**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE
ECA / FFLCH / FAU / MAC**

GEORGIA ANADIRA DE FREITAS NOMI

VESTIDO DE LETRAS
Aspectos da moda na obra *O Mulato* de Aluísio Azevedo

**São Paulo
2011**

GEORGIA ANADIRA DE FREITAS NOMI

VESTIDO DE LETRAS

Aspectos da moda na obra *O Mulato* de Aluísio Azevedo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Área de concentração: Teoria e Crítica de Arte

Orientador: Profa. Dra. Kátia Canton

**São Paulo
2011**

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTES
TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO,
PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Nomi, Georgia Anadira de Freitas

Vestido de letras : aspectos da moda na obra *O Mulato* de Aluísio
Azevedo / Georgia Anadira de Freitas Nomi ; orientadora Kátia Canton. --
São Paulo, 2011.

184 f. : il.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades
em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2011.

1. Moda –Século 19 – Brasil. 2. Literatura Brasileira – Século 19 –
Brasil. 3. Naturalismo. 4. Azevedo, Aluísio, 1857-1913. I. Canton, Kátia.
II. Título.

CDD 391

Nome: NOMI, Georgia Anadira de Freitas

Título: Vestido de letras: aspectos da moda na obra *O Mulato* de Aluísio Azevedo

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História
da Arte da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título de
Mestre em Estética e História da
Arte.

Área de concentração: Teoria e
Crítica de Arte

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

À *Anadira e Jorge*,
Exemplos de caráter e bondade.

À *Meg (in memoriam)*,
Por me mostrar o amor incondicional
e ter me transformado em uma
pessoa melhor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço o apoio de todas as pessoas que contribuíram direta e indiretamente para a conclusão dessa dissertação de mestrado.

A todos os professores do Programa Interunidades em Estética e História da Arte que contribuíram de alguma forma para o desenvolvimento desta pesquisa.

À Professora Kátia Canton pela afetuosa acolhida, pelas pacientes e precisas orientações nos momentos mais difíceis e pelo seu constante incentivo, certamente sem o seu apoio eu não teria conseguido, minhas palavras fazem pouco pela enorme sensação de agradecimento que tenho por você.

Ao professor Victor Aquino Gomes Correa por ter acreditado no projeto desde o início, seu apoio e confiança foram primordiais para o desenvolvimento deste trabalho, assim como a amizade construída ao longo desses anos.

A todos os funcionários da Biblioteca Dante Moreira Leite do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo e da Biblioteca Virtual de Psicologia (BVS-Psi), meu local de trabalho durante 9 anos e que acompanharam este trabalho desde o início, em especial a Maria Imaculada C. Sampaio, por entender minha ausência, apoiar e incentivar-me na carreira acadêmica. E também as amigas Elaine Martins, Angélica Sabadini, Ana Rita Linguanotto, Héline Araújo e um especial à Lilian Bianconi por todo o apoio bibliográfico e por estar sempre pronta a me ajudar, obrigada pelo incentivo de todas vocês.

Às minhas amigas do coração, essas foram essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa: Camila M. Camargo de Oliveira, Camila Furchi, Eliany Ortiz Funari (sem você as traduções teriam sido impossíveis!), Fernanda L. Guzmán, Helena Pereira Queiroz, Heloísa Nobrega, Iara Maia Covas & André Kees, Luciana Tolentino, Aline Lourenço, Michele S. Ferreira e Valéria C. Lara, obrigada pelo ouvido atento, pela paciência, por compreender minha ausência, por me ajudar a lidar com os problemas pessoais e acadêmicos, pelas tardes de conversa, por vibrar comigo pelas novas descobertas, pelo incentivo e por todo o apoio.

Agradecimento especial ao querido amigo Emerson César Nascimento que esteve ao meu lado em todos os momentos, acompanhou as dificuldades,

me ajudou a crescer como pesquisadora, a compreender conceitos complexos, a trabalhar nas minhas deficiências e a administrar os momentos de crise.

À Maria José de Meneses pelo incentivo, apoio e por me transmitir tranquilidade quando eu mais precisei.

À Monica Negraes pelas tardes discutindo as ilustrações e pelo seu trabalho.

Aos meus pais, fontes puras de amor e persistência diante das intempéries da vida e pelo constante incentivo nos estudos.

À minha querida e amada Meg, minha fiel companheira canina, que me presenteou com sua constante alegria e esteve sempre ao meu lado durante as madrugadas de pesquisa e em todos os momentos da minha vida.

Às minhas irmãs Jéssica e Carin pelo apoio, incentivo e por terem aguçado minha curiosidade e me iniciado na leitura desde muito cedo, inclusive proporcionado meu primeiro contato com a obra *O Mulato* aos meus 8 anos de idade.

E finalmente, meu agradecimento especial ao meu querido companheiro Antonio Ferrari, que me incentivou, compreendeu minha ausência, cozinhou, cuidou, zelou e me amou enquanto eu lia, discutia e pensava os problemas do século XIX, minha eterna gratidão.

“Para que uma língua não seja obscura e
sim ilustre, não lhe basta ser falada por
muita gente, tem que ser igualmente lida”

Aluísio Azevedo

RESUMO

NOMI, G. A. de F. *Vestido de letras: aspectos da moda na obra O Mulato* de Aluísio Azevedo. 2011. 184 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

A presente pesquisa tem como objeto de estudo a obra literária *O Mulato* (1881) de Aluísio Azevedo. Através da análise do enredo do romance, serão realizadas as aproximações entre a literatura naturalista e a moda, com o intuito de mostrar as relações existentes entre a moda e a sociedade, assim como a indumentária; esta por sua vez é utilizada pelo autor como suporte narrativo para a caracterização de seus personagens. O romance será analisado internamente sob o prisma da moda: será apreciada a moda do período e o local no qual a obra foi concebida. Desse modo, me aprofundarei nas questões estéticas relacionadas à moda, utilizando recursos iconográficos como a fotografia, a ilustração e as notícias e imagens de jornais de época. Apresentarei as questões econômicas, sociais e culturais que abrangem a contextualização do final do século dezenove em contrapartida com a obra ficcional apresentada por Aluísio Azevedo. Nesse sentido, a obra *O Mulato* será utilizada como um dos recursos para traçar a trama da moda oitocentista brasileira no período de 1880/1881, época carente de registros e estudos referentes à moda concebida e utilizada no Brasil e em seus diversos Estados.

Palavras-chave: Moda –Século 19 – Brasil. Literatura Brasileira – Século 19 – Brasil. Naturalismo. Azevedo, Aluísio, 1857-1913.

ABSTRACT

NOMI, G. A. de F. Dress of letters: aspects of fashion in the novel *O Mulato* by Aluísio Azevedo. 2011. 184 p. Dissertation (Masters) – Post-Graduation Program Interunits in Aesthetic and Art History, University of São Paulo, São Paulo, 2011.

This research aims to study the literary work called *O Mulato* (1881) written by Aluísio Azevedo. By analyzing its plot we intend to approximate naturalist literature and fashion in order to show the relations between fashion and society. Our study also considers the garments, which are used by the author as a narrative support to compose his characters. The novel will be analyzed internally under the point of view of fashion, considering the fashion of that period and the place where the novel was written. For this purpose, we will focus our investigation on aesthetic issues related to fashion by using iconographic resources such as photography, illustration, and news and images from newspapers of that time. We will also present economical, social, and cultural issues that contextualize the end of nineteenth century as a background to study the fictional work presented by Aluísio Azevedo. In this sense, the work *O Mulato* will be used as a resource to delineate Brazilian fashion in the nineteenth century in 1880/1881, considering there is a lack of records and studies regarding the fashion conceived and worn in different states of Brazil in that period.

Keywords: Fashion – 19th century – Brazil. Brazilian Literature - 19th century – Brazil. Naturalism. Azevedo, Aluísio, 1857-1913.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Sobre a partida de João Affonso de São Luís para Belém. <i>Publicador Maranhense</i> , 05 maio 1881. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	33
Figura 2 – <i>Publicador Maranhense</i> , 05 maio 1881. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	39
Figura 3 – Caricatura de Aluísio Azevedo no Jornal “O Fígaro” (à esq.), 1876. (MENEZES, 1958)	44
Figura 4 – Sátira a Quaresma, crítica à Igreja, no jornal “O Mequetrefe” (Id., ibid.).....	44
Figura 5 – Sátira política, crítica a Câmara, Jornal “O Mequetrefe”, 1877) (IB., Ibidem)	44
Figura 6 – Praça Gonçalves Dias, São Luís, MA; s.d. Fonte: IBGE/ESSO.....	70
Figura 7 – Ilustração da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios. (SERRA, 1965).....	72
Figura 8 – <i>Publicador Maranhense</i> , 05 out. 1880. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	77
Figura 9 – Peça teatral “Os amigos íntimos” (à dir.) <i>Publicador Maranhense</i> , 05 maio 1881. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	77
Figura 10 - Fachada de um sobrado antigo em São Luís / MA, s.d. (Arquivo Fotográfico Ilustrativo dos Trabalhos Geográficos de Campo, IBGE). Foto: Tibor Jablonsky.	78
Figura 11 – Ilustração de J. Prado (Acervo Veridiana Prado). IEB/USP.	79
Figura 12 – Ladeira em São Luís / MA, s.d. (Arquivo Fotográfico Ilustrativo dos Trabalhos Geográficos de Campo, IBGE) Foto: Tibor Jablonsky.	80
Figura 13 - Interior de uma casa em São Luís (MA). (Arquivo Fotográfico Ilustrativo dos Trabalhos Geográficos de Campo, IBGE) Foto: ESSO / IBGE	82
Figura 14 - A rua mais famosa do comércio carioca. Foto de Marc Ferrez. Rua do Ouvidor, c1885. (FERNANDES, JR., s.d)	87
Figura 15 - <i>Revista Elegante</i> , 1882. (Gaspar Teixeira, São Luís/MA).	90
Figura 16 – Fragmento de artigo da <i>Revista Elegante</i> , 1882.(São Luís/MA).....	93
Figura 17 – Anúncio de máquinas <i>Wilson</i> , retirado do jornal “ <i>Publicador Maranhense</i> ”, 24 out.1880. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	94
Figura 18 - Anúncio de venda de máquina de costura. <i>Revista Elegante</i> , 1892. São Luís, MA.	95
Figura 19 - Anúncio de máquina de costura em São Luís, MA. <i>Revista Elegante</i> , n.4, 1892.	95
Figura 20 - Anúncio de máquina de costura. <i>Publicador Maranhense</i> , 1876. (VIVEIROS, 1954)	96
Figuras 21 e 22 (à dir.) – Anúncio de prestação de serviços de costura. <i>Publicador Maranhense</i> , 05 maio 1881.....	96
Figura 23 – Adereços para homens e mulheres. <i>Publicador Maranhense</i> . 05 fev. 1880. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.....	101

Figura 24 – Em meio a castanhas e línguas, os leques ganhavam destaque, principalmente os modelos especiais de carnaval. Anúncio retirado do <i>Publicador Maranhense</i> , 05 fev. 1880. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.....	102
Figura 25 - Chapéu-do-chile (palha)	103
Figura 26 - Cartola com abas voltadas para cima.....	103
Figura 27 - Cartola de seda.....	103
Figura 28 - Anúncio de chapéus retirado da <i>Revista Ilustrada Portuguesa</i> “Os Grandes Armazéns do Chiado”	103
Figura 29 – Anúncio de produtos, entre eles destaque para o chapéu de feltro. <i>Publicador Maranhense</i> , 24 out. 1881. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.....	104
Figura 30 - Porto do Rio de Janeiro, 1865. Autoria atribuída a Franz Keller (VASQUEZ, 2003)	104
Figura 31 - Anúncio de Chapéu de Sol em São Paulo retirado do <i>Jornal “O Estado de São Paulo”</i> , 1882.	105
Figura 32 – anúncio de chapéus femininos. <i>Publicador Maranhense</i> , 24 out. 1880. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.	107
Figura 33 – Espartilho, 1880. THE KYOTO COSTUME INSTITUTE, 2006.....	109
Figura 34 – Espartilhos em catálogo de revista portuguesa “Os grandes armazéns do Chiado”, 1894.	110
Figura 35 – Anúncio de meias para senhoras. <i>Publicador Maranhense</i> , 5 fev. 1880. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional	110
Figura 36 – Destaque de sapato de cetim e meia comprida feminina. Utilizado de 1870 a 1890. (THE KYOTO COSTUME INSTITUTE, 2006. p. 248)	111
Figura 37 – Anúncio de produtos franceses para tintura de cabelos e barba, creme para a pele. <i>Publicador Maranhense</i> , 05 maio 1881. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.	112
Figura 38 – (centro) Anúncio de lista de produtos disponíveis da marca francesa <i>Ed. Pinaud</i> ¹ . anunciadas no jornal <i>Publicador Maranhense</i> , 05 maio 1881. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.	112
Figura 39 – Anúncio de Água perfumada para os cabelos. <i>Publicador Maranhense</i> , 24 out. 1880. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.....	112
Figura 40 – Pó de Flor de Arroz “Veloûtine”. <i>Publicador Maranhense</i> , 24 out. 1880. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.	113
Figura 41 – Óleo para cabelos “Olecome” da marca <i>E. Coudray</i> . <i>Publicador Maranhense</i> , 24 out. 1880. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.....	113
Figura 42 – Retratos masculinos. Foto de Alberto Henschel. <i>Vultos brasileiros</i> , 1886. Página de álbum de <i>cartes-de-visite</i> . Coleção Museu Imperial. Barão do Rio Branco (esq. superior); José Mariano, conselheiro José Alencar (esq. inferior); José do Patrocínio. (VASQUEZ, 2003)	115
Figura 43 - Retratos masculinos. Foto de Alberto Henschel. <i>Vultos brasileiros</i> , 1886. Página de álbum de <i>cartes-de-visite</i> . Coleção Museu Imperial. Antonio Carlos Gomes (à esq. superior);	

Antonio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva; Antonio de Castro Alves (à esq. inferior); conselheiro Antonio Eleutério de Camargo. (VASQUEZ, 2003).	117
Figura 44 – Modelos de anquinhos datadas de 1880. Acima confeccionada em aço e ao lado em tecido e estruturada com barbatanas. THE KYOTO COSTUME INSTITUTE, 2006....	118
Figura 45 - Anúncio de tecido. <i>Revista Elegante</i> , São Luís / MA.....	122
Figura 46 - Evolução das formas femininas (SOUZA, 1987).....	128
Figura 47 - Evolução das formas masculinas. (SOUZA, 1987).	129
Figura 48 : Trajes de escravas. Museu do Traje e do Têxtil, Salvador/BA.....	136
Figura 49 - Negras da Bahia. Autoria de Marc Ferrez, c1885. (FERNANDES JR., s.d.)...	137
Figura 50 e 51 - Negra da Bahia. Autoria de Marc Ferrez, c1875 e Escrava doméstica (à dir.) autoria João Goston, c1870 (FERNANDES JR., s.d.)	139
Figura 52 - Negras da Bahia. Autoria de Marc Ferrez, c1885. (FERNANDES JR., s.d.)..	140
Figura 53 – Retrato de grupo. Autoria de Militão Augusto de Azevedo (centro), s.d. (KOSSOY, 1994).....	141
Figura 54 – Ilustração do traje do personagem Raimundo.....	142
Figura 55 (acima)- Retrato de jovem sem identificação (escravo alforriado?) Autoria de Militão Augusto de Azevedo c.1883 (KOSSOY, 1994).	143
Figura 56 (acima)- Retrato de casal sem identificação (escravos alforriados?). Autoria de Militão Augusto de Azevedo c.1879 (KOSSOY, 1994).	143
Figura 57 (ao lado)- Retrato de Antonia (escrava alforriada) Autoria Firmino & Lins, s.d. (KOSSOY, 1994).....	143
Figura 58 – Ilustração do traje da personagem Brígida.	144
Figura 59 – Ilustração do traje da personagem Ana Rosa. Autoria Monica Negraes, 2011.	146
Figura 60 – Silhueta feminina, ilustrações de João Affonso, 1923.....	148
Figura 61 – Detalhe da saia de baixo de vestido para a noite. THE KYOTO COSTUME INSTITUTE, 2006.....	149
Figura 62 - Vestido modelo princesa para festa formal, c1880. THE KYOTO COSTUME INSTITUTE, 2006.....	150
Figura 63 - Fragmento do artigo sobre moda masculina da Revista Elegante, 1882. (São Luís/MA).....	152
Figura 64 – Ilustração do traje do personagem Manuel Pescada, comerciante abastado, pai de Ana Rosa e tio de Raimundo. Autoria Monica Negraes, 2011.	155
Figura 65 - Ilustração do traje do personagem Sebastião Campos. Autoria Monica Negraes, 2011.	156
Figura 66 - Aluísio Tancredo Gonçalves de Azevedo, com bengala, casaca, plastron e colarinho alto. 1881 (MÉRIAN, 1988).	157
Figura 67 - Anúncio da loja Gaspar Pinto Teixeira, localizada no Largo do Carmo em São Luís do Maranhão, a figura abaixo destaca os artigos de vestuário vendidos na loja.....	159
Figura 68 – Ilustração do personagem Freitas. Autoria M. Negraes, 2011.....	161

Figura 69 - Janota usando o colarinho alto – plastron – e o pince-nez - óculos sem hastes. (SOUZA, 1987).....	162
Figura 70 - Grupo de dândis do Rio de Janeiro. Foto de Juan Gutierrez, c1890. (FERNANDES JR., s.d.).....	164

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	19
2.	MODA E LITERATURA	25
2.1	Confluências e Congruências	25
2.2	Costurando o real e o imaginário	29
2.3	Ponto e linha: a obra literária como objeto de estudo da moda	40
2.4	Vestir as letras: tanger o intangível	47
2.4.1	Conceito de moda	53
3.	TECENDO A TRAMA: O RETRATO MARANHENSE DE ALUÍSIO AZEVEDO	58
3.1	Fio a fio: a economia maranhense e a moda	59
3.2	Roupa de domingo	67
3.2.1	Festas e encontros sociais	69
3.3	Arquitetura: vestir a sociedade	78
3.4	Tecido: identidade e cor	83
3.4.1	Costura: herança européia	84
4.	DESVELANDO A MODA EM <i>O MULATO</i> DE ALUÍSIO AZEVEDO	87
4.1	O cenário da moda	87
4.1.2	Máquina de costura	93
4.2	Indumentária: categorias	97
4.2.1	Material utilizado para confecção	120
4.2.2	Forma	126
4.2.3	Cores	130
4.2.3.1	A utilização do preto	132
4.3	Contextos de utilização	133
4.4	Trajes dos escravos	135
4.5	Vestuário feminino	145
4.6	Vestuário masculino	151
4.6.1	Janota ou dândi brasileiro	162

CONSIDERAÇÕES FINAIS	166
REFERÊNCIAS	170
APÊNDICES	175
ANEXOS	179

Introdução

1. INTRODUÇÃO

O desejo de conhecer melhor a obra *O Mulato* de Aluísio Azevedo partiu ainda menina, quando então tive o primeiro contato com o romance aos 8 anos de idade. Minha irmã, tendo como uma de suas tarefas escolares fazer a leitura da obra "O Mulato" me encantou ao ler em voz alta alguns trechos do livro. A experiência do primeiro contato com a narrativa descritiva, característica do naturalismo, preencheu meu imaginário de formas, cores, sons, aromas e deixou seu registro na minha memória ao longo de vários anos.

