmente no caso do agregado e da própria Capitu. Em outros momentos, procura na moda, nos costumes e valores sociais o meio adequado para representar o perfil, como no caso do pai de Capitu.

6.3 LUXO E POBREZA EM ALUÍSIO AZEVEDO

Os objetivos de Aluísio Azevedo dentro dos novos padrões literários pós-românticos eram bastante claros: registrar e analisar, à luz da Ciência, a realidade brasileira através da observação aguda e análise objetiva dos agrupamentos humanos, com a finalidade de detectar e entender as mazelas humanas e sociais, que foram representadas dignamente nos romances *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890).

O romance *O Cortiço* foi baseado nas habitações coletivas e famosas casas de pensão do Rio de Janeiro em fins do século XIX. Essas habitações mereceram o

olhar crítico do escritor devido à observação objetiva do Realismo no Brasil àquela época. No romance, Azevedo reproduziu os tipos existentes no Brasil, como os de donos de estalagens, geralmente os portugueses, que enriqueciam sem trabalhar, com a exploração dos indivíduos da classe baixa. O romance denunciou a degradação das casas de pensão e do enriquecimento do forasteiro, a aversão que se instaurava contra o estrangeiro, sobretudo o português, que aqui vinha fazer fortuna à custa do brasileiro.

Em *O Cortiço*, com uma literatura hábil e madura, Aluísio Azevedo retrata os agrupamentos humanos, traçando retratos muito nítidos da degradação humana a partir da denúncia da miséria, da marginalização, da fome, da prostituição e da exploração humana em qualquer forma. Os personagens desse romance, sobretudo os negros e mulatos, vivem em um triste quadro de miséria a que eram submetidos e explorados pelo branco português.

Aqui estão representados variados tipos, o que o torna um romance com muitos personagens: João Romão, o português dono do cortiço que explorava a escrava foragida Bertoleza, sua amante; a sedutora mulata Rita Baiana; seu amante Firmo e o parceiro Porfiro; o homossexual Albino; a prostituta Léonie; Dona Isabel e a filha Pombinha; o casal de portugueses Jerônimo e Piedade; Leandra, a machona; a Augusta Carne-Mole; a Das Dores, o Agostinho, filho da Augusta; o Bruno; a Leonor; Alexandre, o soldado; Paula, a Bruxa; Leocádia; Marciana e a filha Florinda; Miranda, o português dono de uma grande loja de fazendas e proprietário do sobrado; Zulmira, sua filha, e Estela, sua esposa; Botelho, o agregado; Henrique, e o principal personagem da história: o próprio cortiço. O escritor procurava demonstrar um dos grandes princípios do naturalismo: o de que o meio, por ser mais forte, acaba condicionando o homem.

O português vendeiro e dono da estalagem São Romão e a personagem Pombinha são os personagens que mais apresentam a mudança de perfil, tendo, para demonstrar essa grande transformação, o suporte descritivo da vestimenta. A história de João Romão no romance começa de forma dura, sofrendo muitas privações para alcançar fortuna, aproveitando-se da bondade dos outros de maneira muito desonesta. João Romão nunca havia se preocupado com a aparência física e nem mesmo com a forma como a alta sociedade carioca vivia, embora fosse notável o desejo de possuir a maior estalagem do Rio de Janeiro.

A mudança radical no personagem João Romão ocorre a partir da chegada do vizinho do sobrado grande, o Miranda, quando o estaleiro começa seu processo de transformação, que terá seu início bem marcado a partir da compra de “roupas boas”. Azevedo, conhecendo os valores sociais da época, atribui à indumentária o papel principal para transmitir ao leitor a transformação do vendeiro. Com descrição detalhada entre o que o personagem usava no início e o que começou a usar; fornece ao leitor a transformação social do português.

João Romão trabalhava duro em uma taverna, cujo dono o bonificou quando partiu para Portugal. Ao passar a ser dono, intensificou sua rotina de trabalho com o intuito de enriquecer. Para isso, além do duro trabalho, vivia de forma miserável, privando-se de qualquer tipo de conforto, e dormia no próprio balcão da taverna. Amigou-se com Bertoleza, uma escrava mulata de trinta anos, dona de uma quitanda, que pagava no fim do mês o aluguel de sua liberdade para seu dono.

A escrava costumava economizar para comprar sua carta de alforria e, ao amigar-se com o português, dá-lhe todo o dinheiro para que este o administre. Romão, por sua vez, ao conseguir juntar algum dinheiro, compra um terreno ao lado da taverna, e com material roubado das construções na proximidade, com a ajuda de Bertoleza, constrói três casinhas, depois quatro, as quais deram início ao cortiço São Romão. Percebendo a possibilidade de lucrar com o aluguel das casinhas, João Romão passa a mão no dinheiro que Bertoleza guardara para a compra da sua liberdade, falsifica uma carta de alforria e usa todo o dinheiro da escrava para comprar mais uma parte de terreno e dar continuidade aos seus planos de enriquecer.

João Romão era um português desonesto, que tudo fazia para ganhar mais dinheiro: trapaceava, enganava a negra Bertoleza, usava a negra como sua escrava sem que ela percebesse essa condição, roubava material de construção das construções vizinhas, roubava nos pesos e nas medidas dos artigos que vendia, comprava mel mais barato de escravos que furtavam de seus senhores, e assim comprou grande parte da pedreira que tinha perto de sua bodega, a qual ele tanto ambicionava. Foi enriquecendo e comprando mais e mais terreno e aumentando o cortiço. Desejava construir a maior estalagem do Rio de Janeiro, com a finalidade de acabar com todos os cortiços de Botafogo. Nenhum cortiço seria páreo ao dele.

Romão vivia em um eterno desacordo com Miranda, o vizinho do grande sobrado ao lado de sua bodega e dono de uma grande loja de fazendas finas. Para

provocar o vizinho, construiu as casinhas do cortiço até o muro do sobrado de Miranda. O ódio que João Romão possuía pelo vizinho pode ser traduzido pela inveja do modo como Miranda vivia: morava em uma casa grande e confortável, possuía uma família, tinha loja de fazendas na Rua do Ouvidor, era conhecido socialmente, vestia-se bem e, por fim, o fato que impulsionou a mudança do português, recebeu o cobiçado título de barão.

Trazendo a roupa para o cerne da caracterização do personagem, Azevedo descreve que o português sovina andava de forma mais simples o possível para não gastar seu dinheiro. Para o primeiro momento da vida de João Romão no romance, a intenção do escritor é delinear um perfil adequado para esse tipo, e assim o descreve Aluísio Azevedo (2004, p. 24; 102):

[...] usava calças de zuarte²⁸ e camisas de riscado. E seu tipo baixote, socado de cabelos à escovinha, a barba sempre por fazer, ia e vinha da pedreira para a venda, da venda às hortas e ao capinzal, sempre em mangas de camisa, de tamancos, sem meias, olhando para todos os lados, com o seu eterno ar de cobiça, apoderando-se, com os olhos, de tudo aquilo de que ele não podia apoderar-se logo com as unhas. [...] Aquele sovina que nunca saía dos seus tamancos e da sua camisa de riscadinho da Angola.

A partir do momento que o vizinho, seu inimigo mortal, adquire um título de barão, tão importante para os valores daquela sociedade carioca, João Romão passa a refletir em sua vida e tem consciência de quem era e do meio ao qual pertencia. Sabia que não poderia fazer parte da sociedade se continuasse no meio daquele povo pobre do cortiço, aquele ambiente sujo e degradante que o ajudara a enriquecer. Dinheiro não lhe faltava, mas sim coragem para se transformar e fazer parte do restrito círculo social do qual o Miranda fazia parte, e viver de acordo com as convenções da sociedade.

Assim, espelhado pela vida do Miranda, o vendeiro inicia o processo da sua transformação: muda os trajes, usa roupas da moda e melhora a aparência; ou seja, deposita na indumentária a confiança de que lhe será um importante suporte para o envio do código de sua transformação e da sua nova identidade para a alta sociedade, sobretudo para o Miranda, conforme descrição de Azevedo (2004, p. 105):

João Romão via tudo com o coração moído. Certas dúvidas aborrecidas entravam-lhe agora a roer por dentro, qual seria o melhor e mais acertado: -

²⁸ Zuarte: TÊXT tecido de algodão, por vezes mesclado, encorpado e tosco, ordinariamente azul ou preto [...] tecido grosseiro de algodão (Dicionário Houaiss da língua portuguesa, 2007, p. 2.912).

ter vivido como ele vivera até ali, curtindo privações. Em tamancos e mangas de camisa; ou ter feito como o Miranda, comendo boas coisas e gozando à farta? ... Estaria ele, João Romão, habilitado a possuir e desfrutar o tratamento igual ao do vizinho? Dinheiro não lhe faltava para isso... Sim, de acordo.

Toda essa reflexão se deu após sucessivos sinais de superioridade do vizinho que João Romão recebia: o sobrado, o modo de viver, de falar, de vestir, e, sobretudo, após a aquisição do título de barão e posterior recepção em sua casa, tendo como convidada a mais casta sociedade carioca. Azevedo (2004, p. 110) marca bem o prestígio do vizinho através das roupas que este veste no dia da grande festa de recepção: componentes como a cor branca, que no caso transmite a ideia de limpeza, diferente da sujeira que Romão estava acostumado; a gravata; rendas e brilhantes fazem parte de uma indumentária cujo possuidor pertence à alta sociedade:

O barão madrugara com a família, todo de branco, com uma gravata de rendas, brilhantes no peito da camisa, chegava de vez em quando a uma das janelas, ao lado da mulher ou da filha, agradecendo para a rua; e limpava a testa com o lenço; acendia charutos, risonho, feliz, resplandecente.