Decorrendo poucos anos, já adolescente, fiz a leitura do romance e me debulhei em lágrimas pela tamanha injustiça sofrida pelo personagem principal, o mulato, Raimundo – que representa a questão racial e o determinismo -; senti raiva de Manuel Pedro (Manuel Pescada), comerciante abastado - representante burguês - pai da sinhá Ana Rosa, a mulher branca amada por Raimundo, me revoltei com as articulações mal intencionadas e preconceituosas do cônego Diogo, personagem que representa a Igreja e sua influência na sociedade maranhense do século XIX; desejei que Maria Bárbara, senhora abastada de costumes arcaicos que representa a opressão, o cerceamento da condição feminina e negação dos direitos humanos, assim como D. Amância avessa a modernidade e favorável ao preconceito racial e feminino, tivessem um fim trágico; e, principalmente, senti muito pelo amor não ter vencido no final.

Seguindo essa motivação, a língua portuguesa e a literatura brasileira se transformaram em objeto de formação profissional e acadêmica, a graduação em Letras pela Universidade de São Paulo fundamentou a premissa para a realização desta pesquisa. Porém, na tentativa de compreender um específico e flutuante aspecto da sociedade, ter acompanhado seu crescimento econômico e a profissionalização do setor durante a década de 90, do século XX, surgiu uma segunda paixão: a moda.

A questão principal era como unir esses dois campos que, observados a distância, parecem tão desconexos? A partir disso, foi necessário um olhar de pesquisador e a interdisciplinaridade para estabelecer as conexões e dar sentido a

essas duas formas de expressão humana. Gilda de Mello e Souza, com trabalho acadêmico pioneiro no Brasil, e Roland Barthes foram peças fundamentais para conectar o conceito, até então construído apenas no plano das idéias.

A produção literária, entendida como espaço simbólico de comunicação e, portanto, de ação humana, tem sua própria realidade, possui uma autonomia que mesmo relativa, traz consigo, em seus enredos, tramas e personagens, possibilidades de compreensão da realidade inteligível, que fora do universo ficcional, não seriam possíveis. Assim, as pistas deixadas na realidade criada em um enredo, por meio da ação social de um sujeito em seu espaço e tempo, podem servir não só como mera ficção, mas também retrato de uma época e as múltiplas possibilidades que as relações inter-humanas podem produzir. Nesse sentido, frente à realidade da ficção “as obras literárias nos convidam à liberdade de interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambigüidades, da linguagem e da vida” (ECO, 2003, p.12)

Em todas as sociedades a roupa é parte integrante da cultura e tem se modificado ao longo dos séculos, com grandes feitos desde o século XIX, criando e recriando, estabelecendo um jogo cíclico. Como objeto de pesquisa para trazer essas correspondências da moda foi utilizada uma obra literária que apresenta não apenas um romance, mas um olhar científico sobre seu tempo; que traça um perfil da sociedade, incluindo suas virtudes, mazelas, gostos, comportamento, seguindo a cartilha do naturalismo, mesmo caracterizando-se como híbrida; com aspectos do romantismo e por apresentar-se no período de transição dos movimentos romântistas e naturalistas/realistas.

É impossível citar o naturalismo sem falar em Emile Zola, cuja proposta presente em sua obra "O romance experimental", de 1870, diz que o escritor estaria a serviço da realidade e basicamente seus escritos seriam impressões coletadas em seu cotidiano e, portanto, legitimamente reais. Aponta o cientificismo do escritor, que por sua vez deve por à prova as impressões coletadas na realidade, para levar ao público um romance de impressões reais e costumes. Essa proposta estética tomou forma no Brasil articulada aos intelectuais de 1870, cujos princípios filosóficos, políticos e estéticos, como o determinismo, o positivismo, o republicanismo e o

realismo se deram a uma crítica direcionada à saturação tradicionalista do segundo reinado.

O objeto de estudo escolhido compreende um período específico da segunda metade do século XIX, no Brasil, especificamente em São Luis do Maranhão, conforme apontado por Aluísio Azevedo na sua obra *O Mulato*: “Era um dia abafadiço e aborrecido. A pobre cidade de São Luís do Maranhão parecia entorpecida pelo calor. Quase que se não podia sair à rua: as pedras escaldavam; as vidraças e os lampiões faiscavam ao sol como enormes diamantes [...]” (Cap.I, p.15). E após determinar o período foi preciso olhar para os acontecimentos sociais, mudanças ocorridas e vinculá-los aos avanços e retrocessos da moda.

“[...] Não é possível estudar uma arte, tão comprometida pelas injunções sociais como é a moda, focalizando-a apenas nos seus elementos estéticos. Para que possamos compreender em toda a riqueza, devemos inseri-la no seu momento e no seu tempo, tentando descobrir as ligações ocultas que mantém com a sociedade.” (SOUZA, 1989, p.51)

A existência de um laço entre a imaginação literária e realidade concreta do mundo na obra de Aluísio de Azevedo serve para ilustrar em profundidade a função integradora e transformadora da criação literária salientando a relação de seus pontos de referência na realidade. Antonio Candido (1972) coloca que a fantasia existente na literatura quase nunca é pura, no sentido estrito da palavra, ela se refere constantemente a alguma realidade: fenômeno natural, paisagem, sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos, etc. Isso explica porque, o vínculo entre fantasia e realidade, pode servir de entrada na função humanizadora¹ da literatura.

Esse olhar da literatura sob o viés da moda permitiu definir um *corpus* que conseguisse agregar duas vontades: trazer a obra *O Mulato* do meu imaginário para uma investigação mais profunda e utilizar suas descrições minuciosas para fazer um retrato da moda do período. Surgiram, então, algumas questões pertinentes que poderiam influir diretamente na constituição da pesquisa, são elas: Como se utilizar da produção literária de Aluísio Azevedo, por essência ficcional, para levantar

¹ Segundo Antonio Candido: a humanização seria o processo que permite o desenvolvimento de traços considerados essenciais do homem como a reflexão, a aquisição do conhecimento, o desenvolvimento das emoções e do sentido de beleza, o humor e a capacidade de compreender a complexidade dos seres e do mundo. Cf. CANDIDO, 2009.

aspectos reais da moda e da indumentária no Brasil? Qual a realidade própria do universo ficcional desse romance do autor e que possibilidades essa realidade da ficção nos oferece para a realização de um exercício estético da moda na segunda metade do século XIX?

Como poderá ser visto ao longo da dissertação, tentaremos responder a essas pertinentes questões relacionando as intermediações entre a literatura e a moda, articulando as imagens selecionadas para servir de suporte para a identificação no uso das peças, período e contextos. Como um guia de referência na investigação da narrativa de Aluísio Azevedo.

Para o desenvolvimento do trabalho, seguiremos desvendando a realidade da ficção, com o exercício de encontrar elementos de conexão da moda em *O Mulato* de Aluísio Azevedo, onde no segundo capítulo, intitulado "*Moda e Literatura*", traçaremos um diálogo entre essas duas áreas e suas correspondências, abordando aspectos e questões concernentes a concepção do romance; suas aspirações como artista, a necessidade da escrita e da expressão artística como indivíduo, a forma que sua formação influenciou em seus escritos, seu meio social. Em uma tentativa de tanger a moda através do imaginário de Aluísio Azevedo

No terceiro capítulo, "*Tecendo a trama: o retrato maranhense de Aluísio Azevedo*" passaremos à análise interna do romance, porém costurando os aspectos sociais e históricos referentes à sociedade oitocentista de São Luís do Maranhão, buscando suas redes de sentido e sua realidade relacionadas com a moda em suas imbricações sociais que contribuirão para o entendimento da indumentária.

No quarto capítulo, "*Desvelando a moda em O Mulato de Aluísio Azevedo*" teremos como objetivo trazer um panorama da moda no período de 1880/1881, utilizando recursos iconográficos, como anúncios de jornais e revistas, fotografia, ilustrações; também os resultados dos registros coletados na obra de Aluísio Azevedo. Nesse momento os encontros entre Moda e Literatura serão desvelados, categorizados e analisados com o intuito de aproximar o texto da imagem na tentativa de traçar um perfil estético e a compreensão da moda e da indumentária. Nesse sentido a história da indumentária é de fundamental importância para aprofundar os aspectos trazidos na obra *O Mulato*.

Nas *Considerações Finais* pretende-se mostrar que essa pesquisa se configurou como uma das possíveis leituras e interpretações da obra de Aluísio de Azevedo, *O Mulato*. A análise da obra sob o viés da moda, utilizando-se da literatura como uma fonte de busca pelos significados do código do vestir, intrinsecamente ligados ao seu contexto histórico e social, procura contribuir e refletir sobre a moda e a história da indumentária no Brasil no final do século dezenove, especificamente em São Luís do Maranhão.

O “Vestido de Letras” encontra na experiência ficcional do autor e no retrato de uma época, um modo de despir esse vestido revelando o potencial objeto de diálogo existente entre a estética visual e a moda descrita na literatura de Aluísio Azevedo, em uma transposição dos limites letras e imagem, direcionando o olhar para a contemplação de novos objetos da interdisciplinaridade estética.

Moda & Letteratura

2. MODA E LITERATURA

“E todo aquele que, na riquíssima documentação oferecida nesse sentido pelos romances do século XIX, se der a este trabalho, encontrará o mesmo derramamento nas descrições de trajes femininos, a mesma contenção no trato da indumentária.” (SOUZA, 1987, p.73)²

2.1 Confluências e congruências

A moda e a literatura caminham em vias muito próximas, duas manifestações artísticas permitem uma interação entre objeto e espectador, a interação aqui posta, esclarece-se pela concepção estética de cada indivíduo, sendo que não pressupõe-se resultados únicos de percepção e correspondência. O entendimento e a fruição dependem da recepção sensível de um grupo social ou de um sujeito. Na união dos dois conhecimentos é possível acrescentar uma experiência de análise e transposição das letras para a imagem, num diálogo específico de uma determinada sociedade em uma determinada época.

Verifica-se que através da combinação entre a literatura, e imagem tem-se um panorama visual, incluindo formas e cores que era utilizado como uma marcação temporal da história. A imagem fotográfica nesse período, mesmo retratando pessoas e cenários, utilizava-se de recursos estrategicamente montados e recriados influenciadas com a duração que os modelos se expunham diante da máquina fotográfica, contudo sua utilização como complemento imagético da literatura consegue aprofundar o processo investigativo sobre a estética do período.

A literatura com sua sensibilidade aguda disponibiliza movimento aos contextos, forma aos embates e vida aos hábitos e costumes. E a moda, é o resultado de todas essas manifestações, pensando na concepção do vestuário por Flügel (1929) que segundo antropólogos e historiadores as roupas possuem três

² Gilda de Mello e Souza em **O Espírito das Roupas** justificando a riqueza do material existente e a importância de pesquisar sobre o vestuário nos romances do século XIX.

funções principais (necessidades): decoração, proteção e pudor e que segundo o autor, a decoração e o pudor são de natureza puramente psicológica e a proteção, atendendo as necessidades fisiológicas, corresponde também a uma necessidade da alma, estabelece-se aí outra ligação com o vestuário, a de satisfação. Diante disso é condizente que o estudo dos personagens ficcionais, imaginários da literatura, sejam apropriados enquanto imagem, se documentados de acordo com o contexto e a busca investigativa que foi feita dessa vivência, resultando então na moda como uma preocupação representativa, conforme citação de Flügel:

“as roupas constituem uma espécie de ambiente artificial que o homem interpõe entre seu próprio corpo e seu meio. Esse ambiente – embora tenhamos o poder de constituí-lo e mudá-lo conforme a nossa vontade - é tão constantemente presente e se torna tão natural, que não inspira em geral a curiosidade verdadeira” (FLÜGEL, 1929, p.24).

Os romances naturalistas de Aluísio Azevedo, com sua sensibilidade e preocupação em retratar cenários fiéis, como o exímio observador, vem ao encontro com a necessidade de unir todos os elementos registrados em sua obra, concebidas no final do século XIX para recriar um contexto próximo ao real, com dinamicidade e dramaticidade próprias do período.

A crítica e o olhar atento às manifestações das ruas deveriam interessar quem quer que decida viver em sociedade, ouvindo-a falar por todas as formas de que ela é capaz. Porque a sociedade, “seja de que forma se constituir, ao constituir-se, ‘fala’. Fala porque se constitui e constitui-se porque começa a falar. Quem não sabe ouvi-la falar onde quer que ela fale, ainda que sem usar palavras, passa por essa sociedade às cegas; não a conhece: portanto, não pode modificá-la.” (ECO, 1989, p.20). Umberto Eco é muito preciso em decodificar a ‘fala’ da sociedade e dele vem a certeza de que investigar essa ‘fala’ mostra-se realmente relevante, seja na estética ou num contexto histórico-social.

A moda como agente de segregação é um grande mecanismo para a estrutura social, pois acentua a divisão em classe, reconcilia o conflito entre o “impulso individualizador (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro do grupo)”. (SOUZA, 1987). É uma linguagem que se traduz em termos artísticos, pois exprime idéias e sentimentos.

Sobre esta perspectiva é importante assinalar o diferencial da moda em relação as outras artes, pois é o movimento e a conquista do espaço, que a torna uma forma estética específica.

A moda como expressão social e sua capacidade de fornecer a cada indivíduo uma forma representativa, auxilia analisar a expressão visual de um determinado período histórico.

Analisando a moda sob esses enfoques é possível demonstrar sua importância no contexto social, quando a moda começa a assumir uma importância, não apenas como mercadoria, mas também como meio de expressão.

O modista³ assim como o escritor, se impõe como artista, porém com a vantagem de manter sua obra em constante modificação a medida que se utiliza de um outro indivíduo para sua realização “como qualquer artista o criador de modas inscreve-se dentro do mundo das Formas. E, portanto, dentro da Arte”. (SOUZA, 1987, p.34)

A semelhança entre o pintor, o escritor e o modista, apontada por Gilda de Mello e Souza demonstra uma concepção estética do estilista muito próxima do que entende-se da moda atual e apropriada de se afirmar: “O costureiro ao criar um modelo resolve problemas de equilíbrio de volumes, de linhas, de cores, de ritmos. Como o escultor ou pintor, ele procura, portanto, uma forma [...] (Idem, p.38).

E para investigar a moda é preciso esse olhar. Um olhar atento, pois é necessário reformular a interpretação, exercitando outra concepção da moda que se dá através da intertextualidade. Diante desse panorama, busca-se analisar a moda como fenômeno de uma nova expressão visual, redesenhando o perfil estético na literatura de Aluísio Azevedo.

Faz-se necessário discorrer sobre o período em que o autor vivia; suas referências e vivências em um cotidiano repleto de estímulos, de mudanças de paradigmas e de concepções - estética, sensoriais, de mundo – momentos de crise; nos quais as teorias já não suportavam a insatisfação, e as novas ambições e o descontentamento com os grandes expoentes da sociedade eram visíveis.

³ Denominação utilizada por Gilda de Mello e Souza.

Em um período em que a modernidade deriva sua estética de alguma espécie de luta, Baudelaire⁴, em 1863, estava correto em notar que a “Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente; é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” e que a atitude, neste presente momento era de “tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório”.

O exercício de retirar da moda o eterno em combate com a efemeridade traduz o significado de desvelar a moda através do poético. E essa correspondência da moda com o efêmero, resulta numa necessidade de apreender o eterno do transitório de Aluísio Azevedo e através da literatura naturalista como registro escrito permite-nos esse novo olhar, dentro de uma roupagem social observada no século XXI.

Para Bosi (1988)⁵ esse novo olhar é o que exprime e reconhece forças e estados internos, tanto no próprio sujeito, que deste modo se revela, quanto no outro, com o qual o sujeito entretém uma relação compreensiva. A percepção do outro depende da leitura dos seus fenômenos expressivos dos quais o olhar é o mais repleto de significações.

Nas artes como um todo, no final do século XIX, caracteriza-se por um universo, em sua grande maioria, retratista e a moda estabelece-se como um destaque do período, uma vez que a ascensão da burguesia e a industrialização permitiram o acesso das camadas sociais e conseqüentemente uma valorização estética do produto. É possível perceber a notável distinção de classes através das aparências e a importância desse aspecto pela sociedade, se revela como fator determinante na literatura de Azevedo.

Essa busca pelas correspondências entre a moda e a literatura demonstra algumas indagações, mas dentre elas temos uma certeza: a história da humanidade e seu processo de humanização⁶ se constroem não apenas com um passo, mas também na maneira como é realizado esse primeiro passo.

⁴ BAUDELAIRE, C. Sobre a modernidade. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p.24-25.

⁵ BOSI, A. A fenomenologia do olhar. 1988, p. 65.

⁶ Humanização, segundo Antonio Candido: processo que permite o desenvolvimento de traços considerados essenciais do homem como a reflexão, a aquisição do conhecimento, o desenvolvimento das emoções e do sentido de beleza, o humor e a capacidade de compreender a complexidade dos seres e do mundo. (CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. 12ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009)

2.2 Costurando o real e o imaginário

No Brasil, o realismo-naturalismo nasce numa fase de grandes mudanças em que as estruturas envelhecidas e ainda ancoradas no passado colonial eram abaladas, a economia se modificava, encaminhando-se para o centro-sul. A pequena burguesia esforçava-se por conseguir o seu lugar na economia do país; os acontecimentos políticos eram ventilados e chegavam à opinião pública em jornais como Correio do Povo, Diário do Comércio, Diário de Notícias, Gazeta de Notícias, Jornal do Brasil, Novidades e outros, no Rio de Janeiro; Civilização, A Flecha, o Malho, Pacotilha, O País, O Pensador, e outros, em São Luís do Maranhão. Tudo contribuía para uma mudança na representação dessa realidade. O realismo-naturalismo não nascera, portanto, por simples acidente ou mera cópia de modelos externos. Os modelos, especialmente os da França, foram importantes, sobremaneira sob o ponto de vista da forma, mas as circunstâncias histórico-sociais, próprias ao nosso país, tiveram grande importância e influência no desenvolvimento dessa escola literária.

Nélson Werneck Sodré (1965), assumia que a opinião dos críticos, nessa época, avessa ao naturalismo, não impediu que o público apoiasse o movimento e se interessasse por suas obras. Isso se pode constatar no elevado número de tiragens dos romances. Werneck defende ainda que a literatura realista-naturalista do Brasil atendia às nossas condições internas, próprias da nossa sociedade em que as manifestações circunscreviam-se contra uma ordem de coisas que atendia ao inconformismo generalizado dos intelectuais com a situação política e econômica do país. A nova escola era a forma de expressar esse estado de coisas. Assim, o naturalismo brasileiro jamais poderia ser cópia servil do movimento na França, conforme afirmavam alguns críticos. Lá, ele surgira como uma forma de reação aos escritos românticos os quais já não mais satisfaziam aos anseios e nem às necessidades da sociedade dominante, formada pela pequena burguesia do final do século XIX.

Para discorrer sobre Aluísio Azevedo faz-se necessário abrir com a seção *Galeria do Elogio Mútuo* do periódico semanal “A Semana”, publicado em 20 de novembro de 1886:

“Aluísio nasceu nessa ilhasinha privilegiada que fica lá ao norte do Brasil: ilha que o Aud e o Bacanga fecham em murmurosa cadeia de prata, mas que avulta enorme no espírito dos brasileiros porque d’ella sabiram gigantes da estatura de Gonçalves Dias e Gomes de Sousa. Trabalha desde os doze annos de idade para manter-se, foi mestre-escola, despachante da alfândega, guarda-livros, desenhista de jornal, scenographo, professor de desenho em casas particulares, jornalista, retratista e até gerente de um hotel, e tudo isto antes dos vinte annos de idade.

Então atirou aos quatro ventos seu romance *O Mulato*.

O Mulato produziu uma reacção litterária em todo o Brazil e uma voz ergueu-se no Rio de Janeiro gritando:

- Romancista ao norte! [Urbano Duarte no folhetim d’O Globo, 1880]

Aluísio ouviu essa voz e arrojou-se de novo para o sul. Seu nome havia sido escripto por todos os jornaes da côrte. A sua província acompanhou-o com uma tempestade de bênçãos e maldições, as bênçãos eram dos moços e o anathema era dos velhos escravocatas e dos padres, a quem elle tinha combatido atrozmente, quer como romancista, quer como redactor do *Pensador* e da *Pacotilha*, jornaes fundados por elle mesmo em collaboração com outros rapazes...”

(Perfil de Aluísio Azevedo escrito por Emílio Rouède⁷, 1886)

Nascido em São Luís do Maranhão em 14 de abril de 1857, Aluísio Azevedo era filho de uma sociedade conservadora e provinciana. David Gonçalves de Azevedo e Emília Amália Pinto de Magalhães eram seus pais, o primeiro seguidor da carreira diplomata e sua mãe, uma mulher a frente de seu tempo⁸, separada do primeiro esposo e uma admiradora das Letras, era apontada pelas ruas de São Luís pela sua falta de moral. Emília foi sua primeira grande motivação para os momentos literários e artísticos, desde sua juventude, a bela Emília Amália se interessava por

⁷ Personalidade maranhense, pintor, músico e literato, segundo Aluísio Azevedo: “Esse espirituoso Rouède, a quem até hoje ninguém viu sem simpatizar com ele e com quem ninguém conversou sem fazer um grande dispêndio de gargalhadas”.

⁸ Emília Amália, ainda futura mãe de Aluísio Azevedo, ao surpreender seu então marido, Joaquim Antônio Branco, nos braços de sua amante, numa atitude ousada abandona a casa e o esposo infiel com sua pequena filha e abriga-se na casa de uma amiga, recebendo ao longo de dois ou três anos o título de “mulher separada”, um horror para a época.

teatro e poesia, trazendo em sua bagagem de Portugal valores artístico-culturais arraigados em sua essência. Como pode ser visto na fala de Artur Azevedo, dramaturgo, irmão de Aluísio:

“... os desvelos maternos influíram poderosamente para despertar em Aluísio e nos seus irmãos o gosto pelas Belas-Letras, convindo notar que a nossa mãe não era nenhuma *bas-bleu*⁹, mas santa e inteligente criatura, que incluía a educação literária dos filhos na lista dos seus cuidados domésticos [...]” (MENEZES, 1958, p.61)

Aluísio Azevedo, o segundo filho de Emília e David e irmão de Artur Azevedo, “é um homem de estatura meã, olhos aveludados por cílios longos, rosto claro, bigode negro e traje apurado” (MENEZES, 1958, p.172 Apud Alcides Flávio) e “moreno e corado, nariz grande e aquilino, olhos rasgados escuros e pestanudos, usa a barba raspada e um pequeno bigode de um “chic” pitoresco; altura regular, cheio de corpo e cabelos castanhos e lisos. Sinal particular: traz constantemente uma grossa bengala de carnaúba, de meia polegada de diâmetro e forrada em ambas as extremidades¹⁰ [...]” (MENEZES, 1958, p.91) teve uma intensa produção com duração de dezesseis anos. Escreveu onze romances, diversos contos, dez peças de teatro, colaborou com a imprensa, foi jornalista, folhetinista e caricaturista, provocou o riso, a fúria e a reflexão com suas ironias em charges nas revistas e jornais ilustrados como “O Fígaro”, “O Mequetrefe”, “Comédia Popular”, que publicavam suas crônicas e diversas ilustrações manifestando insatisfações e denúncias às figuras do Império, aos vícios da vida pública, ao poder abusivo e a corrupção, foi um dos responsáveis por levar visualmente a indignação e as reivindicações por mudança política.

As questões culturais-político-religiosas, os ideais abolicionistas, pré-republicanos, a democracia, a família e a crítica à Igreja forneciam um contexto que parece ter funcionado como uma engenhosa maneira da sociedade oitocentista

⁹ Bas-bleu: termo utilizado no século XIX para designar uma mulher que se interessava pelas Letras e por assuntos intelectuais.

¹⁰ Relato de Aluísio Azevedo, espécie de *Post Scriptum* após as investidas anticlericais no jornal “O Pensador” de 1880 em que deixava declarada sua oposição ao clero e especial ao Padre Castro, que prometera-lhe encomendar uma surra ao responsável pelas “injúrias” naquele difamador jornal,

despertar. Um despertar da consciência para uma nova atitude e um novo olhar, estabelecendo um espelho da sociedade em sua obra.

E esse novo olhar não foi criado ao acaso, segundo Montello (2005) o grande colaborador para que a sociedade maranhense estivesse disposta a criar uma nova mentalidade foi Celso Magalhães. Escritor, criou um grupo de intelectuais, no qual Aluísio Azevedo faz parte, escrevia frequentemente para o jornal *O País* - periódico mais lido no Maranhão, por volta de 1874 – costumava escrever em suas colunas assuntos mais polêmicos, era um livre-pensador, sua intenção era de exaltar a reflexão do leitores do jornal.

Celso Magalhães escreve um prólogo para a obra “O evangelho e o Silabus”, de um amigo próximo. Esse texto trata de assuntos e pontos de vistas polêmicos sobre a Igreja, já que ataca preconceitos e ilumina novos problemas, consequentemente causa discussão com os representantes do clero de São Luis, o padre Raimundo Alves da Fonseca e o cônego J. de Guedelha Mourão. Após esse evento, Magalhães será tratado com reservas pela sociedade, afinal São Luis é marcada pelo “clero e pelas coisas da Igreja” (MONTELLO, 1942, p.113) não se calava mesmo sendo tratado de maneira diferente na sociedade maranhense, continuava denunciando publicamente os horrores da escravidão e vergasta os preconceitos sociais do Maranhão imperial. Insurge-se contra o regime e declara livremente suas convicções republicanas.

Sua trajetória se abrandava, exerce o cargo de promotor público em São Luís e aos poucos a sociedade vai esquecendo-se de suas palavras. Como numa reviravolta, a cidade recebe a notícia de um crime hediondo, no qual uma senhora ilustre de São Luís matara a garfadas, num requinte de extrema crueldade e loucura, uma criança nascida branca em sua senzala. Celso Magalhães recebe a notícia e mesmo recebendo conselhos para não levar o julgamento adiante, é o responsável pelo julgamento da senhora. A burguesia em polvorosa não quer o julgamento e o ameaça com a demissão do cargo, de nada adianta, continua com seu propósito e denuncia a morte criminosa da criança.

No julgamento a ré é acusada e tal caso torna-se público. A sociedade burguesa não o perdoa e aproveita para se vingar dos impropérios proferidos nos folhetins, chega a demissão. Pobre e segregado pela sociedade, além de tuberculoso, vai para a corte e estabelece-se no Rio de Janeiro, longe das perseguições da província. Morre em 1879 vitimado pela tísica.

Aluísio assiste a todo esse drama de seu amigo Celso Magalhães, estava sempre ao seu lado na luta e participando juntamente com eles, entre outros, João Affonso, que cabe aqui ressaltar que foi jornalista e companheiro de Aluísio em suas empreitadas intelectuais e autor da obra que será largamente utilizada nesse estudo, chamada “Três séculos de modas”, obra no qual analisa a moda da região norte do Brasil. Também com João Affonso, Azevedo escreveu o jornal *A Flecha*, em 1879, cujos assuntos principais era a crítica ao Estado e a Igreja. O jornal nascera sob o signo da ironia, do deboche, da sátira inteligente e da crítica à ignorância. A seguir notícia da partida de João Affonso para Belém, retirada do jornal *Publicador Maranhense*:

Censura injusta.—Protestamos contra a censura e rigorosa insinuação, na parte que nos toca, feita—aos jornais diários—pela redacção do nosso illustrado collega da *Pacotilha*, em relação a partida para o Pará do nosso talentoso comprouvenciano sr. João Affonso do Nascimento.
Quer a redacção da *Pacotilha* houvesse lido o nosso numero do dia posteior ao embarque a que se refere, quer o não houvesse, dirigimo-nos, certamente, paavras que nos são immedicadas.

Figura 1 – Sobre a partida de João Affonso de São Luís para Belém. *Publicador Maranhense*, 05 maio 1881. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Esse universo permeava a vida de Aluísio Azevedo, e por esse tempo São Luís torna-se cada vez mais intolerante e preconceituosa com os mulatos procedentes das senzalas. Fato ocorrido desde a colônia e que tomava força no Império e frequentemente exibido em dramas sob a influência direta de preconceitos de cor. Aluísio vê nesse tema o grande assunto de seu romance. Celso Magalhães apontara-lhe novos caminhos, lhe revelara novos escritores e Aluísio via no naturalismo um rumo certo a seguir.

Esse novo olhar, mais desperto; esses ideais de mudança social e de uma nova mentalidade nas obras de Aluísio Azevedo desde as suas colaborações nas revistas e jornais até as suas produções literárias. Podemos encontrar elementos e

inspirações fortes o bastante que não calavam sua necessidade de se expressar, pois o Romantismo não era uma ferramenta de contestação social e, portanto não supria suas necessidades. A denúncia era necessária e com ela sua vontade criadora, a essência artística precisava de espaço para fluir. Na literatura, através do naturalismo, e ainda num “hibridismo estético”¹¹ (Gomes, 1954), conseguiu unir a representação imagética, literária e política, onde soube de forma viva e precisa revelar às cenas no cotidiano da vida social brasileira, apresentando na escrita o suporte para suas “impressões fotográficas”:

“Fiz-me romancista, não por pendor, mas por me haver convencido da impossibilidade de seguir a minha vocação, que é a pintura. Quando escrevo, pinto mentalmente. Primeiro desenho os meus romances e depois redijo-os” (COELHO NETO APUD LEVIN, 2005, p.16)

Segundo Artur Azevedo, Aluísio “escreveu o que não podia pintar. Os capítulos de seus livros seriam quadros se lhe metessem na mão o pincel com que ele sonhava; daí o vigor das suas paisagens, o colorido intenso das suas descrições, o contorno dos seus personagens” (MONTELLO, 1963, p.89) e Sílvio Romero complementa “[...] Aluísio, como observador da realidade, como analista de situações e costumes, excede o imaginoso Coelho Neto e o rebuscado e sinuoso Machado de Assis, que o sobrepujam por outras faces.”(Idem, Ibidem)

Josué Montello (1963):

Essa transposição da realidade objetiva para o romance, guardando o máximo de fidelidade possível, dá oportunidade ao jovem maranhense de expandir o seu talento, conjugando harmoniosamente a vocação do pintor e a do escritor. (p.10)

A observação do ambiente era fundamental para coletar material para suas produções, baseado na teoria naturalista, a pesquisa de campo mostra-se como um trabalho intenso, anota-se tudo com o maior cuidado. Hábitos, costumes, tipos, vestuário... Segundo o biógrafo, Raimundo de Menezes, sobre o cenário trabalhado

¹¹ Foi utilizado o termo para denominar o período de transição do Romantismo para o Naturalismo nas obras de Aluísio Azevedo, quando o mesmo utilizava alguns recursos romanescos trazendo novos resultados ao seu trabalho.

por Aluísio, escreve: “O material humano está à sua disposição e basta colhê-lo, nas ruas acidentadas, nas igrejas transbordantes de beatas, nos sobrados, onde os mexericos dominam... Assim os personagens [...] vivem por ali em carne e osso.” (1958, p.84) e complementa Coelho Netto em seu discurso na Academia Brasileira de Letras, em 1913:

Todo ele era urbano, como sua observação quotidiana. Seria incapaz de escrever sem o documento humano, que ele ia procurar onde existisse, mesmo nas pocilgas e nos alcoides da Saúde, entre marítimos e soldados, gente de toda a laia, rufiões e comborças, para os trazer até a realidade de suas ficções. Ele mesmo recortava e pintava bonecos aos quais emprestava vida, atitudes, sentimentos, ações, caráter, com os quais falava e convivia, para a sua obra.” (PEIXOTO, Revista da Academia Brasileira de Letras, n.12, 1913 p.314)

A partir dos registros deixados por críticos, intelectuais, amigos e contemporâneos de sua jornada literária, pode-se comprovar a importância da manifestação da vida real, dos fatos verdadeiros nas palavras de Aluísio Azevedo, que:

Com estas qualidades de observação minuciosa, de pesquisa do fato e da sensação, de imaginação criadora mas objetiva, de método, de paciência, de perseverança, deu ele exemplo de vontade à sua geração, que lhe será louvado, pois na obra dos outros, muito lhe é devido por essa lição tacita mas sugestiva e eficaz. Não será dos menores méritos de seu grande e amado companheiro. (Atas da Academia Brasileira de Letras por Afrânio Peixoto, 1913) ¹²

Seguindo essa constatação torna-se plausível a busca por referências em suas obras, pois sua pesquisa literária de caráter descritivo traz material suficiente para complementar o panorama estético desse período, como já apontado em citação de Gilda de Mello e Souza.