Nesta passagem, com o intuito de caracterizar os dois personagens, o escritor recorre à oposição existente entre João Romão e o vizinho Miranda, a qual está claramente e efetivamente representada pelas vestimentas de ambos, sobretudo porque o narrador emite o pensamento com a autocrítica do personagem Romão, no qual ele se descreve miseravelmente vestido “em tamancos e mangas de camisa”, em contraste com o Miranda todo de branco, com gravata de rendas e brilhantes no peito, o que corrobora que a vestimenta, mesmo no fim do século XIX, ainda tinha considerável importância para o meio social, e aqueles menos abastados, como no caso dos habitantes do cortiço, respeitavam os sujeitos de boa aparência e posses, como o Miranda.

A inveja do Miranda e o desejo de ser como ele foi maior do que a avareza do português vendeiro, e progressivamente seu projeto foi tomando forma: refez a estalagem, reconstruiu as casas, construiu uma casa maior que a do Miranda para morar, uma nova venda e, para definir a nova posição do personagem, uma aparência conquistada graças às novas e boas roupas. O escritor descreve detalhadamente os novos modos do português, que agora usa meias, calçados,

gravata, penteado novo e, sobretudo, terno de casimira, tecido fino e bastante caro (AZEVEDO, 2004, p. 133):

Desde que o vizinho surgiu com o baronato, o vendeiro transformara-se por dentro e por fora a causar pasmo. Mandou fazer boas roupas e aos domingos refestelava-se de casaco branco e de meias, assentado de frente da venda, a ler jornais. Depois deu para sair a passeio, vestido de casimira, calçado e de gravata. Deixou de tosquiá o cabelo à escovinha, pôs a barba abaixo, conservando apenas o bigode, que ele agora tratava com brilhantina todas as vezes que ia ao barbeiro. Já não era o mesmo lambuzão! E não parou aí [...].

A passagem acima não só descreve a mudança externa que as roupas e os bens materiais proporcionaram ao vendeiro, mas também a transformação interior do indivíduo, posto que a aparência refletisse no comportamento social, nos atos como um todo. Anteriormente, João Romão era inseguro, duvidava poder andar como o Miranda, com roupas boas, sapatos e frequentar os mesmos lugares que o vizinho. Agora ele se sente aceito e parte do seleto grupo da sociedade carioca. Ele, que nunca apreciara o som do piano, não sabia ler e nem conversar, agora assina jornais, frequenta o teatro e compra roupas nas luxuosas casas da Rua do Ouvidor!

Azevedo espelha a sociedade brasileira em João Romão; uma sociedade na qual o indivíduo valorizado e aceito era aquele que demonstrava, além da aparência e da cultura do ter, boas frequências e relações, possuir certa intelectualidade, mesmo que adquirida pela leitura de jornais e romances da época. No excerto abaixo, Aluísio Azevedo (2004, p. 11) destaca que o uso das roupas da moda levou o tosco português a adquirir novos hábitos, incluindo a leitura dos romances com sinônimo de aquisição cultural, o que confirma a importância dos romances para aquela sociedade e da literatura como meio de instrução e comunicação:

Nos dias de folga, atirava-se para o Passeio Público depois do jantar ou ao teatro São Pedro de Alcântara assistir aos espetáculos da tarde, do “Jornal do Comércio” era o único que ele assinava havia já três anos e tanto, e passou a receber mais dois outros e a tomar fascículos de romances franceses traduzidos, que o ambicioso lia cabo a rabo, na doce convicção de que se instruía.

Na visão de escritor observador da realidade, Azevedo critica os valores materiais daquela sociedade. O vendeiro, que era conhecido apenas pelo proletariado, se adequa às regras sociais e garante seu lugar no meio de prestígio com sua nova identidade e passa a ser reconhecido pela sociedade carioca. Seu novo eu o fez ser aceito e admirado pela sociedade, sobretudo para o então inimigo

Miranda que, além de reconhecê-lo, o admirava e o respeitava: “E em breve o seu tipo começou a ser visto com frequência na Rua da Direita, na praça do comércio e nos bancos o chapéu alto derreado para a nuca e o guarda-chuva debaixo do braço” (2004, p. 133). Nota-se que, em todos os trechos que descrevem a nova identidade do vendeiro, a roupa e acessórios compõem o conjunto dos elementos que promoveram a sua transformação interior e exterior.

A confiabilidade que sua nova identidade lhe garantia o tornou frequentador do sobrado do vizinho barão e lhe garantiu mais um importante investimento: o casamento com a jovem Zulmira, a única herdeira do dono do sobrado vizinho. Ao começar a frequentar a casa do Miranda, João Romão olhava lá de cima os seus inquilinos, a miséria, a educação pouco polida, lançando olhar de desprezo sobre aquela gente, aquela comunidade, a realidade do outro lado social. O escritor sabe que a roupa é um importante auxiliar narrativo para mostrar ao seu leitor a transformação do personagem, e não só descreve o estilo à moda, como também o fino tecido da camisa de João Romão, pois agora o vendeiro pertence à outra classe social; não mais é comparado aos habitantes do cortiço. Há um evidente contraste entre ele e o proletariado, sobretudo representado pela vestimenta, para qual Azevedo (2004, p. 144; 201) destaca o tipo de gravata à moda e tecido branco, como apresentado na figura 71:

João Romão, vestido de casimira clara, uma gravata à moda, já familiarizado com a roupa e com a gente fina, conversava com Zulmira que, ao lado dele, sorrindo de olhos baixo, atirava migalhas de pão para as galinhas do cortiço. [...] À porta de uma confeitaria da Rua do Ouvidor, João Romão, apurado num fato novo de casimira clara, esperava pela família do Miranda, que nesse dia andava em compras.

Figura 71 – João Romão e Bertoleza, *O Cortiço*.

Fonte: Azevedo (2004).

E a transformação do vendeiro deu-se por completa: antes dormia com as próprias roupas, em cima do balcão que vendia bebidas e comidas; agora, já adquiria novos hábitos em sua nova casa, conforme o trecho abaixo (AZEVEDO, 2004, p. 187):

Ao mesmo tempo, João Romão, em chinelas e camisola, passeava de um lado para o outro no seu quarto novo, [...] um aposento largo e forrado de azul e branco com florinhas amarelas fingindo ouro; havia um tapete aos pés da cama, e sobre a peniqueira, um despertador de níquel.

Já no negociante português, o Miranda, encontram-se os três princípios da moda proposta por Svendsen (2010): imitação, ostentação e distinção. É no negociante português, dono de uma grande loja de fazendas no Rio de Janeiro e do grande sobrado ao lado do cortiço, que Aluísio Azevedo deposita toda inspiração para a transformação do vendeiro Romão. Miranda objetivava sobressair-se na sociedade carioca, então compra um título de Barão e dá uma recepção que quase mata o dono do cortiço de inveja. Ao mesmo tempo, é o modo de vida do Miranda que faz o vendeiro refletir sobre sua vida, mudando seus hábitos e costumes, através da imitação. Com toda sua mudança social, Romão passa a distinguir-se do proletariado.

Miranda era casado, tinha uma filha e um agregado, o Botelho, indivíduo muito comum nas famílias à época. A mulher, Estela, era metida à burguesa. A loja de fazendas fora comprada com o dote da esposa. O português negociante presava pela posição social, pela aparência e tinha medo de ficar pobre novamente. Miranda vivia em pé de guerra com João Romão por causa do cortiço, mas, no fim, após João Romão construir nova casa, usar roupas boas, mudar sua aparência e demonstrar ser agora um homem da sociedade, entrega a mão da sua filha Zulmira em casamento ao vendeiro. Como todo aspirante a membro da privilegiada sociedade carioca da época, estava sempre alinhado, na moda.

Mas não só nas roupas de luxo e da moda o código vestimentar se comunica e transmite sinais sociais. Outro aspecto importante que Azevedo traz para sua obra em relação à vestimenta é o código do uniforme militar. Segundo estudos de Crane (2006), a farda é um código que altera o comportamento do seu usuário, e o próprio Machado de Assis ratifica essa teoria com o caso do alferes, *O espelho*, o qual necessita do uniforme para se sentir alguém, devido ao poder que o uniforme militar lhe oferecia, o seu segundo eu. Não de forma diferente, Aluísio Azevedo (2005, p. 38) apresenta essas duas identidades oferecidas pelo uniforme

militar no caso do soldado Alexandre: sem uniforme, à vontade de chinelos e com a camisa desabotoada, Alexandre fazia parte daquela comunidade alegre, e até sorria. Contudo, chinelos e camisa desabotoada representam o relaxo e o meio das pessoas do cortiço. De uniforme, seu perfil pode ser resumido em uma única palavra: pernóstico:

Mulato de 42 anos, soldado de polícia, pernóstico, de grande bigode preto, queixo sempre escanhado e vivia metido no luxo de calças brancas engomadas e botões limpos na farda, quando estava de serviço [...]. Em casa, à hora do descanso, vivia nos seus chinelos e na sua camisa desabotoada, ria e brincava, mas envergando o uniforme encerrando o bigode e empunhando a sua chibata, com que tinha o costume de fustigar as calças de brim, ninguém mais lhe via o dente e então a todos falava teso e por cima dos ombros.