Em contrapartida, Barthes (1979) estabelece teorias significativas em relação ao vestuário e coloca pontos essenciais com relevância para esse estudo. Segundo o semiólogo as estruturas plástica e verbal são coisas completamente distintas; o vestuário-imagem, que se utiliza do recurso fotográfico, difere-se do

¹² Grafia original mantida.

vestuário-escrito, que se utiliza da linguagem. Consta que ambos são equivalentes, porém não são idênticos devido suas diferenças de material e de relação, portanto uma diferença estrutural. Porém, um está contido no outro e vice-versa, trazendo em seus significantes elementos de compreensão do leitor e cumprindo sua função imagética, interpretativa.

Segundo o teórico a formação do vestuário-real compõe-se da tecnologia, função que permitiu a composição da estrutura do vestuário, pois sem ela não seria possível se não fosse constituída dentro do nível da matéria e não das suas representações – vestuário-imagem – ou de suas significações – vestuário-escrito. Assim, constituem-se em três níveis: 1) nível das formas (vestuário-imagem), 2) nível das palavras (vestuário-escrito), 3) nível da matéria (vestuário-real). Hierarquizando os níveis dessa estrutura percebe-se que o nível três está acima de qualquer outro, pois é a partir dele que os níveis um e dois se formam como elementos significativos. Formam-se então três estruturas para um mesmo objeto: tecnológica, icônica e verbal e para realizar a passagem de um código para outro, isto é trazer do real para a representação é necessário a utilização de emblemas, que segundo ele constituem-se por: a) do real para a imagem, b) do real para a linguagem e c) da imagem para a linguagem.

Esses emblemas¹³ correspondem à ferramenta, o suporte para sua existência. Para que o vestuário tecnológico se torne vestuário-icônico o principal emblema é o molde de costura, desenho com os atos de fabricação do vestuário, função atual do estilista; para o vestuário tecnológico tornar-se vestuário escrito, a ferramenta de translação é uma espécie de receita de costura, determinando o que será feito, que confirma-se com o papel do modelista, que difere-se completamente de um comentário de moda, uma vez que o texto se apresenta com especificações técnicas e no modo imperativo; esse emblema constitui-se de uma linguagem transitória, situada entre o *fazer* e o *ser* do vestuário.

A teoria de Barthes apresentada acima demonstra que as estruturas são completamente distintas, porém o que é importante para este estudo é definir que a relação entre elas é possível, sendo que cada uma ocupa seu espaço

¹³ Termo concebido por Barthes.

representacional e com seus operadores e embreantes bem definidos. Assim, o teórico afirma que o vestuário é composto principalmente do real - estrutura três – e sem ela não seria permitida a realização dessa pesquisa. É sobre esse pensamento que se delineará o trabalho de pesquisa através dos registros escritos contidos nas obras de Aluísio Azevedo. A partir desses registros, o vestuário-escrito torna-se passível de estudo à medida que deriva-se do vestuário-real, necessitando portanto do desenvolvimento do vestuário-imagem para atingir todos os níveis, baseando-se no esquema três, dois, um.

Sendo o último, um recurso disponível e que traz o cenário concebido por Aluísio Azevedo para os olhos do observador, que é a fotografia, no qual exercia um importante papel histórico-social, desde sua criação, até a atualidade. A fotografia desempenhou o registro do vestuário a partir do momento em que os retratos humanos começaram a ser explorados, com a daguerreotipia no Brasil em 1840¹⁴. No sentido de trazer os registros da época, ela será um meio de capturar a composição da estrutura vestuário-imagem - nos apropriando do termo de Roland Barthes.

O papel da fotografia como função de capturar o objeto é de grande importância para o âmbito da produção e da reflexão estética, pois coloca-se em sintonia com a realidade sócio-cultural do período. Os momentos histórico-político-econômicos, as personalidades, o cotidiano, possibilitam ao artista trazer esse cenário aos olhos de nós, observadores. Cabe então, pensar que a fotografia não se trata apenas dos assuntos retratados, mas principalmente sobre dos próprios autores das representações dessas fontes iconográficas, suas visões de mundo e suas mentalidades.

Explorar o universo da iconografia fotográfica é também adentrar nas diversas leituras e interpretações suscitadas em cada imagem. Segundo os historiadores Boris Kossoy e Maria Luiza Carneiro (1994), a fotografia é frequentemente

¹⁴ Ressaltamos que Hercules Florence¹⁴ francês naturalizado no Brasil, morador da região de Campinas, interior de São Paulo, apresentou em 1833 o primeiro indício da técnica da fotografia, atribuído anteriormente somente ao francês Daguerre, descoberta patenteada por ele.

assumida como “evidência definitiva” dos fatos apresentados, porém esse “aparente verismo” leva a deslizos interpretativos. Essa concepção tradicional da fotografia como expressão da verdade, como documentação da realidade material “tal como ela é” resultam, na verdade, de um complexo processo de criação elaborada pelo seu criador: o fotógrafo.

Vem daí a preocupação de utilizar a fotografia apenas como suporte imagético para esse estudo, uma vez que sua função básica seria a de trazer ao observador a imagem construída através das letras traçadas por Aluísio Azevedo, em *O Mulato*, considerando a concepção de Barthes a respeito do vestuário-imagem e do vestuário-escrito, numa complementação de idéias a partir do material da época disponível.

Voltando ainda em Barthes (1979), quando o teórico coloca algumas questões relevantes em relação a moda e sua relação com a literatura: “que é que acontece quando um objeto, real ou imaginário, é convertido em linguagem?” e “que é que acontece quando há encontro dum objeto e duma linguagem?”. As interrogações levantadas por Barthes são amplas, exercem o mesmo poder reflexivo diante ao mundo e a literatura e explora o conceito de que a literatura como instituição converte o real em linguagem e coloca esse objeto, vestuário-escrito numa conversão do real.

Verifica-se portanto, quanto à descrição literária e a descrição de moda, que a literatura e a moda dispõem de uma técnica comum: transformar um objeto em linguagem. Com diferenças, pontuais, segundo relato de Roland Barthes:

“Em literatura, a descrição se apóia num objeto oculto, real ou imaginário: ela deve fazê-lo existir. Em moda, o objeto descrito é atualizado, dado à parte sob sua plástica, senão real, pois que só se trata duma fotografia. Portanto, as funções da descrição de Moda são reduzidas, mas também, e por isso mesmo, originais: já que não tem de transmitir o próprio objeto, as informações que a língua comunica, [...] são por definição precisamente as que nem a fotografia nem o desenho podem transmitir.” (1979, p.12)

Assim, a teoria de Barthes (1979), embora baseada como material referencial o jornal, embasa a importância do vestuário escrito e consequentemente seu estudo, pois apenas com as funções específicas que a linguagem proporciona, a imagem poderia se encarregar de descrever / ilustrar um período. Sabendo que a imagem permite diversos tipos de percepção, a descrição literária vem assegurar a percepção no qual se quer passar pelo emissor e direcionar o olhar, uma vez que a “imagem fixa um número infinito de possibilidades” e a palavra. Ainda assim, direciona o observador, dando ênfase e destaque a determinados elementos e de conhecimento, e permite transmitir informações que não podem ser encontradas nas imagens, como por exemplo a cor de uma peça numa foto p/b. (Barthes, 1979, p.13) A palavra, portanto, chega como um artifício de interpretação, é um codificador utilizado para o entendimento, em detalhes, da mensagem pelo seu receptor.

A linguagem, a continuidade semiológica dos sistemas de signos, a comunicação, a objetividade, esse contínuo entrelaçar da vida, além do conceito estruturalista de Barthes, montam o paradigma de relações existentes nas obras de Aluísio Azevedo que interessam nessas mediações estéticas estabelecidas na correspondência entre a moda e literatura. Afirmando que é através da linguagem que o escritor se apropria do mundo e inventa a sua própria realidade. A seguir a notícia sobre o lançamento da obra de A. Azevedo, retirada do jornal *Publicador Maranhense*:

Figura 2 – Publicador Maranhense, 05 maio 1881. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Para Aluísio Azevedo, o recurso visual na literatura é um dos pontos altos do seu fazer. É através deste recurso que ele procura captar a verdade em primeiro

lugar. Sua observação inicia-se no olhar como bem se observa no trecho de abertura do romance *O Mulato*, e da mesma forma no desfecho:

Trecho de abertura, capítulo I:

“Era um dia abafadiço e aborrecido. A pobre cidade de S. Luís do Maranhão parecia entorpecida pelo calor. Quase que se não podia sair à rua: as pedras escaldavam; as vidraças e os lampiões faiscavam ao sol como enormes diamantes; as paredes tinham reverberações de prata polida; as folhas das árvores nem se mexiam, as carroças d' água passavam ruidosamente a todo o instante, abalando os prédios; e os aguadeiros, em mangas de camisa e pernas arregaçadas, invadiam sem cerimônia as casas para encher as banheiras e os potes. Em certos pontos não se encontrava viva alma na rua; tudo estava concentrado, adormecido; só os pretos faziam as compras para o jantar ou andavam no ganho [...] (*O Mulato*, p.22)

Trecho do desfecho, capítulo XIX:

"Estava-se no rigor do inverno e chovera durante toda a tarde. As calçadas refletiam em zig-zag a luz vermelha dos lampiões; alguns telhados ainda gotejavam melancolicamente, e o céu, todo negro, pesava sobre a cidade que nem uma tampa de chumbo. Não obstante, chegava bastante gente para a festa; velhas carruagens enfileiravam-se na rua Formosa, despejando golfadas de seda e cambraia. As damas, finamente envolvidas nas ondas dos seus pufes, subiam, arrepanhando a cauda, aos salões do baile, pelo braço de homens sérios de casaca. Havia luxo. Os lances da escadaria mostravam-se juncados de flores desfolhadas e folhas de mangueira, e os degraus, de quatro a quatro, estavam guarnecidos por grandes vasos de pó de pedra, vazios de planta. Espelhos de bom tamanho refletiam de alto a baixo, no corredor, os pares que subiam. Em todas as portas havia alvas cortinas de labirinto (Idem, p.23).

É fundamental destacar que Gilda de Mello e Souza (1987) ao escrever sua obra “Espírito das roupas: a moda no século dezenove” mesmo utilizando de obras pictóricas e fotografias oitocentistas, recorreu ao registro e testemunho dos romancistas, “cuja sensibilidade aguda capta melhor que ninguém, nos meios elegantes, o acordo da matéria com a forma, da roupa com o movimento, enfim, a perfeita simbiose em que a mulher vive com a moda” (SOUZA, p.24)

2.3 Ponto e linha: a obra literária como objeto de estudo da moda

Cabe ao artista “tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório” (Baudelaire, 1997, p.24)

Enquanto expressão estética; a literatura naturalista contém ressonâncias do embate intelectual que afetou a sociedade brasileira nesse período. Atuando em áreas de interface de interesses, mostrando possibilidades artísticas no uso dos recursos enunciadores colocados à disposição pela ciência e filosofia, realizando experiências nas quais estão presentes as idéias de convivência de um grupo social, de sua compreensão, e uma amostra das trocas estabelecidas dentro do jogo social.

Aluísio desdobra-se em crítico e pesquisador, refletindo acerca das poéticas existentes nos campos do saber histórico, literário, artístico e sociais, mediando os ideais românticos, naturalistas-realistas, numa hibridização estética, fortalecendo assim um escopo teórico que amplia as discussões no terreno da indumentária, da literatura e da estética.

Sobre essa hibridização estética, verifica-se trecho a respeito do fim do romantismo por Machado de Assis (1910)¹⁵: “A nova geração chasquêa as vezes do romantismo. Não se póde exigir da extrema juventude a exata ponderação das couzas; não há impor a reflexão ao entusiasmo. De outro sorte, essa geração teria advertido que a extinção de um grande movimento literário não importa a condenação formal e absoluta de tudo o que elle afirmou; alguma couza entra e fica no pecúlio do espírito humano.”

O escritor naturalista procurava ser impessoal, narrava o presente como uma espécie de relato de observação de um estudo científico. Esse período era marcado em sua produção através de fatos verossímeis, levando aspectos universais de análise e de observação da realidade, sendo muitas vezes bastante crítico. Em 1869, Baudelaire (1997), dizia que o prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também a sua qualidade essencial de presente. E assim, como a visão modernista do escritor, crítico e poeta francês, o naturalista está muito próximo do real e conseqüentemente da análise crítica, porém sua percepção está

¹⁵ ASSIS, M. Crítica. São Paulo: Martins, 1910, p.23.

além, está focada em revelar elementos biológicos e não somente psicológicos em seus personagens.

Seria relevante trazer as palavras de um contemporâneo de Aluísio Azevedo, cuja sensibilidade e precisão no discurso elucida com perfeição a descrição e o desenvolvimento do naturalismo¹⁶:

“De envolta com isto, ocorreu uma circunstancia grave, o desenvolvimento das ciências modernas, que despovoaram o céu dos rapazes, que lhes deram diferente noção das couzas, e um sentimento que de nenhuma maneira podia ser o da geração que os precedeu. Os naturalistas, refazendo a historia das couzas, vinham chamar para o mundo externo todas as atenções de uma juventude, que já não podia entender as imprecações do varão de Hus; ao contrário, parece que um dos caracteres de nova direção intelectual terá de ser um otimismo, não só tranqüilo, mas triunfante... (ASSIS, 1910, p.32)

Na citação acima, Machado de Assis aponta os contrapontos romantismo versus naturalismo, a influência do Positivismo, a relação com a ciência, o determinismo, a conflituosa relação da Igreja e da religião como determinação de atitudes e ações da sociedade que os diferencia completamente dos românticos.

As características do naturalismo contrapõem-se aos ideais românticos, trazendo uma visão mais racional e voltada para a realidade dos fatos, como podemos perceber nas palavras de Bosi (1994) apud Maupassant (1887).

“Se o romancista de ontem escolhia e narrava as crises da vida, os estados agudos da lama e do coração, o romancista de hoje escreve a história do coração, da alma e da inteligência no estado normal. Para produzir o efeito que ele persegue, isto é, a emoção da simples realidade, e para extrair o ensinamento artístico que dela deseja tirar, isto é, a revelação do que é verdadeiramente o homem contemporâneo diante de seus olhos, ele deverá empregar somente fatos de uma verdade irrecusável e constante”

Aluísio Azevedo baseado nas teorias filosófico-culturais chegadas da Europa no período de 1870 e com influências da teoria evolucionista, do darwinismo biológico e social e do pensamento positivista, alimentava as mentes de seus leitores com temas da vida burguesa e das camadas menos favorecidas da população, trazendo para a reflexão os problemas de uma sociedade em mudança. Essa preocupação em documentar a realidade social não se restringia, contudo, ao

¹⁶ Características do Naturalismo: Análise crítica do tempo presente; Cientificismo; Razão; Objetividade; Linguagem direta; Fatos observáveis; Realidade

cuidado com a demarcação espacial de enredo. “Havia um empenho em aferir um grau máximo de fidelidade à reprodução dos costumes coletivos.” (LEVIN, 2005, p.38)

Complementa-se com a citação do próprio Aluísio Azevedo: “declaro de antemão que não podem condenar esta obra: é da falta de sinceridade. Ela foi feita em boa-fé; não a puxei à força de dentro de mim, foi ela que se forçou por si mesma, sob o domínio imediato das impressões [...] (Prefácio da terceira edição de *O Mulato*, 1889).

As provocações que surgiam com a inserção de idéias sociais contrárias à escravidão, aos preconceitos da classe dominante, a hierarquização de poder – Igreja versus Estado era fonte de inspiração. A prosa naturalista queria incomodar, protestar, mostrar a indignação diante a uma sociedade hipócrita de vícios e alienação. A literatura passa a ter uma função, mais prática e utilitária e não apenas de entretenimento e educação moral da burguesia em formação. Os autores não viam como objetivo único agradar seu público, conforme as palavras de Aluísio Azevedo em seu prefácio à obra *O Mulato*, edição de 1889. “Afianço que durante a gestação não me preocupei absolutamente com o efeito que o livro teria de produzir sobre o público”.

Azevedo, desde os seus primeiros contatos com a imprensa e com a possibilidade de expressar-se, não se continha, era necessário dizer, mostrar, denunciar. E a arte veio como a válvula de escape, seja nas caricaturas, nos contos, nos romances ou nas peças de teatro.