Em Dona Isabel, portuguesa viúva, mãe de Pombinha, Azevedo intenciona apresentar o tipo social que, tendo sido abastado um dia, não aceitava sua condição de pobreza e desejava manter as aparências, com a eterna esperança do voltar à vida antiga, sair do meio pobre. A personagem procura ao máximo possível manter a mesma vida que tivera antes da morte do marido. No cortiço, matinha sua distinção pela roupa, pois o escritor a descreve “num eterno vestido preto de seda”, tendo em vista ser a seda um tecido caro e luxuoso, utilizado somente para o fabrico de vestido de mulheres de certa posição social, e, obviamente, não era o tipo de tecido para as roupas das pessoas que moravam em cortiço.

Outro detalhe que indica o desejo de distinção social da portuguesa era a forma como mantinha a filha vestida. O escritor esclareça que, quando Pombinha ia à missa aos domingos, ninguém imaginava que morasse no cortiço. Além disso, Pombinha era letrada e a mãe pagava aulas de francês, um luxo àquela época. A descrição abaixo (AZEVEDO, 2004, p. 39) dessa personagem converge para o tipo de mulher portuguesa distinta e viúva, sendo que o acessório xale marca o tipo que o narrador deseja caracterizar:

[...] uma pobre mulher comida de desgostos. Fora casada com o dono de uma casa de chapéus que quebrou e suicidou-se, deixando-lhe uma filha muito doentinha e fraca. Tinha uma cara macilenta a velha portuguesa devota, que já foi gorda, bochechas moles de pelancas repuxadas, que lhe pendiam os cantos da boca como saquinhos vazios; fios negros no queixo, olhos castanhos, sempre chorosos engolidos pelas pálpebras. Puxava em bandos sobre as fontes o escasso cabelo grisalho untando de óleo de amêndoas doces. Quando saía à rua, punha um eterno vestido de seda preta, achamalotada, cuja saia não fazia rugas, e um xale encarnado que lhe dava a todo o corpo um feitio piramidal.

Assim como a mãe, e como era desejo da mãe, a personagem Pombinha destoava dos moradores do cortiço, fato que o escritor faz questão de ressaltar quando descreve que, com roupa de missa, ninguém poderia desconfiar que morasse no cortiço. O tipo de personagem refere-se a uma menina moça recatada e de nível oposto ao dos moradores do cortiço. Azevedo pretendeu caracterizar a personagem de forma que o leitor pudesse entender ser o tipo tímido, de outro nível social que, tomado pelo meio e momento, teoria em voga e empregada pelo escritor, se transformaria no oposto de sua figura, em uma prostituta.

Pombinha era a flor do cortiço, bonita, mas enfermiza e nervosa ao último ponto; loura, muito pálida, com uns modos de menina de boa família. A mãe dava duro para seus estudos, pagando-lhe até mestre de francês. Não a deixava lavar, nem engomar e nem limpar. Onde morava, era querida por todos; letrada, era quem escrevia as cartas para os moradores do cortiço e lia os jornais, conforme descreve Azevedo (2004, p. 40):

Prezavam-na com muito respeito e davam-lhe presentes, o que lhe permitia certo luxo relativo. Andava sempre de botinha e sapatinhos com meia de cor, seu vestido de chita engomado, tinha suas joiazinhas para sair à rua, e, aos domingos, quem a encontrasse à missa na igreja de São João Batista, não seria capaz de desconfiar que ela morava em cortiço. Tinha um noivo, João da Costa, mas não marcava o casamento porque a mãe não permitia enquanto não se tornasse moça.

A menina andava sempre de botinha e sapatinhos com meia de cor e usava vestido de chita “engomado”. No trecho abaixo, a marca da distinção da menina para os moradores do cortiço encontra-se no vestido de acetineta, no livro de rezas, que denota o letramento, e, nos acessórios, lenço e sombrinha. Também com esta descrição, Azevedo (2004, p. 59; 101) intenciona contrastar o perfil de Pombinha antes e depois da transformação total de sua personalidade provocada pelo meio e pelo momento:

Pombinha acaba de sair de casa, muito bonita e asseada com um vestido novo de acetineta. As mãos ocupadas com o livro de rezas, o lenço e a sombrinha [...] Pombinha, toda embevecida na sua costura, à porta do número 15, numa cadeira de vime, uma perna dobrada sobre a outra, mostrando a meia de seda azul e um sapatinho preto de entrada baixa [...].

Outro personagem que tem o perfil caracterizado pelas roupas é Jerônimo, português perseverante e observador, dotado de certa habilidade, muito respeitado por todos, sobretudo pelos funcionários da pedreira, onde era o chefe, devido sua responsabilidade e competência. Fazendo parte daquele time de estrangeiros que

vieram para o Brasil com a finalidade de enriquecer e não obtendo muito sucesso, exceto ao que estava destinado, Jerônimo morava no cortiço, mesmo ambiente dos brasileiros pobres. Contaminado pelo meio, abandona a mulher, envolve-se com Rita Baiana, torna-se gastão e volta à miséria absoluta, posto que enchesse a baiana de presentes. Curiosamente, Jerônimo termina mais pobre e com roupas parecidas com a de João Romão antes da transformação. Usa calça e camisa de zuarte, chinelo de couro cru e meias, o que indica ser um tipo estereotipado do Rio de Janeiro daquela época que Aluísio Azevedo observou e apresentou no *O Cortiço*.

Na descrição da portuguesa Piedade, Azevedo (2004, p. 51) a caracteriza como uma

Portuguesa de trinta anos, boa estatura, carnes amplas e rijas, cabelos fortes de um castanho fulvo, dentes pouco alvos, mas sólidos e perfeitos; cara cheia, fisionomia aberta em todo de bonomia toleirona. [...] Trazia uma saia de sarja roxa, cabeção branco de paninho de algodão e na cabeça um lenço vermelho de alcobaça²⁹.

Albino, o homossexual, é um sujeito afeminado, fraco, cor de aspargo cozido e com um cabelinho castanho, deslavado e pobre. Era lavadeiro e vivia sempre entre as mulheres, conforme indica a descrição abaixo (AZEVEDO, 2004, p. 140):

E ninguém o encontrava, domingo ou dia da semana, lavando ou descansando, que não estivesse com a sua calça branca engomada, a sua camisa limpa, um lenço ao pescoço, e amarrado à cintura um avental que lhe caía sobre as pernas como uma saia.

Rita Baiana é uma mulher alegre, patusqueira e namoradeira. Mulata sensual que atraía os homens, achava-se independente e não queria casamento com ninguém. Por onde passava distribuía alegria. Tinha caso com Firmo, um capoeira ciumento que arrumou encrenca com Jerônimo. Após a confusão no cortiço, foi motivo da separação do português Jerônimo e da portuguesa Piedade, e com o português foi morar. Resume-se na personagem a representação do povo e da mulher brasileira. Rita Baiana era o tipo de mulher portadora de toda a sensualidade brasileira a que se refere Gilberto Freyre (2009) e, pelas suas roupas, tinha o ar sensual e se destacava das mulheres do seu meio. A roupa era marca forte nessa mulher sensual, motivo da briga entre Jerônimo e Firmo, fato que levou este à morte. Abaixo, a descrição de Rita Baiana (AZEVEDO, 2004, p. 58) e respectiva representação de traje de mulata no fim do século XIX na Figura 72:

²⁹ Lenço grande de algodão, geralmente vermelho, proveniente de Alcobaça, vila portuguesa onde se encontram esses lenços (Dicionário Houaiss de língua portuguesa, 2007, p. 143).

Não tinha traje de domingo; trazia casaquinho branco, uma saia que lhe deixava ver o pé sem meia num chinelo de polimento com enfeites de marroquim de diversas cores. No seu farto cabelo, crespo e reluzente puxado sobre a nuca, havia um molho de manjerição e um pedaço de baunilha espetado por um ganho. E toda ela respirava o asseio das brasileiras e um odor sensual de trevos e plantas aromáticas. Irrequieta, saracoteando o atrevido e rijo quadril baiano, respondia à direita e à esquerda, pondo à mostra um fio de dentes claros e brilhantes que enriqueciam a fisionomia com um realce encantador.

Figura 72 – Mulata do final do século XIX, representação de Rita Baiana.

Fonte: Instituto Moreira Sales (1992).

O escritor enfatiza que a personagem não tinha “roupa de domingo”, contudo, descreve que para o jantar e para o pagode no cortiço se apresenta com roupa de festa: “Rita botou vestido branco, de cambraia, encanudado a ferro”. Não foram encontrados nos museus visitados modelos de roupas de pessoas pobres como Rita Baiana. A figura acima é uma representação aproximada das roupas das

mulatas do proletariado, mulata fotografada no Rio de Janeiro no final do século XIX. Na foto, a mulata usa cabeção e saia de algodão branco.

No grupo dos indivíduos que moram no cortiço estão as lavadeiras. A melhor caracterização desse grupo está na descrição da saia da personagem Das Dores: “Descalça, com a saia levantada até o joelho, uma toalha na cabeça, os braços arregaçados, viam-na passar de carreira de casa para a bica, da bica para a casa” (2004, p. 61).