Seu olhar crítico permanecia vivo em toda a sua produção, e seu objetivo de manter-se apenas com suas obras era um ideal de vida, conforme as palavras de Valentim Magalhães, em 1896, apontava Aluísio Azevedo como talvez o “único escritor no Brasil que ganha seu pão exclusivamente à custa da sua pena, mas note-se que apenas ganha o pão: as letras no Brasil ainda não dão para a manteiga [...]” (Menezes, 1958). O escritor negava-se a parar de escrever ou substituir essa atividade por outro ofício. Encarava essa questão como um princípio e com ela

participava e pertencia ao sistema da sua maneira “decisões tomadas sabiamente e à altura de um célebre escritor como Aluísio Azevedo”. (Dimas, 1980)

Foi ele “um dos responsáveis pela inclusão da prosa de ficção no clima de hostilidades e de provocações desencadeadas no instante em que a literatura passou a captar as novas aspirações da elite ilustrada.” (LEVIN, 2005, p.22)

Figura 3 – Caricatura de Aluísio Azevedo no Jornal “O Fígaro” (à esq.), 1876. (MENEZES, 1958)

Figura 4 – Sátira a Quaresma, crítica à Igreja, no jornal “O Mequetrefe” (Id., ibdem).

Azevedo deixou sua marca com seus traços nas páginas de diversos periódicos e jornais, tracejando os hábitos e costumes, figuras políticas e da Corte.

Figura 5 – Sátira política, crítica a Câmara, Jornal “O Mequetrefe”, 1877) (IB., Ibidem).

Segundo Menezes, “ninguém escapou de sua ironia¹⁷ e às suas irreverências, notadamente o clero e a igreja, de quem se tornara inimigo” (1958, p.3).

Trazer e recriar esse ambiente através do vestuário tem na obra de Aluísio Azevedo as aspirações político-culturais, pois a estrutura do vestuário está estritamente ligada a esses acontecimentos, com destaque para o instrumento de diferenciação de classes.

Os escritores são produtos de sua época e de sua sociedade: portanto, sujeito aos condicionamentos que seu tempo os destina. No caso do autor sujeito ao processo de pertencimento de sua origem étnica, classe social, gênero e o processo histórico do qual é parte. Assim, sua criação, seu processo criativo passa por possibilidades limitadas para exercer total liberdade.

É fato, então, que a criação literária é um produto histórico produzido numa sociedade específica, por um indivíduo inserido nela por meio de múltiplos pertencimentos, logo as idéias desses intelectuais são derivadas de sua origem social e cultural. Cultural, no sentido de ter sido envolvido em um processo de cultivo, aquisição e formação humana.

A imbricação da produção literária com a moda se dá quando se aproxima a lente na trama social e verifica-se a existência de um corpus baseado em sua essência e no seu próprio *éthos*. Aqui, no caso específico, São Luís do Maranhão.

O escritor como sujeito das sensações, ocorrências, intempéries, eventualidades, descontentamentos/contentamentos políticos, morais e de valores, como reflexos da sociedade produz a partir da realidade que lhe é íntima, principalmente quando o objeto de análise é um escritor naturalista. Portanto, a moda na obra *O Mulato* de Aluísio Azevedo traduz em exemplo de uma realidade ficcional relativizada com os acontecimentos da segunda metade do século dezenove, especificamente 1881.

Para Lukács, que desenvolveu uma crítica à consciência reificada¹⁸ (coisificada). O capitalismo fragmenta e reifica a vida e a experiência humana, esse pensamento

¹⁷ A ironia é uma idéia existente desde os antigos gregos, diz respeito a uma construção discursiva paradoxal, em que a refutação das palavras está presente nelas mesmas, no momento em que são pronunciadas (RIBEIRO, 2008, p.44 Apud MUECKE, 1995).

reificado gerado nesse processo é incapaz de perceber a totalidade das relações sociais e econômicas. O papel da arte, então, em especial da literatura, seria o de reconstruir essa totalidade com as suas contradições, penetrando além de sua aparência superficial.

Segundo o filósofo, somente a boa literatura realista, e não um conteúdo ideológico específico garantiria a realização dessa tarefa da arte. Ou seja, através da construção de personagens típicos, o realismo crítico teria a capacidade de expor as contradições da sociedade que escapam ao pensamento reificado. Essa capacidade independeria das intenções políticas de seus escritores. Portanto as formas literárias são produtos históricos que buscam expressar realidades também históricas, e não elementos universais e atemporais. Assim, a literatura pode se apresentar com a tarefa de denunciar e expor as contradições da sociedade capitalista. (FACINA, 2004)

A diferença mais importante entre estas duas escolas - realismo e naturalismo -, que caminharam lado-a-lado pela segunda metade do século XIX, é a orientação filosófica dos naturalistas. Uma visão tradicional e comumente aceita, no entanto, é aquela pela qual se compreende o naturalismo, essencialmente, como uma projeção do realismo decalcada em um determinismo fatalista e pessimista. Nessa visão, os naturalistas são como os realistas na sua fidelidade aos detalhes observados da vida contemporânea, mas, diferentemente destes, retratavam o dia-a-dia, dando nos seus romances maior valor ao papel desempenhado por forças externas ao homem na formação do pensamento e do comportamento dos indivíduos. Entre essas forças destacam-se a hereditariedade e o meio.

Esta ênfase ao naturalismo, por meio do realismo e do determinismo filosófico, é historicamente justificável, mas também tem dificultado tanto o estudo do

¹⁸ Termo empregado por alguns escritores marxistas para designar o fenômeno, ressaltado por Marx, de que, na economia capitalista, o trabalho humano trona-se simples atributo de uma coisa: "A magia consiste simplesmente em que, na forma de mercadoria, devolvem-se aos homens, como espelho, as características sociais de seu próprio trabalho, transformadas em características objetivas dos produtos desse trabalho, na forma de propriedades sociais naturais das coisas produzidas; portanto a mercadoria espelha também a relação social entre produtores e trabalho global, como relação social de coisas existentes fora dos próprios produtos. Por meio desse *quid pro quo* os produtos do trabalho tornam-se mercadorias, coisas sensivelmente supra-sensíveis, isto é, sociais" (Das Kapital, I, I §4). O termo Reificação para indicar esse processo foi usado e difundido por G. Lukács. (ABBAGNANO, 2004, p.841)

movimento em geral como a análise de variações específicas nacionais do gênero, em Portugal e no Brasil.

2.4 Vestir as Letras: tanger o intangível

“E o que é a moda senão fazer do próprio corpo um instrumento estético?”

A relação existente entre a moda e a literatura é evidente no século XIX, período em que os romancistas se utilizavam de recursos estilísticos do Naturalismo e do Realismo para produzir suas obras. A utilização da indumentária ocorre naturalmente na composição das personagens.

De acordo com Umberto Eco (1989), os códigos do vestir precisam ser capturados no seu momento de existência, pois são “extremamente flutuantes”, de modo que para realizar uma análise do vestuário com elementos ideológicos ou psicológicos e as manifestação dos comportamentos na maneira de vestir, deve-se estar atento para percebê-los enquanto não se desfaçam. E afirma que mesmo que esses códigos sejam flutuantes, efêmeros não quer dizer que não sejam importantes. Assim, essa tentativa de tanger o intangível se compõe em um processo delicado e ao mesmo tempo um desafio.

Acredita-se que qualquer ideologia imagética é indissociável do tempo histórico em que se manifestou. Qualquer objeto, qualquer produto humano (independente da sua importância) provoca, quando o olhamos, lemos ou tocamos, reações que vão do desprazer ao prazer e que variam entre espectador/leitor/fruidor e o produto/forma/objeto/obra, isso em todos os níveis, inclusive do próprio autor. Aluísio Azevedo se utilizava dessa construção imagética no leitor para se colocar enquanto agente de mudança social através da literatura.

O envolvimento de Azevedo com o mundo teatral, desde a adolescência, trouxe referências fundamentais para o desenvolvimento e criação das suas

personagens. A experiência com a montagem de cenários e a criação de figurinos veio como recurso para a criação das personagens dos seus romances, preconizava que “para melhor guardar os tipos, apanhados no ramerrão da vida cotidiana, como Balzac e Dostoiewsky, traçava-lhes a caricatura em bonecos (a aquarela, quando bons; a lápis, quando maus) que se acotovelam sobre a desarrumada mesa de trabalho. Que servir-lhe-ão de valioso roteiro.” (MENEZES, 1958, p.87).

Cabe lembrar que superar a realidade tangível é algo complexo, principalmente para um artista que se propõe como objeto de trabalho a observação, pois através dela não há muito senso poético; a subjetividade não dialoga facilmente com a realidade, “decididamente não se pode amar a Verdade”, disse Aluísio Azevedo em uma conversa com Coelho Neto referindo-se ao naturalismo e implicitamente ao seu livro recém publicado, O Homem. (MENEZES, 1958, p.189). Com isso, coloca-se em debate os princípios do próprio escritor e, hipoteticamente, um dos motivos para que sua carreira seja interrompida no auge de sua maturidade, após dezesseis anos de profusa produção.

Não se faz então, mais um texto apenas encantador, mas sim um texto de acordo com o real, verdadeiro. Nessa perspectiva a investigação nos textos de Aluísio torna-se um experimento estético da indumentária.

Vestir as letras é a imbricação entre a literatura e o vestuário na busca pelo tangível através do romance. Este terreno, a literatura, é permeado pela intangibilidade, não fosse a veia naturalista de conduzir suas produções literárias, dando-nos maior confiabilidade em seus registros.

O trabalho de confrontar os registros com dados de fontes confiáveis – jornal, revistas ilustradas, material promocional do período, do qual Aluísio preparou seus escritos de O Mulato para validar o registro ficcional.

A afirmação de SOUZA (1989) sobre a necessidade de estudar a moda juntamente com a sociedade, no seu momento e em seu tempo, é completamente cabível para sustentar esse estudo, pois, segundo a pioneira no estudo sociológico /

estético da moda no Brasil, não existiria a possibilidade de perceber a moda apenas pelos seus elementos estéticos dissociada de seu tempo e lugar.

Os momentos históricos da narrativa e o tempo em que foram compostas apresentam uma dimensão de aspectos referentes à moda e a sociedade oitocentista. No que se refere à obra que será analisada neste estudo é importante ressaltar o período aproximado que abrange O Mulato.

Traçando um panorama histórico-político-literário é possível perceber os principais acontecimentos que influenciaram o pensamento e a produção de Azevedo.

A crescente industrialização e urbanização do país, a abolição, a grande imigração européia para o Brasil, registrando a entrada de mais 216 mil estrangeiros. As pequenas capitais de província transformam-se em centros urbanos sob o influxo da imigração estrangeira, como o Rio de Janeiro e São Paulo.

Conforme observado, os fatos decorrentes desse período serviram de grande inspiração para o escritor naturalista, que através do seu novo olhar conseguia tanger outros elementos por trás da vida cotidiana dos transeuntes e do delicado e incerto cenário moderno.

E de fato, suas obras ousadas, mais do que instituir um avanço na linguagem e produção artística, sugerem como estas puderam alterar a experiência estética e a vida cotidiana das pessoas, num emaranhado entre experiências científicas e artísticas, onde se “delineiam tramas de ciência, política, economia, direito, religião, técnica e ficção”, numa verdadeira multiplicação de elementos sócio-literários, para lembrar Bruno Latour¹⁹.

Há nas obras um certo deslocamento do olhar dos objetos estéticos para os processos que o concebem, e isso mais do que tudo, talvez esteja ligado à forma como sua obra reflete o espírito de uma época.

¹⁹ LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*; tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994, p.8.

O caminho a seguir é de capturar através das obras a presença dos mesmos elementos e referências, por meio das intersecções e diálogos que tragam em conjunto um modo de visualizar a totalidade aí expressa.

Com o intuito de tentar alcançar o intangível é necessário explorar os aspectos do romance que permitam compreender, através do perfil estético do vestuário, a mentalidade da época.

Desta busca em ampliar a imaginação poética e sugerir significados, idéias e emoções que não podem ser evocadas por meios tradicionais, emergem as principais linhas de força de sua trajetória. E é neste contexto que pode-se refazer um possível caminho dentro da mescla de seus escritos, uma vez que Aluísio Azevedo dirige o olhar do seu leitor e estabelece uma intencionalidade em cada movimento. Seu ato de olhar se aproxima do conceito apresentado por Bosi, em que “o olhar significa um dirigir a mente para um ato de intencionalidade, um ato de significação que, para Husserl, define a essência dos atos humanos.”²⁰

A própria narrativa de Aluísio Azevedo é uma progressão à interdisciplinaridade, nela estão contidas sobreposições de linguagens, de imagens, o uso da terminologia científica, as expressões do linguajar popular, as improvisações do teatro, o tempo jornalístico e a co-existência de planos discursivos. Sua trajetória foi construída e arquitetada como uma grande engenhoca, que ajustava constantemente seus mecanismos na tentativa de ir além do que suas engrenagens suportariam, e essa foi uma de suas grandes qualidades, fazer parte de uma sociedade que soltava o parafuso da modernidade.

É importante ressaltar que a pretensão desta pesquisa é aproximar-se do microcosmo existente em cada uma dessas narrativas, tentando retirar ao máximo todo tipo de informação e diálogo de uma concepção visual verossímil. Porém, a linguagem do vestuário, tal como a linguagem verbal, é repleta de formas

²⁰ BOSI, A. A fenomenologia do olhar. 1988, p. 65.

significativas que são colocadas mediante objetivos prévios, já organizados e imbuídos de posições ideológicas e de escolhas próprias de seus autores.

Através da dimensão poética; da utilização da fotografia, registros em jornais, ilustrações de revistas da época; da história da indumentária e do desenho de moda, teremos possibilidades interpretativas que o conjunto poderá revelar e assim desvelar a moda em Aluísio Azevedo.

Considerando que a o traje não existe independente do movimento, de sua expressão corporal, a narrativa de Aluísio Azevedo em *O Mulato* nos traz a construção do personagem através de seu traje e com isso nos remete não apenas as características físicas, como a personalidade e posição social, mas também a constituição completa do traje. A estética do traje é então capturada em seu tempo, que segundo Barthes (2004) isso se apresenta como um problema epistemológico específico, pois o vestuário precisa ser capturado em sua época, o que não ocorre em muitas obras escritas sobre o assunto, para assim não termos apenas formas, mas conteúdo. Conceitua-se conteúdo no sentido de sua completude do vestir, como: imposições, proibições, tolerâncias, aberrações, caprichos, congruências e exclusões.

Diante disso a relação existente na obra de Azevedo entre os personagens e o traje é fundamental para a apresentação e distinção dos mesmos; desenvolve-se uma relação dialética entre a personalidade e a moda, no qual o vestuário faz a personalidade e a personalidade faz a moda.

“O vestuário concerne a toda pessoa humana, a todo corpo humano, a todas as relações entre o homem e seu corpo, assim como às relações do corpo com a sociedade; isso explica por que os grandes escritores tantas vezes se preocuparam com o traje em suas obras.” (BARTHES, 2004, p.362).

Dentro do romance, é possível perceber algumas intencionalidades dos personagens através de sua caracterização focada no vestuário, sendo esse um importante artifício do autor para reunir e trazer à luz da percepção do leitor o que quer mostrar, sua real intencionalidade. Nesse caso a indumentária não seria então

mera superficialidade estética, a personagem carrega consigo um código e o autor coloca o vestuário na função de expressar, compor e denunciar.

Ao descrever a indumentária das personagens, o narrador juntamente com a inserção de peças de moda, traça um perfil estético, que para o autor e sua intencionalidade constitui como uma estratégia narrativa na medida em que dá contornos às personagens e para o leitor uma decodificação dessa suposta intencionalidade do autor em desvelar suas personagens no aspecto social.

Frédéric Godart (2010), destaca a dinâmica da moda como algo fundamental para a vida social. A imitação e diferenciação presentes na escolha do traje nos levam a crer na própria concepção estética que Aluísio Azevedo concebeu para a criação de suas personagens. No primeiro momento, o sociólogo nos fala sobre os níveis de ação existentes entre indivíduo e sociedade, e afirma que é nesse espaço intermediário que a moda se manifesta. “Ao escolher as roupas e os acessórios, os indivíduos reafirmam constantemente sua inclusão ou sua não inclusão em certos grupos sociais, culturais, religiosos, políticos ou ainda profissionais.”

Já em um segundo momento, é possível perceber a moda como algo relacional, ou seja, o indivíduo pode ter múltiplas identidades, que podem ser públicas ou privadas, formais ou informais e revelam-se quase sempre contraditórias. Essas identidades nunca são, todavia, puramente individuais, mas sim coletivas. A moda se mostra como uma “produção e uma reprodução permanente do social.” (GODART, 2010, p.36)

Aluísio Azevedo em sua obra *O Mulato* leva o leitor em contato com seus personagens, o nivela pela sua comunidade e pelo seu meio expressivo, e este se sente participante de uma humanidade que é a sua e, deste modo, pronto para incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão da realidade.

2.4.1 Conceito de Moda

Para esta pesquisa é importante que se tenha em mente o conceito sobre moda e o ponto de vista abordado para o estudo. Iremos reunir aqui alguns autores, que vem de encontro com o conceito que abordamos para a elaboração desta pesquisa e corrobora com a tentativa de tanger a moda.