No século XIX, sobretudo na sua segunda metade, viviam no Rio de Janeiro tipos que se diferenciavam pelo seu comportamento briguento, que eram os capoeiras, indivíduos que viviam à toa e à margem daquela sociedade carioca. Em *Os bestializados*, Carvalho (2009) detalha que esses tipos eram vistos com certo desprezo pela sociedade carioca, sobretudo pelos responsáveis pela segurança pública da sociedade. Os capoeiras eram tipos que transmitiam medo aos habitantes, visto que possuíam extrema habilidade em luta corporal, então a capoeira. Normalmente andavam armados com navalha e metiam-se em brigas e assaltos.

Representam esses tipos o amante de Rita, Firmo, e seu amigo Porfiro. Firmo é um capoeira ciumento, vagabundo e briguento. Após ter armado briga com o português Jerônimo por causa de seus ciúmes por Rita Baiana e ter provocado a grande confusão do cortiço, o capoeira é expulso por João Romão e filia-se ao cortiço inimigo Cabeça-de-gato, mas acaba morto por Jerônimo. Trazendo a realidade para o romance, Azevedo não deixaria à parte o capoeira, cuja caracterização se afina com o modo de se vestirem à época, já que esses tipos eram bem estereotipados e andavam alinhados e à risca da moda, configurando um código do grupo dos capoeiras, distinguindo-se pelas roupas, conforme descreve o escritor (AZEVEDO, 2004, p. 62):

Era um mulato pachola, delgado de corpo e ágil como um cabrito; capadocio de marca, pernóstico, só de maçadas, e todo ele quebrando nos seus movimentos de capoeira. Teria seus trinta e cinco anos, mas não parecia ter mais de vinte e poucos. Pernas e braços finos, pescoço estreito, porém forte; não tinha músculos, tinha nervos. A respeito da barba, nada mais que um bigodinho crespo, petulante, onde reluzia cheirosa a brilhantina do barbeiro; grande cabeleira encaracolada, negra, e bem negra, dividida no meio da cabeça, escondendo parte da testa e estufando em grande gaforena por debaixo da aba do chapéu de palha, que ele punha de banda, derreado sobre a orelha esquerda. Vestia, como de costume, um paletó de lustrina preta, já bastante usado, calças apertadas no joelho, mas tão largas na bainha que lhe engoliam os pezinhos ligeiros e secos. Não

trazia gravata, nem colete, sim uma camisa de chita nova e ao pescoço, resguardando o colarinho, um lenço alvo e perfumado; à boca um enorme charuto de dois vinténs e na mão um grosso porrete de Petrópolis. [...] Oficial torneiro, perito e vadio, ganhava uma semana para gastar num dia, às vezes, porém, os dados ou a roleta multiplicavam-lhe o dinheiro, que gastava em noitadas com a Rita ou outra mulher.

Não foi possível localizar modelos de roupas dessa classe em museus, contudo, uma caricatura de capoeira com roupas bem aproximadas à descrição de Azevedo foi encontrada no periódico *Revista Illustrada* número 174, 1879, p. 4, conforme a Figura 73, na qual se observa os detalhes da descrição como o pequeno chapéu disposto lateralmente na cabeça, a calça larga a partir dos joelhos até os pés, o paletó e, por fim, armado com facão. Embora Azevedo descreva o mulato armado com porrete, verificou-se que ambos os instrumentos eram comuns para a luta dos capoeiras. É digno de se dizer que, de todos os periódicos populares analisados, a *Revista Illustrada* é a que mais apresenta grande variedade de caricaturas dos tipos sociais do Rio de Janeiro em meados do século XIX, inclusive de capoeiras.

Figura 73 – Caricatura de capoeira. Representação de Firmo.

Fonte: Revista Illustrada (1879).

Da mesma forma descrevia o amigo Porfiro, ratificando que a dupla usava a roupa como distinção do meio social deles. Nota-se que eram sujeitos pobres que usavam artigos de luxo, como Aluísio Azevedo (2004, p. 63) destaca a bengala e a piteira:

Tinha o cabelo encaracolado. Era tipógrafo; mesmo tipo de Firmo, vestiam-se igual, com os seus chapéus de lado; mas o Porfiro tinha outra linha: não dispensava a gravata de cor saltando em laço frouxo sobre o peito da camisa; fazia questão da sua bengalinha com cabeça de prata e da sua piteira de âmbar e espuma, em que ele equilibrava um cigarro de palha.

As descrições das roupas dos capoeiras coincidem com as descrições dos registros de entrada e saída dos prisioneiros da Casa de Detenção do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, de acordo com Marcelo Baladan (2015, p. 196). Em seu artigo sobre os capoeiras na imprensa ilustrada da Corte no século XIX, Baladan, tendo acesso aos registros dos prisioneiros, surpreendeu-se com a semelhança de detalhes entre a descrição de Aluísio Azevedo, a imprensa ilustrada da Corte e as fichas dos presos. Porém, as descrições do autor não só se assemelhavam às roupas dos capoeiras, como também às roupas de João Romão antes da sua transformação. Baladan descreve que

Nas fichas que registravam a entrada e saída de prisioneiros da Casa de Detenção do Rio de Janeiro, as roupas de cada novo “hóspede” eram descritas em detalhes. Por meio delas temos acesso a figurinos diversos, bem menos regulares do que os descritos nos romances e desenhos. Assim, ficamos sabendo que o cozinheiro Cantídio Pardo, recolhido por capoeira em 08 de setembro de 1789, trajava “calça de brim, camisa branca, paletó e colete pretos e chapéu de lebre”. O servente pardo Benigno José da Silva, livre, vestia “camisa de riscado e calça branca” [...] O também pardo e livre Francisco Borges, sem profissão descrita, deu entrada no dia 6 de agosto de 1877 com “camisa de riscado, calça de brim, camisa d’angola e chapéu de palha” [...].

Junto aos tipos marginalizados encontram-se as prostitutas. Em Leónie, Azevedo descreve o tipo da prostituta que vive no meio do povo, com roupas caras e chamativas que caracterizam o tipo financeiramente abastado, mas que vive à margem da sociedade. A descrição de Leónie dá a ideia de uma prostituta que, embora luxuosa, não tinha bom gosto; mas sim usava roupas chamativas, extravagantes, próprias das prostitutas de classe baixa, diferentemente de Lúcia, que andava com roupas luxuosas e tinha incomparável bom gosto. Aluísio Azevedo (2004, p. 95) faz questão de descrever em detalhes precisos o tipo de prostituta que era Leónie, destacando o comprimento do vestido, as luvas, a sombrinha, o chapéu e “uns sapatinhos à moda comum”:

Leónie, com suas roupas exageradas e barulhentas de cocote à francesa, levantava rumor quando lá ia e punha expressões de assombro em todas as caras. O seu vestido de cor de aço, enfeitado de encarnada sangue de boia, curto, petulantes, mostrando uns sapatinhos à moda comum, salto de quatro dedos de altura, as suas luvas de vinte botões que lhe chegavam até os sovacos; a sua sombrinha vermelha, sumida numa nuvem de renda cor-de-rosa e com grande cabo cheio de arabescos extravagantes; o seu

fantafaçado chapéu de imensas abas forradas de veludo escarlate, com um pássaro inteiro grudado à copa, as suas joias caprichosas, cintilantes de pedras finas; os seus lábios pintados de carmim; suas pálpebras tingidas de violeta, o seu cabelo artificialmente louro; tudo isso contrastava tanto com as vestimentas, os costumes e as maneiras daquela gente.

No trecho acima, nota-se as diferenças nos trajes de Lucíola e de Leónie, o que se pode depreender que, mesmo pertencentes à mesma categoria, distinguem-se pelo “público”, locais de frequência e, sobretudo, na vestimenta. O escritor insiste na caracterização das roupas pobres dos habitantes do cortiço ao contrastar suas vestimentas com a da prostituta: “Leónie se contrastava com as vestimentas, os costumes e as maneiras daquela gente [...]”, entendendo-se dois motivos para essa afirmação, sendo o primeiro a caracterização de cocote à francesa, como descreve no início, o perfil de prostituta fortemente marcado pelos trajes, acessórios, cabelos e maquiagem; e, o seguinte motivo que, apesar de ter realce para roupa de prostituta, é de se considerar que as prostitutas de luxo eram mulheres de boa situação financeira, muitas delas eram muito ricas e de considerado poder, até mesmo devido as suas relações amorosas com homens de prestígio e conhecimento. Prostitutas como Leónie usavam roupas que, embora muito extravagantes, condiziam com os modelos e tecidos mais requisitados da época, caros e bem feitos, muito diferentes da vestimenta que os pobres do cortiço usavam.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos dez romances oitocentistas em três diferentes estilos de escritores revelou o quanto a moda, indumentária e acessórios foram elementos reveladores para os perfis aqui apresentados, sendo, na maioria dos casos, importantes auxiliares narrativos para a caracterização das personagens fictícias. Colaboraram para essa conclusão as pesquisas históricas, compreendendo livros, artigos e teses, somadas às pesquisas de fontes históricas fidedignas, como os periódicos do século XIX, sobretudo os femininos, e pesquisas de museus, pelas buscas de modelos de roupas e acessórios em voga à época dos romances.

A imersão no cotidiano daquela sociedade oitocentista, pela da leitura dos periódicos do século XIX, possibilitou o devido entendimento do modo de viver das pessoas, seus hábitos, costumes e, sobretudo, conhecer seus valores. Assim, é mister ressaltar que a leitura cuidadosa desses periódicos permitiu a construção de um paralelo entre os hábitos e costumes reais da sociedade e as descrições detalhadas dos romancistas, o que proporcionou não só o entendimento do modo de viver daquela sociedade como também comprovar que a moda foi um tema muito presente, abrangendo a sociedade como um todo. Posto isso, compreende-se a razão pela qual as roupas e acessórios configuraram uma das principais bases que determinavam a posição social do indivíduo no século XIX.

O hábito de falar das roupas e descrevê-las era muito comum, tanto nos periódicos como pela população em geral. Pelas análises dos periódicos, sobretudo os femininos, foi possível observar que a moda era verdadeira obsessão da sociedade oitocentista. A moda estava presente mesmo nos jornais que não tinham como objetivo tratar desse assunto. Neles, poesias eram dedicadas ao império da moda; artigos exaltavam a moda.

Na análise de um dos periódicos, em uma seção que poderia ser comparada à coluna social de jornais atuais, discorre-se sobre os eventos que agitavam a cidade carioca da época, dentre eles, os mais esperados, que eram os famosos e divertidos bailes que famílias inteiras da alta sociedade participavam. A parte mais significativa nos comentários do baile era destinada a descrever os vestidos das mulheres, fossem elas casadas, de mais idade, jovens e moças solteiras. De acordo com a descrição dessa coluna, há grande aproximação com a descrição de José de

Alencar, tanto no estilo linguístico quanto nos modelos das roupas e adornos no geral.

Logo, sendo os escritores filhos dessa sociedade dos oitocentos, exímios observadores dos tipos sociais e frequentadores de espaços como os salões de bailes frequentados pela classe alta, certamente a moda teria, como teve, seu lugar cativo na literatura. Além disso, os romancistas eram colaboradores e leitores desses jornais e revistas femininos, nos quais à moda era dispensado especial tratamento, com descrição pormenorizada dos figurinos para suas leitoras. Posto isso, a presença da moda e a descrição detalhada das roupas e acessórios eram inevitáveis nos romances, e vale lembrar que os romances espelhavam a classe social das leitoras devoradoras dos folhetins e das revistas de moda, e que essas mesmas leitoras seguiam a moda em voga à risca, mantendo a aparência impecável, além de serem observadoras atentas às descrições dos figurinos. Logo, esse público exigiria dos escritores perfeição na descrição dos detalhes dos modelos apresentados para os personagens, já que esse público leitor, as leitoras, era conhecedor dos assuntos de moda.

Conhecendo os costumes e o poder da roupa para a aparência, os romancistas não olvidaram da sua importância para a criação de seus seres fictícios. O próprio José de Alencar, ciente do importante papel que a moda desempenhava na aparência do indivíduo, reconheceu o poder das roupas sobre a sociedade ou uma personalidade. No romance *A pata da Gazela* o escritor registra sua opinião sobre as roupas ao dizer que as moças casadoiras contavam com a contribuição da seda, da renda e da moda para “realçarem sua formosura” , assim como em *Senhora* realça os rapazes ligados à moda, os dândis, ao declarar que “aí espera a moda para fazer neles presa” (ALENCAR, 2011, p. 55; 2005, p. 129), fato atestado pelos jornais analisados.

Em José de Alencar, o leitor se deleita com descrições detalhadas da moda, dos costumes, da sociedade, dos espaços apresentados nos romances, das características físicas e comportamentais das personagens. A moda como um todo, roupas e acessórios, os aspectos físicos e os psicológicos e as menções sobre os locais de divertimento e dos famosos comerciantes de moda da Rua do Ouvidor representam com perfeição a sociedade oitocentista brasileira, sobretudo a alta sociedade carioca com suas mazelas, seus casamentos como um meio de

ascensão, a ostentação de roupas e artigos de luxo como signos de posse e posição social, a importância do ter e do parecer para ser.

Em relação à descrição dos personagens, verificou-se a descrição detalhada para ambos os gêneros, embora nos romances alencarianos analisados o estilo descritivo se concentre nas personagens femininas. Ressalta-se que em José de Alencar a representação da vestimenta é diferente de Machado de Assis e de Aluísio Azevedo. Nele (Alencar), o vínculo da roupa com o personagem está mais relacionado ao exterior das personagens, não havendo o aprofundamento psicológico de Machado de Assis, sobretudo nos primeiros romances da carreira do escritor, talvez por que ainda o romance brasileiro não estivesse preparado para abordar a complexidade humana como tal se apresenta na ficção machadiana.

Mesmo assim, é importante destacar que as personagens alencarianas, sobretudo dos perfis femininos, são dotadas de certo aprofundamento na alma, mesmo que fosse à forma de crítica social pelas entrelinhas, como explana Pinto (1999). O próprio Machado de Assis reconheceu esse fato ao escrever uma crítica sobre os perfis femininos, que “Diva, como Lucíola, não é precisamente um romance, é um estudo, é um perfil de mulher [...]” (ASSIS, 1864, apud MAGALHÃES JUNIOR, 1977, p. 164). As roupas de Lúcia foram fundamentais para a apresentação da dupla personalidade da personagem. Assim, com frequência, em Alencar a indumentária é descrita nos mínimos detalhes, como um chamamento para a personagem, diferentemente de Machado de Assis, no qual a roupa descrita está ligada a algum fato do psicológico da personagem, e não meramente à apresentação de uma rica moça do subúrbio carioca e suas roupas de luxo.

Ambos os escritores, para dar vida à narrativa, recorrem a recursos como a personificação das roupas e a verbos que possibilitam ao leitor a visualização da cena, como o verbo farfalhar para descrever o barulho da seda ao andar das personagens, presente tanto em José de Alencar, para Aurélia, como em Machado de Assis para Sofia. A diferença da reprodução do barulho do tecido entre os dois romancistas é que o primeiro indica o tecido luxuoso e caro do vestido de Aurélia, que tanto realça o andar da mulher marcante e poderosa, como sua condição financeira; o segundo descreve o barulho da seda para destacar o tipo da personagem que desejava ser vista pelos outros, e não propriamente a roupa, embora cara: “O próprio som do piano, que fez calar todos os rumores, não atraiu a

terra. Mas um farfalhar de sedas entrando no gabinete, fê-lo erguer-se de golpe acordado” (ASSIS, 2007, p.136).

No geral, Machado de Assis não se atém em demasia à descrição da roupa ou mesmo à apresentação da mesma, nem à descrição fisiológica das suas personagens, uma vez que seu estilo é realçar as relações humanas, a problematização psicológica do personagem. Um esboço das personagens é configurado no decorrer do enredo e as descrições da vestimenta aparecem quando o escritor tem a necessidade de realçar determinado comportamento da personagem, como, por exemplo, o modelo da vestimenta, cor e tipo de tecido, delineando o tipo desejado de personagem.

Para alguns personagens machadianos, o uso da roupa na caracterização do perfil foi essencial, como em José Dias, o agregado de *Dom Casmurro*, e mesmo em Capitu quando adolescente, cuja descrição, embora rasa, é dotada de muita significação. Para a personagem, há apenas a descrição do “vestido de chita desbotado”, do “sapatinho de duraque”, de um “sapatinho melhor” e a colocação “uma roupa melhorzinha”, com a finalidade de ratificar a pobreza da personagem e o conseqüente interesse no relacionamento com Bentinho, menino de família rica. Em *Iaiá Garcia* e *Quincas Borba*, a caracterização é permeada por frequente presença da descrição vestimentar juntamente com a fisiológica e a comportamental, para os personagens Procópio Dias, Jorge, Estela, Sofia e Rubião.

Assis recorre à vestimenta e aos acessórios da moda como roupas, luvas, chapéus e bengalas para a caracterização dessas personagens. O escritor também resume o perfil da mãe de Bentinho como viver sempre em um “eterno vestido preto”, mesma preferência de Estela de *Iaiá Garcia*. Aliás, junta-se a essa observação a criatividade do escritor em usar o preto para situações muito distintas. Já em *Memórias póstumas de Brás Cubas* há apenas uma única passagem da descrição para o vestido de Virgília, que na realidade está vinculado à memória do defunto.

Durante as pesquisas sobre os romancistas analisados, foi detectado um artigo da pesquisadora Gilda de Mello Souza (2017), no qual a escritora observou o desinteresse de Machado de Assis pela simbologia das roupas femininas. Entretanto, apesar de esta pesquisa ter observado uma presença maior na descrição da indumentária masculina em Machado de Assis, também se verificou a devida importância aos trajes femininos, tomando como exemplo a roupa da

personagem Sofia de *Quincas Borba*, como elemento de erotização, essencial para sua caracterização, posto que o escritor sempre recorresse ao “talhe esbelto” da jovem. Dessa forma, concluiu-se que nos romances machadianos a vestimenta feminina era tão apreciada quanto a masculina, ambas sendo devidamente apresentadas nos enredos conforme a necessidade do escritor para realçar o perfil interior do personagem.

Em *O Cortiço*, como o próprio título indica, o foco do escritor está no estrato inferior da camada social carioca do século XIX. Tratando-se de romance do Naturalismo, a descrição é feita com a maior fidelidade possível da realidade, já que o intuito é captar a realidade e, para isso, a objetivação é fundamental na apresentação dos fatos corriqueiros dessa camada social. Assim, a descrição das personagens, tipos comuns, contrasta com os tipos estereotipados de José de Alencar e mesmo Machado de Assis, a começar pela indumentária simples dos habitantes do cortiço em oposição à vestimenta luxuosa das personagens de Alencar, inclusive de Lúcia, a prostituta de luxo, em contraposição à Léonice, a prostituta de *O Cortiço*.