A moda possui um mecanismo próprio, sendo o seu propulsor desencadeado pelas camadas da sociedade, conforme afirmação de Georg Simmel “as modas são sempre modas de classe, as modas da classe superior distinguem-se daquelas da classe inferior e são abandonadas no momento em que esta última começa a se apropriar delas” (SIMMEL, 1957, p. 543)

The vital conditions of fashion as a universal phenomenon in the history of our race are circumscribed by these conceptions. Fashion is the imitation of a given example and satisfies the demand for social adaptation; it leads the individual upon the road which all travel, it furnishes a general condition, which resolves the conduct of every individual into a mere example. At the same time it satisfies in no less degree the need of differentiation, the tendency towards dissimilarity, the desire for change and contrast, on the one hand by a constant change of contents, which gives to the fashion of today an individual stamp as opposed to that of yesterday and of tomorrow, on the other hand because fashions differ for different classes-the fashions of the upper stratum of society are never identical with those of the lower; in fact, they are abandoned by the former as soon as the latter prepares to appropriate them. Thus fashion represents nothing more than one of the many forms of life by the aid of which we seek to combine in uniform spheres of activity the tendency towards social equalization with the desire for individual differentiation and change²¹. (Id., 1957)

²¹ As condições vitais da moda como um fenômeno universal na história da nossa raça são circunscritas por essas concepções. A moda é a imitação de um exemplo dado e satisfaz a demanda de adaptação social, que leva o indivíduo sobre a estrada que todas as viagens, ele fornece uma condição geral, que resolve a conduta de cada indivíduo utilizando-se de um simples exemplo. Ao mesmo tempo que satisfaz em um menor grau da necessidade de diferenciação, a tendência da similaridade, do desejo pela mudança e contraste, por um lado tem-se a constante mudança de conteúdo, o que dá à moda de hoje uma marca individual e com isso opõe-se a moda de ontem com a de amanhã, por outro lado a moda distingue-se em suas diferentes classes de modas do estrato superior da sociedade e por isso nunca são idênticos aos das classes inferiores, na verdade, as modas são abandonadas logo que a última classe se prepara para apropriar-se delas. Assim, moda representa nada mais do que uma das muitas formas de vida que buscamos combinar em esferas uniformes de atividade a tendência para a equalização social com o desejo de diferenciação individual e mudança. (Tradução nossa).

Os dois princípios básicos do conceito de moda atribuído por Simmel mostram o movimento antagônico da moda, pois seus fundamentos estão entre a imitação e a mudança, ou seja, para manter uma equalização social é preciso imitar as classes superiores, porém quando a classe inferior imita a superior, essa tem que mudar sua estética para não ser codificada na mesma maneira que um indivíduo pertencente a classe inferior. Estabelece-se uma relação social dentro da estrutura do usuário e do produto (traje) utilizado e da intencionalidade do portador do objeto; com esse paradigma cria-se um ciclo infundável.

Outro notável autor é João Affonso, parceiro de Aluísio Azevedo e co-fundador do jornal A Flecha (1879), jornalista, ilustrador e professor de desenho escreveu e ilustrou uma obra sobre a história do vestuário, em ocasião ao tricentenário de Belém, capital do Pará, até então Gram-Pará. Definiu a história do vestuário como “uma das faces da historia do homem toda inteira; é a historia da civilização e da sociedade humana”. (1923, p.10).

A obra de Affonso será de fundamental importância para traçar um perfil da moda no período de 1880. Embora a obra seja voltada para o Gram-Pará, é escrita por um residente de São Luís, o que pode nos garantir uma proximidade real com a moda descrita por Aluísio Azevedo, em O Mulato. Além das duas regiões terem exercido longo acordo de comércio e ter estabelecido trocas constantes, sua proximidade territorial é outro fator positivo.

Complementando a conceituação de moda utilizada para esta pesquisa, a definição segundo o sociólogo francês Michel Maffesoli de que “a moda pode ser um bom ponto de partida para análise. De início, porque ela está onipresente. Não há nenhum domínio que lhe escape: do mais frívolo àquele tido como mais sério, encontra a necessidade de se identificar. [...] A moda poderia ser a primeira camada, ela garante a ligação de todos elementos disparatados que constituem as características essenciais de uma dada época. (MAFFESOLI, 1996, p.341)

Charles Baudelaire nos dá uma visão da moda sob a ótica do belo: “A moda deve ser considerada, pois, como um sintoma do gosto pelo ideal que flutua no cérebro humano acima de tudo o que a vida natural nele acumula de grosseiro, terrestre e imundo, como uma deformação sublime da natureza, ou melhor, como uma tentativa permanente e sucessiva de correção da natureza. [...] todas as modas

são encantadoras, ou seja, relativamente encantadoras, cada uma sendo um esforço novo, mais ou menos bem-sucedido, em direção ao belo, uma aproximação qualquer a um ideal cujo desejo lisonjeia incessantemente o espírito humano insatisfeito [...]” (BAUDELAIRE, 1997, p.58)

E com a seguinte afirmação nos dá certeza da importância deste estudo e de tantos outros que abordam a moda como algo vivo, pulsante e repleto de significados e códigos prontos a serem desvelados, segundo Baudelaire (1997) as modas não devem ser consideradas como “coisas mortas”; pois seria o mesmo que “admirar trapos pendurados, frouxos e inertes”. É preciso imaginá-los “vitalizados, vivificados pelas belas mulheres que os vestiram, pois somente assim compreenderemos seu sentido e espírito”.

Para compreendermos algumas definições que Roland Barthes faz referente à moda é necessário que esclareçamos dois conceitos, sendo o primeiro relacionado ao traje: “constitui-se no modo pessoal como um usuário adota (bem ou mal) a indumentária que lhe é proposta por seu grupo”, em nada tendo haver com aspectos sociológicos. E o segundo relacionado com a indumentária: “é propriamente o objeto da pesquisa sociológica ou histórica” (BARTHES, 2004, p.270). Destaca que entre as duas categorias há um movimento incessante, uma “troca dialética” exercida dentro de um mesmo sistema, no qual é possível extrair aspectos referentes ao indivíduo, propriamente dito e ao meio em que está inserido. Quando o teórico traça um paralelo entre a indumentária e a linguagem percebemos a importância da moda como um sistema, pois assim como a linguagem, a indumentária é um ato individual e instituição coletiva, é a cada momento da história, estruturas completas, constituídas por uma rede de normas e formas. Por isso a dificuldade de analisá-la apenas esteticamente desvinculada de sua bagagem histórica institucional coletiva.

Sua teoria, baseada na formação de um sistema²² para o estudo da moda é significativo para uma pesquisa sociológica e possivelmente também para um estudo estético, devido a sistematização que compreende não apenas a categorização e classificação, mas aproxima teorias relacionadas ao gosto e ao aspecto visual das peças do vestuário. Porém, nesta pesquisa não iremos seguir a risca a hipótese de trabalho proposta por Barthes, mas tentaremos nos aproximar dela.

Contribuindo para esse item, Gilles Lipovetsky (2009, p.25) diz que a “moda está [...] na unicidade do fenômeno, na emergência e na instalação de seu reino no Ocidente moderno, e em nenhuma outra parte. Nem força elementar da vida coletiva, nem princípio permanente de transformação das sociedades enraizado nos dados gerais da espécie humana, a moda é formação essencialmente sócio-histórica, circunscrita a um tipo de sociedade. Não é invocando uma suposta universalidade da moda que se revelarão seus efeitos fascinantes e seu poder na vida social, mas delimitando estritamente sua extensão histórica.

A proposta da pesquisa é semelhante a citação de Lipovetsky, a delimitação de um período histórico, com suas particularidades regidas por uma realidade social própria. Quem vem de encontro ao que Barthes (2004); Souza (1987) e Eco (1989) preconizam quando dizem que a moda deve ser analisada dentro de sua realidade, do seu contexto histórico-social e suas características individuais marcadas pelo seu tempo e lugar.

²² Hipótese de trabalho, segundo a teoria de Barthes: Classificar elementos referentes ao **traje** da seguinte maneira: 1º dimensões individuais do vestuário, em função da compleição do usuário; 2º grau e particularidades de envelhecimento, desalinho ou sujeira; 3º carências parciais, falta de peças; 4º não-uso (botões não abotoados, mangas não enfiadas, etc.); 5º proteção pura, não formalizada (vestuário improvisado); 6º escolha das cores (com exceção das cores ritualizadas: luto, casamento, uniformes, cores indicativas de clã, etc.); 7º derivações circunstanciais de emprego de uma peça; 8º gestos de uso não estereotipados, próprios do usuário; 9º anomalias e transgressões à indumentária. Com as seguintes especificações relacionadas à **indumentária** I - *Peças*: 1º formas, materiais ou cores formalizadas ou ritualizadas; 2º usos circunstanciais fixos; 3º gestos estereotipados; 4º modalidades consagradas de uso; 5º distribuição dos elementos acessórios (bolsos, botões, etc.). II – *Sistemas ou associações*: 1º sistema global aparente (“modo de vestir”); 2º sistema parcial formando uma unidade de uso ou de significação; 3º incompatibilidade de peças; 4º congruência de peças; 5º jogo de aparecimento do exterior e do interior; 6º trajes reconstituídos artificialmente para fins significativos e para uso de um grupo (trajes de teatro, de cinema).

*Tecendo a trama: o
retrato maranhense de
Aluísio Azevedo*

3. TECENDO A TRAMA: O RETRATO MARANHENSE DE ALUÍSIO AZEVEDO.

Durante o século XIX, a sociedade brasileira sofreu uma série de transformações; a consolidação do capitalismo; o incremento de uma vida urbana que oferecia novas alternativas de convivência social; a ascensão da burguesia e o surgimento de uma nova mentalidade – burguesa – reorganizadora das vivências familiares e domésticas, do tempo e das atividades femininas; e, por que não, a sensibilidade e a forma de pensar. (D'INCAO, 1997)

Assim, assistimos no século XIX, à expansão da burguesia e uma fase de lutas ideológicas, assim como de desenvolvimento da produção e do comércio, de inovações técnicas e de avanço científico. A ciência passa a ser valorizada como a mola que desvenda o universo. A disseminação das ciências sanitárias, o crescimento da educação e as descobertas científicas dão origem a um desenvolvimento demográfico nunca visto, o qual impulsiona o deslocamento das populações na busca de novos lugares para viver. Áreas como o Brasil, começam a receber fluxos migratórios. Grupos de europeus migram a procura de fortuna de onde surge uma corrida desenfreada do enriquecimento por meio do comércio o qual necessita de braços para progredir. A atividade comercial configura-se como um dos mais importantes meios de acumulação de riqueza e concentração de capital nesse tempo. A burguesia vai gerar, dialeticamente, o seu oposto: o proletariado. Assim, à medida que se expande, ela favorece a expansão de seu acólito. As diferenças sociais entre a população trabalhadora e os detentores do capital avultam.

Quanto ao desenvolvimento cultural que é a parte que nos objetiva prioritariamente esse estudo, podemos constatar alguns avanços importante como por exemplo a criação de inúmeros jornais, tanto na Corte como nos demais centros urbanos. Assim sendo, ao analisar o recorte geográfico de nosso tema, na capital do Maranhão, observamos o surgimento de vários periódicos, a maioria de vida efêmera, mas de inegável importância. Nesse meio mais intelectualizado o qual era freqüentado por Aluísio Azevedo, criaram-se melhores condições para a atividade literária.

3.1 Fio a Fio: a economia maranhense e a moda.

A sociedade dessa época assiste, assim, a importantes lutas em que essas duas classes, capitalistas e proletariado, se defrontam. A burguesia lança mão de todos os recursos para enfrentar o perigo ameaçador que são as lutas ideológicas. É nesse quadro que, na segunda metade do século XIX, nasce o realismo-naturalismo, estética à qual pertence o romance *O Mulato*.

O Brasil, nessa época, experimenta um período de urbanização das cidades, com a conseqüente migração da zona rural para a zona urbana, possibilitando a expansão das cidades; a rede ferroviária se amplia, proporcionando o escoamento da produção com mais rapidez e eficiência; expande-se o telégrafo, facultando à população uma comunicação mais ágil, inclusive com estreitamento dos contatos com o exterior. Nesta época, davam-se os primeiros e demorados passos no sentido do avanço da burguesia no Brasil, enfrentando grandes dificuldades, pois

éramos um país de tradição latifundiária e trabalho escravo, comparando-nos com a burguesia européia já constituída.

As transformações decorrentes do dinamismo das exportações de açúcar, algodão, café, entre outros; o crescimento da população, ampliação da rede de serviços, as estradas e a chegada de imigrantes criaram condições de novos costumes burgueses e gradativamente do surgimento de negócios e empresas.

Para Florestan Fernandes, o burguês teria surgido no Brasil como uma entidade especializada seja na figura do agente artesanal inserido na rede de mercantilização da produção interna, seja como negociante. E ao romper com o estatuto colonial criou condições de expansão da burguesia e, em particular, de valorização social do que ele chama de "alto comércio". Afinal, uma parte considerável das potencialidades capitalistas da grande lavoura "foram canalizadas para o crescimento econômico interno, permitindo o esforço concentrado da fundação de um Estado nacional, a intensificação concomitante do desenvolvimento urbano e a expansão de novas formas de atividades econômicas, que os dois processos exigiam." (1974, p.27).

O cenário da narrativa desenvolvida por Aluísio Azevedo em *O Mulato* é geograficamente localizado em São Luis do Maranhão, conforme as próprias palavras de Aluísio Azevedo em seu prefácio à terceira edição de *O Mulato* em 1889 "Este livro foi escrito e sentido [...] quando eu estava no Maranhão, ao lado de minha família;". A partir do qual a pesquisa mostrará aspectos e características próprias dessa região para contextualizar o romance e a formação social, econômica e cultural da sociedade maranhense.

Torna-se impossível desvincular a moda da economia, cultura e valores de um povo, pois ela transpassa e reúne elementos que intermediam segmentos e setores básicos da estrutura de uma sociedade, serão estes melhor analisados a partir de então sob a ótica oitocentista.

O Estado do Maranhão teve o seu apogeu econômico de meados do século dezoito ao ano de 1894, abrangendo dois períodos: o Ciclo do Algodão (até 68) e o Ciclo do Açúcar (1868 a 94).

O primeiro apogeu teve como propulsor a Companhia Geral de Comércio do Grão Pará e Maranhão²³ que modificou inteiramente a agricultura e o comércio, influenciando, conseqüentemente na vida social e política do Estado, pois aí tem origem a nobreza rural, uma elite que viria a interferir poderosamente no futuro do Estado e, algumas vezes, do país.

No início do século XIX, o comércio de exportação e importação cresceu voluptuosamente, e a maior parte da economia foi gasta com luxo e conforto, pois “os maranhenses se habituaram a viver como os ingleses e os franceses que por lá habitavam” (LIMA, 1981). O maior lucro desse período foi dos comerciantes ingleses, em virtude da abertura dos portos do Brasil às nações amigas em 1808,

²³ A Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão foi uma empresa privilegiada, de caráter monopolista, criada pelo Marquês de Pombal, no ano de 1755, em Portugal. Destinava-se a controlar e fomentar a atividade comercial com o Estado do Grão-Pará e Maranhão, fortalecendo a prática do mercantilismo no reino. As frotas da Companhia carregavam para o Brasil produtos manufaturados, ferramentas, utensílios, alguns gêneros alimentícios, medicamentos e escravos, trazendo açúcar, café, cacau, especiarias, madeiras, algodão, matérias corantes, tabaco, atanados e couro. Os postos mais importantes de abastecimentos e trocas eram Bissau, Cacheu, Cabo Verde, Costa da Mina, Angola, Pará, Maranhão, Pernambuco, Paraíba, e ilhas da Madeira e dos Açores. Decorrido o período de concessão de exclusividade do comércio, não foi o mesmo privilégio prorrogado, entrando a Companhia num processo formal de liquidação. Maria I de Portugal extinguiu-lhe o monopólio, no início da década de 1780, no contexto da chamada "Viradeira", extinguindo a própria Companhia em 25 de Fevereiro de 1778. A sua liquidação, entretanto, arrastou-se ao longo das décadas, sendo concluída apenas em 1914. (DIAS, M. N. A Companhia Geral do Grão Pará e Maranhão (1775-1778). Universidade Federal do Pará: 1971.)

tornaram-se donos das exportações de algodão, que para atender a demanda das fábricas têxteis impulsionadas pela revolução industrial, mal dava conta do grande volume de pedidos.

E na importação, arroz e couro dos portugueses, farinha de trigo e outros dos Americanos e o abundante comércio de jóias, artigos de moda e toucador dos franceses chegavam a todo vapor.

O Maranhão preso à monocultura tinha de tudo importar. Segundo Joaquim Nabuco (1949) o Brasil era uma nação que importava tudo: “a carne seca e o milho do Rio da Prata, o arroz da Índia, o bacalhau da Noruega, o azeite de Portugal, o trigo de Baltimore, a manteiga da França, o pinho do Báltico, os tecidos de Manchester, e tudo mais, exceto exclusivamente os gêneros de imediata deterioração”. Notava-se que toda a sociedade ficava a mercê das necessidades materiais advindas da importação, já a exportação representava o trabalho e o usufruto de apenas uma classe.