Azevedo compõe suas personagens descrevendo diretamente seus tipos físicos e claramente lança mão da vestimenta como importante suporte narrativo na caracterização das suas personagens, como descreve a calça de zuarte, a camisa de riscado e os tamancos de João Romão, a fim de apresentar sua condição de pobreza e posicioná-lo como representante do cortiço. A partir do momento que deseja pertencer à outra classe social, após o enriquecimento à custa do proletariado, o sinal da mudança é evidente nas roupas. Azevedo descreve que João Romão “mandou fazer roupas boas”, o que denota a importância da roupa como ascensão social e, portanto, para a caracterização dos tipos apresentados na narrativa.

Percebeu-se também, na pesquisa, que os escritores descreviam as roupas de acordo com a classe social das personagens, destacando os tecidos como seda, tafetá, gorgorão, lã, caxemira e chita, nas cores usadas na época, branca, azul, verde, vermelha, dourado, palha, castanho (marrom), sobretudo as cores em tons fortes como azul e verde, todos em voga na moda do século XIX, conforme aponta Chataignier (2010). As cores preta, branca e rosa também tinham destaque e eram usadas na descrição conforme o estado “espiritual” das personagens. Em Aluísio

Azevedo a descrição dos tecidos baratos e resistentes, como o zuarte, representa as possibilidades financeiras do proletariado.

Também o tipo de roupa descrito associa-se à classe baixa, como as camisas de riscadinho d'Angola, blusas-cabeção, saias de sarja e tamancos sem meias. A cor vermelha (ou escarlate, como usavam) é apresentada tanto por Alencar como Azevedo para descrever luxo, como em *Senhora*, e luxúria, como em *Lucíola* e em *O Cortiço*, com a personagem Leónie; e alegria, jovialidade e bom gosto em *A pata da gazela*. Alencar é mestre na descrição das luxuosas vestimentas de indivíduos abastados que frequentavam bailes e reuniões em famílias de prestígio, em contraste com o estilo das personagens de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo.

Os romances brasileiros apresentam uma ideia do que foi a moda em sua completude na metade do século XIX. Os modelos descritos nos romances compreendem a moda de fins da década 50 a meados da década de 70. Os modelos femininos descritos nos romances marcaram os anos dos oitocentos com a saia-balão, cujo seu auge foi com o ápice da crinolina em circunferência total em 1860; a meia-crinolina, quando a crinolina diminui sua circunferência e passa ter destaque na parte de trás dos vestidos, com cauda e quantidade de tecidos exagerados; e os modelos da década de 70, com o retorno da anquinha e o amontoado de drapeados e tecidos atrás, formando uma cauda. Para os homens, destacam-se a cartola, bengala e as luvas, indispensáveis para indivíduos das classes alta e média, inacessíveis para a classe baixa.

Em relação à representação de modelos de acordo com a descrição do traje à época, com o intuito de explorar os efeitos das descrições no imaginário do leitor, a pesquisa detectou que nos museus há grande variedade de exposição de trajes da classe alta. A representação de trajes do estrato social inferior, como do *O Cortiço*, não foi possível devido à inexistência desses trajes nos museus. Para isso, justifica-se a teoria dos estudos da escritora Diane Crane (2006), os quais apontam que a classe baixa possuía poucas peças no guarda-roupa e que muitos indivíduos dessa classe possuíam peças herdadas dos patrões. Como os pobres não podiam comprar roupas, as que possuíam eram usadas até o fim. Mesmo assim, os registros históricos da época como fotos e caricaturas do periódico *Revista Illustrada* permitiram a verificação da indumentária masculina da classe do cortiço.

Finalizando, a análise dos romances e dos periódicos permitiu detectar questões sociais como os costumes, os valores e os hábitos da sociedade do século

XIX, nos estratos superiores e inferiores da sociedade, ratificando que a moda foi um importante fenômeno social nesse século, chegando a ser uma obsessão da sociedade, incluindo aí os literatos, brasileiros ou não. A indumentária era configurada como instrumento de ascensão social do indivíduo, o que ratifica os estudos das teorias da história e sociologia da moda apresentados nesta pesquisa, corroborando para influência da moda na literatura e, portanto, importante suporte narrativo do escritor para a construção e caracterização da personagem de ficção nos romances oitocentistas.

Sendo a roupa considerada parte da personalidade do ser humano dotada de ampla simbologia, como pormenor recebeu o devido tratamento pelos escritores. Críticos e literatos concordam que a roupa compõe elementos de significativa importância no tratamento da personalidade dos personagens. Seu auxílio é quase imprescindível para a composição de um perfil psicológico, já que deve ser considerada a intrínseca ligação do indivíduo com suas posses, pois elas demonstram, em maior ou menor grau, a personalidade do seu portador. Dessa forma, com maior ou menor intensidade, a roupa é parte integrante da caracterização dos personagens, recebendo tratamento diferenciado para cada estilo de escritor, cada estilo de narrativa, cada estilo de composição.

REFERÊNCIAS³⁰

A ESTAÇÃO: JORNAL ILLUSTRADO PARA A FAMÍLIA (RJ) - 1879 a 1904. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709816&pesq=>>>. Acesso em: 07 out. 2017.

A MULHER DO SIMPLÍCIO OU A FLUMINENSE EXALTADA (RJ) – 1832 a 1846. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702153&pesq=>>>. Acesso em: 05 set. 2017.

A MARMOTA (RJ) - 1859 a 1864. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706922&pesq=>>>. Acesso em: 14 set. 2017.

A MARMOTA NA CORTE (RJ) - 1849 a 1853. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706906&pesq=>>>. Acesso em: 10 set. 2017.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo. Editora Scipione, 2002.

ALENCAR, José de. **Cinco minutos**. 19a ed. São Paulo: Ática, 1995. (Série Bom Livro).

_____. **A Viuvinha**. São Paulo: Ática, 1995. (Série Bom Livro).

_____. **Lucíola**. São Paulo: Martin Claret Ltda, 2002.

_____. **A pata da gazela**. 17a ed. São Paulo: Ática, 2011. (Série Bom Livro).

_____. **Senhora**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ANHEMBI - História da Moda. 1 II, color. Disponível em: <http://www2.anhembib.br/html/ead01/historia_moda/aula04/index.htm>. Acesso em: 05 jul. 2016.

ANJOS, Taynara Barbosa. **Desenho de Ilustração de Moda do vestido escarlate de Lucíola**. São Paulo, 2017. 1 desenho, color.

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo, Editora Ática, 1994. (Série Bom Livro).

_____. **Iaiá Garcia**. São Paulo: Editora Ática, 1995. (Série Bom Livro).

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Klick, 1997.

_____. **Quincas Borba**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. 34a ed. São Paulo: Editora Ática, 2004. (Série Bom Livro).

BALABAN, Marcelo. **“Quem tem... barriga tem medo”**: imagens de capoeiras na imprensa ilustrada da corte. Afro-Ásia, Salvador, n. 51, p. 196, 2015. ISSN 1981-1411. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/17660>>. Acesso em 12 jan. 2018.

BALZAC, Honoré de. **Tratado de uma vida elegante**: Ensaio sobre a moda e a mesa. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

BARNARD, Malcom. **Moda e Comunicação**. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. Tradução de Lineide do Lago Salvador Mosca. São Paulo: Edusp, 1979.

_____. **Imagem e moda**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção da crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2006.

³⁰De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023 (2002).

BRAGA, João. **História da Moda: uma narrativa**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1998. (Série Princípios).

BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Londres e Paris no século XIX: O espetáculo da pobreza**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S/A, 1983.

BITONI, Dulcília Schoroeder. **Imprensa Feminina**. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. Tradução Renato Ambrósio. São Paulo: SENAC, 2008.

CAMILO, Vagner. **Risos entre pares, poesia e humor românticos**. São Paulo: Edusp, 1997.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750 – 1880**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Livraria duas cidades, 1998.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira: Das origens ao Realismo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1994.

CARA, Salete de Almeida. **Realismo e perda da realidade: o naturalismo de Zola**. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 14, p. 100-111, dec. 2010. ISSN 2237-1184. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64215/66905>>. Acesso em: 26 jan. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i14p100-111>.

CARLYLE, Thomas. **Sartor Resartus**. London: Chapman and Hall, 1864.

CARVALHO, Amanda Lima dos Santos. **O Rio de Janeiro a partir da chegada da Corte Portuguesa: Planos, Intenções e Intervenções no século XIX**. *Revista Paranoá: Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/paranoa/article/view/12047>>. Acesso em: 24 set. 2016.

CARVALHO, Delgado de. **História da cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1988.

CARVALHO, José Murillo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

CELANT, Germano. **Cortar é pensar in Kant: crítica e estética na modernidade**. São Paulo: Senac, 1999.

CHATAIGNER, Gilda. **História da moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

CHOCIAY, Lucianne. **Moda e literatura: a poética do vestuário em Macedo e Alencar**. 2013. 252 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2013.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

CITELLI, Adilson. **Romantismo**. São Paulo: Editora Ática, 2002. (Série Princípios)

CORREIO DAS MODAS, JORNAL CRÍTICO E LITTERÁRIO: DAS MODAS, BAILES, THEATROS. ETC. (RJ) - 1839 a 1840. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=717274&pesq=>>. Acesso em: 20 set. 2017.

COSTA, Carlos. **Revistas femininas do século XIX: os primeiros passos**, 2015. Revista Comunicare, Revista semestral do Centro Interdisciplinar de Pesquisa da Faculdade Cásper Líbero – ISSN 1676-3475 v. 14, n. 1. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/comunicare-4-1-dossie-feminismo/>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. Tradução de Cristina Coimbra. São Paulo: Senac, 2006.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. São Paulo: Edusp, 1989.

DE MARCO, Valéria. **O Império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

DICIONÁRIO INFORMAL. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/fl%C3%A2neur/>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

DICKENS, Charles. **Oliver Twist**. England: Penguin Books, 2005.

_____. **Hard Times**. England: Penguin Books, 2007.

ECO, Humberto. **O hábito fala pelo monge in Psicologia do vestir**. Lisboa: Assírio e Alvin, 1982.

ESPELHO FLUMINENSE OU NOVO GABINETE DE LEITURA: Modas, Poesias, Charadas, Etc. (RJ) – 1843. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=349569&pesq=>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

FERREIRA, Mariane Lira. **Desenho de Ilustração de Moda do vestido escarlate de Lucíola**. São Paulo, 2017. 1 desenho, color.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

FREYRE, G. **Modos de homem e modas de mulher**. São Paulo: Global, 2009.

_____. **Casa Grande & Senzala**. 34^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

G1. GLOBO.COM. Exposição no Masp transforma roupas em peças de museu. Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-news-em-luta/videos/v/exposicao-no-masp-transforma-roupas-em-pecas-de-museu/4788725/>>. Acesso em: 06 ago. 2016.

_____. Macacão azul de Elvis Presley é vendido por mais de US\$ 200 mil em leilão. 2009. Disponível em: <[http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1058998-7085,00-MACACAO+AZUL+DE+ELVIS+PRESLEY+E+VENDIDO+POR+MAIS+DE+US+MIL+EM+LEILAO.html](http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1058998-7085,00-MACACAO+AZUL+DE+ELVIS+PRESLEY+E+VENDIDO+POR+MAIS+DE+US+MIL+EM+LEILAO.html>)>. Acesso em: 20 nov. 2016.

_____. Casaco de Michael Jackson em 'Thriller' é leiloado por US\$ 1,8 milhão. 2006. Disponível em: <[http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/06/casaco-de-michael-jackson-em-thriller-e-leiloado-por-us-18-milhoes.html](http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/06/casaco-de-michael-jackson-em-thriller-e-leiloado-por-us-18-milhoes.html>)>. Acesso em: 20 nov. 2016.

_____. Vestido usado por Marilyn Monroe em aniversário de JFK é leiloado. 2016. Disponível em: <[http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/11/vestido-usado-por-marilyn-monroe-em-aniversario-de-jfk-e-leiloado.html](http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/11/vestido-usado-por-marilyn-monroe-em-aniversario-de-jfk-e-leiloado.html>)>. Acesso em: 20 nov. 2016.

_____. Ópera, teatro, cinema mudo e elementos da cultura pop mesclavam-se em Capitu, baseada em Dom Casmurro, de Machado de Assis. Disponível em: <[http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/figurino-e-caracterizacao.htm](http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/capitu/figurino-e-caracterizacao.htm>)>. Acesso em 13 jan. 2016.

GARCIA, Carol; MIRANDA, Ana Paula. **Moda é comunicação**: experiências, memórias, vínculos. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

GENETTE, G. **Fronteiras da Narrativa**. In: BARTHES, R. [et al.] **Análise estrutural da narrativa**: pesquisas semiológicas. 2a ed. Tradução de Maria Z. B. Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972.

GODART, Frédéric. **Sociologia da Moda**. São Paulo: Senac, 2010.

GUIMARÃES, Bernardo. **Poesias completas de Bernardo de Guimarães**. Instituto Nacional do Livro, [S.I.], 1959.

HARPYA colecionáveis & antiguidades. [20--]. 1 fotografia, color. Disponível em: <<http://www.harpyaleiloes.com.br/peca.asp?ID=274914>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOLLANDER, Anne. **O sexo e as roupas**: a evolução do traje moderno. São Paulo: Rocco, 1996.

HOSBAWM, Eric, J. **A era das Revoluções – 1789 1848**. Tradução de Marcus Penchel. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.

INSTITUTO BY BRASIL. Hélio Oiticica: corpo, movimento e arte. [20--]. 1 fotografia, color. Disponível em: <<http://institutobybrasil.org.br/helio-oitica-corpo-movimento-e-arte/>>. Acesso em: 08 ago. 2016.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Mulata, fim do século XIX. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <http://fotografia.ims.com.br/sites/#1511115713104_13>. Acesso em 22 nov. 2017.

JORNAL DAS FAMÍLIAS (RJ) - 1863 a 1878. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=339776&pesq=>>>. Acesso em 10 out. 2017.

JULIÃO, Carlos. **Vestimentas de escravas**. Revista Prosa, Verso e Arte. 1 gravura, color. Disponível em: <<http://www.revistaprosaversoearte.com/carlos-juliao-16-aquarelas-do-seculo-xviii/>>. Acesso em 20 nov. 2016.

KÖHLER, Carl. **História do Vestuário**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LAVER, James. **A roupa e a moda**: Uma história concisa. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LE FOLLET, journal du grand monde: Fashion, Polite, Literature, Beaux, 1829-1892. London: Edward Minister and Son,[18--].

LIMA, Oliveira. **D. João VI no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1945.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Memórias da Rua Ouvidor**. São Paulo: Saraiva, 1963.

MACLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2002.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **José de Alencar e Sua Época**. 2a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MARMOTA FLUMINENSE. Jornal de Modas e Variedades (RJ) - 1854 a 1858. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706914&pesq=>>>. Acesso em: 25 ago. 2017.

MARANTES, Bernadete Oliveira. **O leitmotiv Fortunity e Odette**: espaço e tempo na tessitura de Proust. S. Paulo, nº 15. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/102499/106513>>. Acesso em: 07 jan. 2017.

MARTIUS, Carl Friedrich; SPIX, Johan Batist von. **Viagem pelo Brasil – 1817 – 1820**. Tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer. São Paulo: Edusp, 1981.

MEGID, Daniele. **Mulheres de jornal**: personagens femininas de *Quincas Borba* e leitoras de *A Estação*, 2011. São Paulo, JUL. 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300797894_ARQUIVO_Artigo_DanieleMegid.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2016.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART. New York. 1870. 1 fotografia, color. Vestido de seda preta de Carlota. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/108062>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

_____. 1 fotografia, color. Vestido de luto de Carolina. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/173904?sortBy=Relevance&ft=dress&offset=3540&rpp=20&pos=3554>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

_____. 1 fotografia, color. Vestido Cinza de Lúcia. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/107837>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

_____. 1 fotografia, color. Vestido Roxo de *A pata da gazela*. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/84382?sortBy=Relevance&ft=dress&offset=4720&rpp=20&pos=4723>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

_____. 1 fotografia, color. Vestido Cinza de *A pata da gazela*. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/100176?sortBy=Relevance&ft=dress&offset=4060&rpp=20&pos=4063>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

_____. 1 fotografia, color. Botina de pelica e seda de *A pata da gazela*. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/98403?sortBy=Relevance&ft=shoes&offset=80&rpp=20&pos=92>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

_____. 1 fotografia, color. Sapato azul de cetim de Aurélia. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/102252?sortBy=Relevance&ft=shoes&offset=2310&rpp=20&pos=2320>>. Acesso em: 30 ago. 2017.

_____. 1 fotografia, color. Vestido de seda verde de Aurélia. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/107620?sortBy=Relevance&ft=dress&offset=0&rpp=20&pos=5>>. Acesso em 30 ago. 2017.

_____. 1 fotografia, color. Vestido de baile de Aurélia, em tule dourado. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82430>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

_____. 1 fotografia, color. Vestido de Capitu adolescente. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/108185?sortBy=Relevance&when=A.D.+1800-1900&what=Cotton&ft=dress&offset=140&rpp=20&pos=148>>. Acesso em: 19 nov. 2017.

_____. 1 fotografia, color. Sapato de duraque de Capitu. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/112789?sortBy=Relevance&ft=shoes&offset=2390&rpp=20&pos=2395>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

_____. 1 fotografia, color. Sapato de fitas pretas de Capitu. Disponível em:
<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/168917?sortBy=Relevance&ft=shoes&ofset=1790&rpp=20&pos=1801>> Acesso em: 19 Nov. 2017.

_____. 1 fotografia, color. Traje de montaria de Sofia 1870-80. Disponível em:
<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/107729>> Acesso em: 20 jan 2017.

MEYER, Marlyse. **O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas?** In Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº14, São Paulo, DEZ. 1973. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69795/72456>>. Acesso em: 15 jan 2017.

MINISTER, Edward. **Gazette of fashion, and cutting room companion**. London: Simpkin Marshall & Co. 1870. 2 gravuras, p&b.

MOISÉS, Massaud. **Machado de Assis: Ficção e Utopia**. São Paulo: Cultrix, 2001.

MUSEU DO TRAJE DE LISBOA. Lisboa, 1976. 1 fotografia, color. Disponível em:
<<http://www.museudotraje.gov.pt/pt-PT/O%20Museu/ContentList.aspx>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON. Boston, 1870. Traje Masculino França 1770-80. Disponível em:
<<http://www.mfa.org/collections/object/mans-suit-581983>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

_____. Traje Feminino 1770-80. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/object/womans-formal-dress-581981>> Acesso em: 20 nov. 2017.