A exportação de algodão foi uma das principais atividades do Maranhão, juntamente com o açúcar, “a Casa da Praça [...] entre pilhas de caixões de cebolas e batatas portuguesas, discutiam-se o câmbio, o preço do algodão, a taxa do açúcar, a tarifa dos gêneros nacionais; volumosos comendadores resolviam negócios, faziam transações [...]” (AZEVEDO, *O Mulato*, p.16) e está diretamente relacionada com a produção de tecidos, tanto na Inglaterra como nos Estados Unidos da América. Podemos perceber pelo quadro a seguir como procedeu a sua exportação na segunda metade do século XIX, com seu auge na década de 70:

TABELA 1 – Exportação de Algodão

Ano	Arrobas
1851	341.930
1860	231.670
1870	384.211
1880	334.900

Fonte: LIMA, 1981, p.160.

Verifica-se que em 1870 apresentou a alta da exportação do algodão deu-se devido a Guerra de Secessão dos Estados Unidos e com isso pararam de fornecer matéria-prima para seu principal comprador, a Inglaterra. Para suprir a demanda da Inglaterra, os produtores algodoeiros do Maranhão tiveram uma aceleração no mercado de exportação, mesmo sem todo o aparato tecnológico já utilizado pelos Estados Unidos.

Neste período de ebulição no cenário industrial, outros desenvolvimentos foram implantados, como a invenção da estamperia, que até o momento era feita apenas manualmente e progressos nas experiências químicas, com processos de tintura e branqueamento de tecidos.

No que diz respeito a esse estudo é de interesse pensar numa sociedade que tinha como uma de suas principais fontes econômicas, o cultivo e a exportação do algodão para a indústria têxtil, pode-se entender que a sociedade maranhense já estava acostumada com a idéia da alta produção de tecidos no exterior e fornecia matéria-prima para isso.

O comércio local de tecidos, que tinha como ciclo a exportação da matéria-prima e a importação da manufatura, estava sempre em ascensão, uma vez que a pequena parcela da sociedade que realmente se beneficiava desse ciclo consumia e difundia na sociedade seu gosto e concepção estética como modelo, sendo este já copiado dos modelos franceses e que posteriormente seria adotado pelas outras classes sociais, “a moda era primeiramente adotada pela classe alta e mais tarde pelas classes média e baixa” (SIMMEL, 1957), até mesmo porque toda a sociedade ficava reclusa aos produtos e materiais advindos do exterior. “Segue-se portanto que, no assumpto, jamais inovamos, nem inventamos de nossa conta: somos e seremos tributários do estrangeiro. Este paiz essencialmente agrícola, em artigos de modas é essencialmente importador” (AFFONSO, 1923, p. 67)²⁴

A constituição da alta sociedade maranhense era ocupada pelos senhores rurais e por seus filhos abastados, os quais cursavam as universidades de Coimbra, França e Alemanha e se educavam nos requintados salões. Com isso imprimiam à sociedade local costumes de apurado bom gosto, em verdadeira emulação com a colônia inglesa estabelecida ali e atendendo ao estímulo do crescente comércio francês de artigos de luxo. Constituindo, assim, um clima muito favorável aos grupos literários que se formaram articulados com esses aspectos econômicos, culturais e políticos.

Analisando as perspectivas econômicas ligadas diretamente a questão têxtil podemos verificar que o primeiro parque industrial têxtil do Maranhão foi construído apenas em 1890, aproximadamente, e era composto por 10 fábricas de fiação e tecidos de algodão, 1 de fiação de algodão, 1 de tecidos de cânhamo, 1 de tecidos

²⁴ Todas as citações referentes à obra de João Affonso tiveram sua grafia original mantida.

de lã, 1 de meias, entre outros produtos. (LIMA, 1981, p.182). Verifica-se, portanto, que foram muitos anos importando manufaturas para suprir o mercado interno, tema este que se evidencia nos anúncios de jornal do período:

“Cheguem!... Cheguem!... enquanto não se acabam!...
Pereira & Cia., na rua Formosa, casa nº 5, há um grande sortimento de fazendas,
vindas da Inglaterra pela Barca Anica.” (Anúncio retirado do jornal “Progresso”,
1850)

Relacionado diretamente a nossa temática, nota-se que os gastos e ostentações de luxo eram “costume da aristocracia da terra”.(Simonsen, 1957).

“Etienne Hoefer, alfaiate francês, há pouco chegado de Paris, aonde confeccionou por alguns anos, acaba de abrir a sua loja na rua de Nazaré, 19. As pessoas que se dignarem honrá-lo com a sua confiança encontrarão em sua loja uma variado sortimento de fazendas para calça, palitos, casacas, coletes, etc. Trabalha-se com perfeição e por preços muito razoáveis.” (Anúncio retirado do jornal “O Publicador Maranhense”, 30/12/1853).

Cabe ressaltar que de acordo com as atividades comerciais de 1880 (VIVEIROS, 1954), o comércio de modas ocupava a terceira colocação no ranking de número de comerciantes, concorrendo diretamente com produtos de primeira necessidade. É interessante notar que em 1870, ainda com o reflexo da exportação do algodão e o franco progresso do açúcar, a balança mercantil está em alta, porém os estados do Ceará, Piauí e Pará conquistaram autonomia na importação de produtos e passaram a abastecer-se diretamente na Europa e não mais com os comerciantes maranhenses, e pelo contrário tornaram-se concorrentes. (VIVEIROS, 1954). Conforme mostra a tabela abaixo:

TABELA 2 – Comércio em São Luís

	1870	1880
Armazéns em geral	79	54
Armazéns de ferragens	6	6
Armazéns de madeiras	2	5
Escritórios	32	24
Lojas de modas	44	31
Farmácias	6	7
Livrarias	4	4
Quitandas	189	140
Barracas	23	12
Botequins	4	5
Refinarias de açúcar	12	12
Padarias	14	14
Açougues	28	30
Ourivesarias	13	8
Agências de leilões	2	3
Fábricas de pilar arroz	4	4
Fábricas de sabão	3	3
Fábricas de charutos	8	2
Fábricas de chocolate	3	1
Fábricas de licores	3	1
Fábrica de fogos e foguetes	4	3

Fonte: VIVEIROS, 1954, p.423.

Outro aspecto é o valor das mercadorias relacionadas ao vestuário analisado a partir do historiador Jerônimo de Viveiros, em contrapartida a história da indumentária. Que poderemos ver no item relacionado ao material de utilização do período.

É notável que a necessidade de distinção, liderança e o desejo de prestígio afloraram na sociedade burguesa do século dezenove e a moda se torna um meio de atender esses desejos e torná-los visíveis.

3.2 Roupas de domingo

A partir da segunda metade do século XIX, alguns bispos se esforçaram no sentido de colocar ordem na Igreja do Brasil, até então desorganizada, fraca e com pouca capacidade de influência política. Segundo NUNES (1997), a fragilidade do tecido institucional católico, em um território vasto, onde se cruzavam influências culturais diversificadas – indígena, africana e européia – permitira o desenvolvimento de uma religião pouco ortodoxa e pouco clerical. No entanto, é apenas depois de 1889, com a proclamação da República e a separação legal da Igreja e do Estado que o processo de recomposição institucional tem lugar.

A Igreja representava o censor de toda a sociedade, determinada o que era correto do que não era e utilizava-se do respeito à igreja e de seus membros como representantes da santidade para impor regras e normas de convivência, eram vistos como bons aconselhadores e se aproveitavam disso para manipular os fiéis.

Os interesses da Igreja estavam condicionados a manter a estrutura social, com suas camadas bem definidas.

As missas e eventos religiosos eram ocasiões em que todos podiam desfilar pelos espaços públicos com suas melhores roupas e todos ficavam na expectativa para observar modos, trajes, acessórios, e qualquer outro detalhe que de alguma maneira prendesse o observador.

Como podemos verificar nas citações da obra *O Mulato*:

No domingo seguinte a Sé chamava para a missa, com um alegre repinicar de sinos. Era a promessa de D. Maria Bárbara.

Havia grande afluência do povo. As beatas subiam piedosamente os arruinados degraus do átrio e iam, de cabeça vergada, ajoelhar-se no corpo principal da igreja. Sentia-se o frufu de vetustas e farfalhudas saias de chamalote, restauradas com chá-preto, o estalar de fortes chinelas novas na sonora cantaria do templo, e o tilintar das contas de coco babaçu, cujos rosários deslizavam entre os trêmulos dedos das velhas, no fervoroso sussurro das orações. Viam-se-lhes as camisas de cabeção bordado e cheias de rendas e labirintos; destacavam-se também grandes toalhas de linho branco, penduradas dos ombros carnudos das cafuzas e mulatas; reluziam os seus enormes pentes de tartaruga, enfeitados de ouro, e as contas preciosas, que lhes circulavam, com muitas voltas, as tocinhudas espáduas e as roscas taurinas do cachaço. Em cima, perto do altar-mor, em lugares privilegiados, sobressaíam chapéus enfeitados de fitas e plumas, leques irrequietos, que se agitavam desordenadamente, com um ruído casquilho de varetas batendo de encontro aos broches e alfinetes de peito, numa confusão de cores espantadas; eram devotas de fino trato, velhas e moças ostentavam jóias vistosas e perfumes ativos segurando, com luva Horas Marianas encadernadas de marfim, veludo, prata e madrepérola. (Cap. XVI, p.211)

[...]

As moças escondiam a boca no livrinho das rezas e passeavam furtivamente o olhar para o lado dos fraques pretos. Os que até aí estiveram ajoelhados, rezando à espera da missa, mudavam de posição; os opulentos quadris das pretas-minas rangiam; os ossos dos velhos estalavam; criancinhas soltavam aclamações de aplauso pela festa, algumas choravam. Mas, finalmente, tudo tomou um sossego artificial; fez-se silêncio, e a missa principiou solene, ao som do órgão.

Ao repicarem de novo os sinos, toda a gente se levantou com algazarra; os rapazes endireitavam as joelheiras das calças; as moças arranjavam os pufes e os laçarotes; as beatas sacudiam as suas eternas saias, agora entufadas pela pressão dos joelhos. A orquestra tocou uma música profana, alegre como uma farsa depois de um drama; o cônego Diogo, na sacristia, tirava o seu pitoresco vestuário de seda bordada, que o sacristão recolhia religiosamente nas suas mãos de tísico, para guardar nos extensos gavetões de pau-negro. (Cap. XVI, p.213-4)

3.2.1 Festas e encontros sociais

Nesse dia todos luxavam, desde o capitalista até o ralé caixeiro de balcão; velho ou moço, branco ou preto, ninguém lá ia, sem se haver preparado da cabeça aos pés; não se encontrava roupa velha, nem coração triste! (O Mulato, Cap. IV, p.70).

Uma festa tradicional da capital maranhense, era a Festa dos Remédios que era celebrada na igreja dos Remédios e considerada um dos maiores festejos de São Luis. Segundo a crônica do jornal “Publicador Maranhense”, conforme indicação do personagem Freitas²⁵: “A festa chamada dos Remédios é a mais popular desta boa cidade de S. Luís, quero dizer é a festa a que concorre maior porção de povo de todas as classes e condições e a que, na variedade das distrações que proporciona, deixa mais satisfeitos os concorrentes.” (Fragmento da crônica do jornal Publicador Maranhense, 15 de outubro de 1851).

E abaixo a indicação do jornal *Publicador Maranhense* como parte integrante da obra *O Mulato*, destaque para a escolha de Aluísio Azevedo para o jornal em questão. Jornal que era voltado para a burguesia e para a camada superior da sociedade. Relacionando o personagem Freitas, representante burguês, como um de seus leitores:

— O nosso João Lisboa... disse o Freitas. E meteu profundamente as mãos nas algibeiras das calças. O nosso João Lisboa já, em um folhetim publicado no número... Ora qual é o número do Publicador Maranhense?... Espere!...
E fitou o teto.
— 1173 — Sim! 1173, de 15 de outubro de 1851. Pois nesse folhetim descreve ele, circunstanciadamente e com muito donaire e gentilezas de estilo, a nossa popular e pitoresca festa dos Remédios. (Cap. IV, p. 69)

²⁵ Freitas era uma pessoa muito próxima da família núcleo do enredo de *O Mulato*. Funcionário público, representa a sofisticação no trajar e membro da sociedade burguesa.

Figura 6 – Praça Gonçalves Dias, s.d. (IBGE/ESSO).

Essa grande festa já não existe mais. Na igreja do Senhor dos Remédios, localizada na praça *Gonçalves Dias*, realizavam-se novenas religiosas e outras solenidades externas. Era uma festa tipicamente popular, e ao mesmo tempo, da alta sociedade da terra, conforme descrita pelo personagem Freitas: [...] há muito mais luxo, mas muito! — Creia, meu doutor, mete pena o dinheirão que se gasta naquela festa! faz dó ver as sedas, os veludos, as anáguas de renda, arrastarem-se pela terra vermelha dos Remédios!... [...]

É muito importante notar na descrição feita através de *Freitas* o destaque dado para a caracterização da moda para ressaltar o luxo e a preocupação com o vestuário que os membros da sociedade, de todas as camadas, tinham para participar da tradicional festa. Os melhores trajes eram separados e preparados para essas ocasiões sociais:

Principiou expondo minuciosamente o Largo dos Remédios, com a sua ermida toda branca, seus bancos em derredor; muitos ariris, muita bandeira, muito foguete, muito toque de sino. Descreveu com assombro o luxo exagerado em que se apresentavam todos, todos! para a missa das seis e para a missa das dez, nas quais, dizia ele circunspectamente, “reúne-se a nata da nossa judiciosa sociedade! [...]”

Era tudo em folha, e do mais caro, e do mais fino. Nesse dia todos luxavam, desde o capitalista até o ralé caixeiro de balcão; velho ou moço, branco ou preto, ninguém lá ia, sem se haver preparado da cabeça aos pés; não se encontrava roupa velha, nem coração triste!

— Às quatro horas da tarde, acrescentou o narrador, torna-se o largo a encher. Pensará talvez o meu amigo que tragam a mesma fatiota da manhã...

— Naturalmente...

— Pois engana-se! é tudo outra vez novo! são novos vestidos, novas calças, novas...

— Etc., etc.! Vamos adiante.

— Afirmam alguns estrangeiros... e dizendo isto tenho dito tudo!... que não há, em parte alguma do mundo festa de mais luxo! (Cap. IV, p.70)

A preparação para a festa era realizada com muita antecedência, eram importados perfumes, ornamentos, tecidos, chapéus, luvas, vestidos, capas de sêda, plumas, rendas, fitas, pomadas para o cabelo entre outros produtos da Europa, fato que movimentava, e muito, o mercado de São Luís, “não havia casa de pobre ou solar de rico, que não se preparasse para a festa dos Remédios”.

Segundo Jerônimo de Viveiros (1954), a melhor época para os negociantes era a da festa de Nossa Senhora dos Remédios, padroeira da classe, o comércio aproveitava-se da tradicional festa para vender ainda mais suas mercadorias, conforme podemos observar na nota abaixo descrita:

“Para os amantes da Festa dos Remédios.
Loja de Manuel de Araújo Lima.
Rua Formosa, casa nº 8.
Chales de caximira estampada
Cortes de sêda, gosto escossês
Lenços de sêda com franjas
Luvas de pelica
Luvas de fio de Escócia.”

(VIVEIROS, p. 382)

Os jornais locais ficavam repletos de anúncios neste período da festa, que era realizada no mês de outubro, atraía a atenção de todos, tirava o sono das donzelas

Figura 7 – Ilustração da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios. (SERRA, 1965).

e de comerciantes que esperavam ansiosamente pelas encomendas feitas aos fornecedores europeus e da Corte;

O historiador Viveiros descreve a tão esperada data festiva (VIVEIROS, 1954, p.383):

chegados os navios, desenvolvia-se na cidade um incrível assanhamento feminino, um furor de comprar, que pasmava. Os escravos, naqueles dias, voavam ligeiros como fusos, açodados e carregados de grossos e pesados embrulhos, uns comprados; outros enjeitados, estes pagos à vista, aqueles para logo mais..." "Os sapateiros, alfaiates e modistas não tinham mãos a medir,

trabalhavam dia e noite. A urgente e pesada tarefa abrangia, ordinariamente, todo o curso das novenas e só acabava com o último dia da festa.

O largo onde se encontrava a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios transformava-se:

mulatas e pretas [...] sentadas em cadeiras, costas ao mar, a face para a multidão, e , adiante de si, sobre banquinhas, os tabuleiros, atestados de doces, a bilha d'água e a lanterna, formava um dos aspectos mais curiosos da festa. (Idem, lb.)

E quem desse uma volta pelo largo veria “em várias filas de cadeiras, ladeando a rua que passava em frente à igreja, toda a aristocracia maranhense, coberta de roupas finas e de jóias [...].

Ainda, segundo o jornal “Publicador Maranhense”, citado na obra de Viveiros, João Lisboa, um dos seus redatores, acrescenta descrições sobre os participantes da grandiosa festa:

Vista por parte, são brancos, pretos, mulatas, cafusos, cabras, caboclos, mamelucos, quartões, oitões e outras infindas variedades que escaparam à classificação de Gayoso²⁶. São casacas, paletós, jaquetas, calças modernas, antigas martinicas²⁷, vestidos, saias, quinzenas, mantas, visitas, sapatos, chinelos, pés descalços. Formosuras e fealdade, a graça e o desazo, o vício e a virtude, a sisudez e a desenvoltura, a inteligência e a estupidez, todos os sexos, todas as idades...” (Publicador Maranhense, 15 de outubro de 1851).