_____. Sapato preto de fitas de Capitu. Disponível em:
<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/168918?sortBy=Relevance&ft=shoes&ofset=1740&rpp=20&pos=1760>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

NOMI, Georgia Anadira de Freitas. **Vestido de Letras: Aspectos da moda na obra O Mulato de Aluísio Azevedo**. 2011. 184 fls. Dissertação (Interunidades em Estética e História da Arte) ECA/FFLCH/FAU/MAC, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NOVO CORREIO DAS MODAS: Novellas, Poesias, Viagens, Recordações Historicas, Anecdotas e Charadas (RJ) - 1852 a 1854. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=700053&pesq=>>. Acesso em: 02 out. 2017.

O ÁLBUM SEMANAL: cronológico, literário, crítico e de modas (RJ) – 1851 a 1852. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=701092&pesq=>>. Acesso em: 05 out. 2017.

O ESPELHO: Revista Semanal de Litteratura, Modas, Industria e Artes (RJ) - 1859 a 1860. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=700037&pesq=>>. Acesso em: 08 out. 2017.

O ESPELHO DIAMANTINO: periódico de política, literatura, belas artes, teatro e dedicado às senhoras brasileiras (1827-1828). Biblioteca Nacional Digital. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=700312&pesq=>>. Acesso em: 05 set. 2017.

O JORNAL DAS SENHORAS: Modas, Litteratura, Bela-Artes, Theatros e Crítica (RJ) – 1852 a 1855. Disponível em:
<http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per700096/1852/per700096_1852.htm>. Acesso em: 12 out. 2017.

OLIVEIRA, Henrique Kowaleski de. **Desenho de ilustração de moda do vestido escarlate de Lucíola**. São Paulo, 2017. 1 desenho, color.

PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. Philadelphia, 1876. 1 fotografia, color. Vestido de seda azul de Sofia. Disponível em:

<<https://www.philamuseum.org/collections/permanent/152626.html?mulR=1512927868|857>>. Acesso em: 02 out. 2017.

PINTEREST. O catálogo mundial de ideias, 2010. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/>>. Acesso em: 03 fev. 2017

PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. **Alencar e a França**: Perfis. São Paulo: Annablume, 1999.

PONTIERI, Regina Lúcia. **A voragem do olhar**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

RECREIO DO BELLO-SEXO: Modas, Litteratura, Bellas-Artes e Theatro (RJ) – 1856. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=700070&pesq=>>. Acesso em 13 out. 2017.

REVISTA ILLUSTRADA, ed. 174. Rio de Janeiro, 1879. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747b&pasta=ano%20187&pesq=>>. Acesso em 23 jan. 2018.

REVISTA POPULAR. Rio de Janeiro, 1859-1862. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=181773&PagFis=7&Pesq=revista%20Popular%20\(RJ\)%20-%201880](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=181773&PagFis=7&Pesq=revista%20Popular%20(RJ)%20-%201880>)>. Acesso em: 30 jul. 2016.

ROCHE, Daniel A. **Cultura das aparências**: Uma história da indumentária. Tradução de Assef Kfour. São Paulo: Senac, 2007.

ROYAL OPERA HOUSE. **Lucia di Lammermoor**. UK. Disponível em:

<<http://www.roh.org.uk/productions/lucia-di-lammermoor-by-katie-mitchell>> Acesso em: 10 nov. 2017.

RÚBIO, Camila Sanchez. **Desenho de Ilustração de Moda do vestido escarlate de Lucíola**. São Paulo, 2017. 1 desenho, color.

SAMUEL, Rogel. **Manual de Teoria Literária**. Petrópolis: Vozes, 1985.

SANTOS, Isabela da Silva. **Desenho de Ilustração de Moda do vestido escarlate de Lucíola**. São Paulo, 2017. 1 gravura, color.

SCHILDER, Paul. **L'image du corps**. Paris: Gallimard, 1980.

SEMANA ILLUSTRADA (RJ) – 1861-1875. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702951&pesq=>>. Acesso em 20 set. 2017.

SILVA, Ana Cristiane da. **O Vestuário como elementos constituinte da identidade das mulheres de elite na Bahia (1890-1920) - A partir da análise da Coleção do Museu Henriqueta Catharino em Salvador-Ba**. 2009. 139 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Estadual de Feira de Santa, 2009.

SIMIONATO, Juliana Siani. **A marmota e seu perfil editorial**: contribuição para edição e estudo dos textos machadianos publicados nesse periódico (1855-1861). 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/D.27.2009.tde-02022010-175327.

SMITH, Adam. **The Theory of Moral Sentiments**. London: Pantianos Classics, 2011.

SINDIVEST/DF. Sindicato das indústrias do vestuário do Distrito Federal. **Revolução Industrial, Evolução da Indústria do Vestuário e Tecnologia Têxtil: Onde a Função Encontrou a Moda**. Distrito Federal, 2014. Disponível em:

<<http://www.sindicatodaindustria.com.br/noticias/2014/11/72,52191/revolucao-industrial-evolucao-da-industria-do-vestuario-e-tecnologia-textil-onde-a-funcao-encontrou-a-moda.html>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Macedo, Alencar, Machado e as Roupas**. Machado Assis Linha, São Paulo, v. 10, n. 20, p. 4-19, Abril 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212017000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 11 mar. 2017.

SOUZA, Susana Coutinho de. **O simbolismo do vestuário em Machado de Assis**. 2008. 119 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_e60968f326690e9129aa5d16d8580c04>. Acesso em: 29 mar. 2017.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TADOCORO, Aline Narumi. **Desenho de Ilustração de Moda do vestido escarlate de Lucíola**. São Paulo, 2017. 1 desenho, color.

TEIXEIRA, Ivan. **Apresentação de Machado de Assis**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____. **Função alegórica dos figurinos in O altar e o Trono**: Dinâmica do poder em *O alienista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

THE BARRINGTON HOUSE. Barthos Collection Fashion Plates – 1865, 2012. Disponível em: <<http://bartoscollection.com/fp1865.html>> Acesso em 13 nov. 2017.

THE GUARDIAN. Sonia Delaunay: the avant-garde queen of loud, wearable art. 2015. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/mar/27/sonia-delaunay-avant-garde-queen-art-fashion-vibrant-tate-modern>>. Acesso em: 10 out. 2016.

_____. Renaissance selfies: The first book of fashion in pictures, Matthäus Schwarz. 2015. 1 gravura, color. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/gallery/2015/nov/12/renaissance-selfies-the-first-book-of-fashion-in-pictures>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY. Well Known Bond Street Loungers, 1820. Art and Picture Collection. New York Public Library Digital Collections, New York, 1892. 1 gravura, color. Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-cb88-a3d9-e040-e00a18064a99>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

_____. La Mode, 1830. Art and Picture Collection. The New York Public Library Digital Collections, New York, 1892. 1 gravura, color. Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-db4e-a3d9-e040-e00a18064a99>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

_____. Les Modes Parisiennes, 1859. Art and Picture Collections. The New York Public Library Digital Collections, New York, 1892. 1 gravura, color. Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-e0fd-a3d9-e040-e00a18064a99>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

_____. Les Modes Parisiennes, 1863. Art and Picture Collection. The New York Public Library Digital Collections, New York, 1892. 1 gravura, color. Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-e1e6-a3d9-e040-e00a18064a99>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

_____. Women and A Girl In Dresses Outdoors, Paris, France, 1875. Art and Picture Collection. The New York Public Library Digital Collections, New York, 1892. 1 gravura, color. Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e1-3bbf-a3d9-e040-e00a18064a99>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

_____. Costumes D'Automne, 1890. Art and Picture Collection. The New York Public Library Digital Collections, New York, 1892. 1 gravura, p&b. Disponível em:

<<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-ec58-a3d9-e040-e00a18064a99>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

_____. Les Modes Parisiennes, June 1863. Art and Picture Collection. The New York Public Library Digital Collections. 1892. 1 gravura, color. Disponível em: <<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e1-3af1-a3d9-e040-e00a18064a99>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

_____. Les Modes Parisiennes: Peterson's Magazine, 1867. Art and Picture Collection. The New York Public Library Digital Collections. 1892. 1 gravura, color. Disponível em: <<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e1-3999-a3d9-e040-e00a18064a99>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

UOL NOTÍCIAS. Vestido da princesa Diana é leilado por US\$ 800 mil em Toronto. 2011. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/efe/2011/06/24/vestido-da-princesa-diana-e-leilado-por-us-800-mil-em-toronto.jhtm>>. Acesso em: 20 nov. 2016

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **A formação do romance inglês**. Editora Hucitec: Aderaldo e Rothschild, Fapesp, 2007.

VICTORIA LONDON – Clothing – Crinolines. [20--]. 1 fotografia, color. Disponível em: <<http://www.victorianlondon.org/clothing/crinolines.htm> >. Acesso em: 20 jan. 2016.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução de Hildegard Feest – São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

WORDPRESS.COM. Era Vitoriana [20--?]. 1 fotografia, color. Disponível em <<https://eravitoriana.wordpress.com/2016/08/25/o-luto-na-era-vitoriana/> >. Acesso em: 11 nov. 2017.

YOSHIKAWA, Vanessa Hiroko. **Desenho de ilustração de moda do vestido escarlate de Lucíola**. São Paulo, 2017. 1 desenho, color.

ZOLA, Émile. **O Paraíso das Damas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.