²⁶ Raymundo José de Souza Gayoso, publicou em 1818 um Compendio Histórico-Político dos Princípios da Lavoura no Maranhão. Escreveu, além de outros assuntos, sobre as diferentes camadas de população do Maranhão colonial, com raças e sub-raças; classe e sub-classes. Tinha inclusive uma “tabuada das misturas”: 1) Para ficar branco: 1 branco com uma negra produz mulato (metade branco, metade negro); 1 branco com uma mulata produz quartão (trez quartos branco e um quarto negro); 1 branco com uma quartão produz outão (7/8 branco e 1/8 negro); 1 branco com uma outona produz branco – inteiramente branco. Cf. Freyre, 1936, p.633.

²⁷ Denominação de Calça larga utilizada pelos populares.

Conforme citação do jornal Publicador Maranhense, é perceptível como a festa dos Remédios reunia todas as camadas da sociedade, nesse acontecimento de tradição cultural da cidade de São Luís todos interagiam em um mesmo espaço, e nesse momento somente dois aspectos podiam diferenciá-los; distingui-los em suas posições sociais e econômicas: a cor da pele e a roupa.

E ano após ano repetia-se a busca pelos melhores tecidos, os mais elegantes vestidos, os melhores chapéus, e todo tipo de adorno que pudesse sustentar o desejo das aparências e alimentar o furor do *ver e ser visto*.

A festa de São João, também era bastante aguardada, porém a maioria eram realizadas em “quintas”, o modo como eram chamadas as chácaras, vemos a movimentação pelos trechos da obra de Aluísio Azevedo, O Mulato: “Entretanto, aproximava-se o dia de São João. Em casa do Freitas, em casa de Maria do Carmo, como em casa do Manuel, falava-se da festa. A pagodeira seria, como todos os anos, no sítio de Maria Bárbara.” (Cap. VI, p.99) [...]

A festa de São João, assim como a de Remédios, era muito tradicional na cidade. Fogueiras, bombas e ladainhas eram comuns para comemorar o dia de São João, porém a pompa e o avultante comércio não eram comparados à da Festa dos Remédios.

Na festa de São João era executada a quadrilha, costume francês adaptado ao costumes brasileiros, Affonso (1923, p.35)²⁸ nos dá detalhes sobre as quadrilhas:

quadrilha franceza, dividida em cinco partes ou contradanças, a primeira, "pantalon " ou "chaîne française ": a segunda, "l'été", ou "en avant-deux ": a terceira, "la poule"; a quarta, "la pastourelle"; a quinta, "la boulangère", podendo terminar por um galope, ou por outras figuras diferentes, á escolha do mareante: "grand'chaîne, chaîne des dames, promenade, chassé-croisé, tour de main, balancé", addiconadas, nas reuniões dançantes brasileiras, de coisas nossas: o "caminho da roça", o "careca", em que os pares, andando á roda, cantavam:

‘Quando a careca chegou,
Todos deram seu vintem,

²⁸ Grafia original mantida

Só não deu o Guimarães
Por ser careca também ,
Careca é o pae,
Careca a mãe,
Careca toda a geração...'

Outras vezes, a ultima parte da quadrilha com porta o "cotillon", série de figuras complicadas, dirigidas por um cavalheiro e uma dama previamente designados, e acompanhadas de acessórios de phantasia, que os circunstantes guardam como lembrança da festa.

Emfim, sob o reinado de Napoleão III tocou a meta o "cancan ", o qual nos é explicado nestes termos por um lexicologo: "Dança livre, descabellada, deformação licenciosa da quadrilha; é a quadrilha

Aluísio Azevedo (1956, p.106-126), na obra aqui analisada, descreve a festa tradicional de São João nos arredores de São Luís e a dinâmica da festa nos traz informações sobre o comportamento nessas festividades religiosas:

[...] Mal se serviram de café com leite e bolo de tapioca com manteiga, formou-se uma quadrilha, na qual o Casusa, de par com Eufrasinha, fez o que ele chamava "pintar o padre!" Ditado este que sobremaneira escandalizava o especialista das ladainhas, de cujos olhos partiu, por cima dos óculos, chispas repreensivas sobre aquele.

— O chorado! Venha o chorado! gritavam do fundo da varanda batendo palmas.

E a música, sem se fazer rogada, gemeu a lânguida e sensual dança brasileira. De pronto, Casusa e Sebastião pularam ao meio da sala e puseram-se a sapatear agilmente, com barulho, estalando os dedos e requebrando todo o corpo. [...] e as moças, [...]. Elas rodavam na pontinha dos pés, o passo miudinho e ligeiro, os braços dobrados e a cabeça inclinada, ora para um lado, ora para outro, estalando a língua contra o céu da boca, numa volúpia original e graciosa.

[...] O chorado atingira afinal a sua fase de loucura. Os que não podiam dançar espectavam, acompanhando a música com movimentos de corpo inteiro e palmas cadenciadas e espontâneas.

[...]

— Picadinho! Picadinho!

[...] Daí a pouco, chamavam para o almoço, e o divertimento continuou sem interrupção.

No dia de São João nunca se abria o armazém de Manuel, e naquele ano a véspera caíra num domingo! "Eram dois dias cheios!" como dizia satisfeito o Vila-Rica. [...]

O quarto dos caixeiros tinha então um aspecto domingueiro: botas engraxadas sobre os baús; roupas de casimira cuidadosamente estendidas nas costas de cadeiras; camisas engomadas, por aqui e por ali, a espera da serventia, e um cheiro ativo de extratos para o lenço. Os rapazes vestiam-se. Seriam, quando muito, oito horas da manhã.

[...]

— Você não se apronta, seu Dias?... perguntou-lhe o Cordeiro, ocupado a enfiar um par de calças cor de alecrim. Você não vem conosco à quinta?

— Vão andando, que eu já vou.

[...]

Eram cinco da tarde.

A festa de Maria Bárbara continuara sempre muito animada; havia uma boa disposição geral.

Os homens bebericaram durante o dia cálices de conhaque, e sopravam agora o fumo dos seus charutos domingueiros, com um grande ar de pessoas de importância; as senhoras melaram galantemente os beijos com licor de rosa e hortelã-pimenta. Dançara-se muito. [...] Uma tarde formosa, com o seu poente esfogueado, rubrava as caras suadas dos homens e os vestidos machucados das senhoras, que se arejavam debaixo das latadas de maracujás e jasmins da Itália. As damas, comodamente assentadas, tinham requebros de etiqueta, gestos cheios de conveniência, risos com a boca fechada, olhares por debaixo das pálpebras, o leque nos lábios e o dedo mínimo levantado com galanteria.

Minava um apetite surdo pelo jantar; [...] todas as atenções convergiam, na aparência, para o sertanejo, que, a certa distância, de pé, isolado, a cabeça erguida com desembaraço mal-educado, o chapéu de couro atirado para a cerviz e preso ao pescoço por uma correia, a camisa de algodão cru por fora das calças de zuarte, arregaçadas no joelho, o pé descalço, curto e espalmado, [...] vibrava entusiasmado as cordas metálicas de uma viola ordinária, acompanhando, com um repinicado muito original, os versos que improvisava e outros que trazia de cor [...]

Ao terminar de cada estrofe, rebentava um coro de risadas, durante o qual se ouvia o sapatear surdo do sertanejo, socando a terra, a dançar.

[...]

E o sertanejo ferrou o olhar em Ana Rosa:

“Sinhá dona, se eu pedisse...

Responda, mas não se ria...

Uma flor do seu cabelo...

Sinhá dona que diria?...”

— Bravo!

— Sim senhor!

Houve um sussurro alegre

— D. Anica, dê a flor!...

Ana Rosa hesitava.

— Então, menina... repreendeu Manuel em voz baixa.

Ana Rosa tirou um bogari da cabeça e passou-o ao trovador, que versejou logo:

“Ó minha senhora dona,

Deus lhe pague, eu agradeço;

Seus quindings são dos ricos

Eu sou pobre e não mereço!...”

[...]

Subiram todos para a varanda e foram tomando vivamente os seus lugares à mesa, [...]

— Um brinde! gritou Casusa, levantando-se e suspendendo o copo à altura da cabeça.

[...]

— Silêncio!

Mas o poeta não pôde continuar, porque, em um movimento de atrapalhão, caíra-lhe o pince-nez dentro de uma compoteira de doce de calda.

— Um brinde! pediu Casusa. Um brinde!

E desceram à quinta. Aí, com a fogueira entre ambos, deram a mão um ao outro e passaram três voltas rápidas em torno das chamas, com os braços erguidos, a dizer de cada vez:

— Por São João! Por São Pedro! Por São Paulo! E por toda a corte do céu!

Além das tradicionais festas, a cidade de São Luís possuía uma cena cultural repleta de peças de teatro, saraus e encontros sociais diversos e todas essas reuniões sociais era motivo para que as mais belas toaletes²⁹ e as tendências da última moda fossem exibidas nos salões e nos pontos disputados da alta sociedade maranhense. Conforme anúncios retirados do jornal Publicador Maranhense:

THEATRO S. LUIZ.

COMPANHIA DRAMATICA.
dirigida pelo artista—RODRIGUES SAMPAIO

Ultimos espectaculos !

QUINTA-FEIRA 7 DE OUTUBRO DE 1880.

Penultimo espectaculo do drama sacro em 4 actos e 10 quadros

OS MILAGRES

DA

VIRGEM APPARECIDA

Figura 8— Publicador Maranhense, 05 out. 1880.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Figura 9 – Peça teatral “Os amigos intimos” (à dir.) Publicador Maranhense, 05 maio 1881.
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

THEATRO S. LUIZ

COMPANHIA DRAMATICA.

DIRIGIDA PELO ARTISTA—R. SAMPAIO.

Quinta-feira 5 de Maio de 1881.

7º ESPECTACULO.

NOVIDADE.

A 1ª representação da comedia—drama
em 4 actos:

Os amigos intimos

Imitada por L. A. Palmeirim da peça
franceza—«Os intimos»—de «Victoriana Sar-
dou».

Principiará ás 8 horas.

A empresa escolheu esta peça de prefe-
rencia, a qualquer outra, certa de que o
illustrado publico maranhense a receba com
aceitação, attendendo ao genero e fine es-
pirito de Sardou.

Termo muito utilizado nesse período. 1. ato de se lavar, pentear, maquilar, vestir etc. (para deitar-se, sair, aparecer em determinadas cerimônias etc.) 2. traje, vestuário, esp. feminino (HOUAISS, 2009).

3.3 Arquitetura: vestir a sociedade

Verifica-se que a moda é um meio de contornar o puritanismo dos costumes de uma sociedade burguesa, pois através dos seus meios consegue satisfazer impulsos reprimidos sem ofender a moral e o bom costume de uma sociedade desassossegada pela curiosidade sexual, inerente ao ser humano.

Figura 10- Fachada de um sobrado antigo em São Luís / MA, s.d. (Arquivo Fotográfico Ilustrativo dos Trabalhos Geográficos de Campo, IBGE). Foto: Tibor Jablonsky.

É interessante assinalar que o vestir feminino em São Luís tinha relação com a própria estrutura arquitetônica da cidade. Os sobrados maranhenses eram utilizados como porta de acesso ao mundo exterior, suas grandes janelas, conforme observado nas ilustrações, e varandas eram importantes recursos para atrair olhares e fazer contato com os transeuntes, embora utilizadas com cautela para evitar a superexposição das damas. Os proprietários dos sobrados, do conhecidos casarões, eram membros da burguesia de

São Luís, e suas filhas e esposas viviam a maior parte do tempo resguardadas no interior dos sobrados. Conforme fragmento da obra de Aluísio de Azevedo, *O Mulato*:

Ana Rosa espreitava-os e seguia-os com a vista, curiosa, por entre as folhas semicerradas de uma janela.

Por onde seguiam, Raimundo ia levantando a atenção de todos. As negrinhas corriam ao interior das casas, chamando em gritos a sinhá-moça para ver passar “Um moço bonito!”

Lindoca, com grande estremecimento do assoalho, arrastou-se até à janela, para ver passar o Dudu Costa. Dudu era um praticante da Alfândega, que lhe arrastava a asa, rapaz sério, sequinho de carnes, bem arranjado e com muito jeito para o casamento. (Cap.V, p.84)

Figura 11 – Ilustração de J. Prado (Acervo Veridiana Prado). IEB/USP.

Esses sobrados guardam a memória de “ilustres damas da fina flor da sociedade” que segundo FREYRE (1936) “o que os sobrados de São Luís representam como civilização, urbanidade, polidez, dificilmente poderá ser separado da doce, mas profunda influência, que teve nessa hoje um tanto obscura área brasileira, a mulher dona de casa, a mulher mãe de família, a mulher senhora de salão, a mulher inspiradora de poetas e romancistas”.

Descrição de um casarão maranhense, segundo Aluísio Azevedo na obra *O Mulato*:

Raimundo parara um instante, olhando o mar, defronte da casa das Sarmentos. À porta de entrada havia um grande reposteiro de veludo negro, com uma cruz de galões amarelos. Ele considerou o prédio: era um casarão velho, um desses antigos sobrados do Maranhão, que já se vão

fazendo raros. Cinquenta palmos de alto e outros tantos de largo, barra pintada de piche, mostrando a caliça em vários pontos, cinco janelas de peitoril, enfileiradas sobre quatro portas lisas, com um portão entre elas, pesado, batente de cantaria; cheirando tudo a construção dos tempos coloniais, quando a pedra e a madeira de lei estavam ali a dois passos e se levantavam, em terrenos aforados, paredes de uma braça de grossura e degrau de pau-santo. (Cap. IX, p.132)

Percebe-se então que as casas burguesas além de oferecer abrigo e proteção eram palco de atividades sociais e culturais, especialmente pensadas para articular a convivência social e a família, sendo essa uma grande oportunidade,

Figura 12 – Ladeira em São Luís / MA, s.d. (Arquivo Fotográfico Ilustrativo dos Trabalhos Geográficos de Campo, IBGE) Foto: Tibor Jablonsky.

conforme percebemos através da ilustração, para que as mulheres pudessem mostrar seus dotes artísticos, seus belos ornamentos (jóias, vestidos, penteados...) e sua arte de bem-receber e bem-representar diante das visitas. “As salas de visita e os salões – espaços intermediários entre o lar e a rua– se transformavam em saraus, reuniões e jantares, momentos em que as mulheres da elite eram exibidas

pelo pai e marido”, sua imagem traduzia um “capital simbólico”, no qual a mulher bem educada, bem vestida e com dotes artísticos cuidavam para que o chefe da família mantivesse sua imagem pública e sua posição social elevada intocada. (D’INCAO, 1997, p.228)

Observamos na obra de Aluísio o registro desses costumes femininos e os encontros promovidos dentro dos casarões: “Na sala as visitas discutiam rindo a cena do moleque e o mau gênio de Maria Bárbara, mas tiveram de abafar a voz, porque Ana Rosa pôs-se a tocar uma polca ao piano” (*O Mulato*, p.62)

“Ao chegar ao Largo do Carmo, assentou-se num banco. Um vento fresco agitava as árvores; ameaçava chuva; ouvia-se o surdo e longínquo marulhar da costa, e, por ali perto, em algum sarau, uma garganta de mulher cantava ao piano a “Traviata”. (Id. Cap. 18, p.236)

Constata-se que a questão estética do *bom gosto*, ou seja, do gosto definido como padrão e da busca pela aceitação social através da aparência e da elegância está presente em todas as ações que envolvem a interação entre os membros da sociedade; a importância da recepção estética do outro influi diretamente na condição social e de pertencimento daquele que se expõe para ser apreciado – decodificado – dentro desta sociedade oitocentista.

Comparativamente podemos perceber que a imagem da mulher brasileira urbanizada era muito parecida, conforme a citação abaixo sobre a mulher carioca:

Salientava a sensualidade, a beleza, a fragilidade da mulher. Era a mulher da sociedade urbana carioca, se não parisiense, tornada objeto de consumo. [...]. A mulher que os melhores pintores da época representavam não tinha lugar no mundo da política, não tinha lugar fora de casa, a não ser nos salões e nos teatros elegantes, ou nas butiques da rua do Ouvidor (SALES apud CARVALHO, 2010, p. 281).

A divisão de papéis entre os sexos era considerada importante, uma vez que a dupla função exercida pela mulher fornecia as bases para a sociedade brasileira onde cabia ao feminino o cuidado com o lar, desde o seu aspecto espiritual, moral,

até sua condição higiênica, em relação à moradia, alimentação, roupas. A estruturação do lar e criação dos filhos eram atributos femininos considerados como uma missão. Nessa *nobre* missão incluía a implantação da fé, do amor e da religião cristã. Assim, era nutrida a concepção de que a mulher tinha um importante papel a desempenhar na sociedade, e esse se daria por meio de sua casa e sua influência com a educação de seus filhos.

Conforme acompanhamos até aqui, a beleza feminina era também alvo de diversos escritos poéticos ou descritivos, mas as características do belo estavam associadas aos valores requisitados para uma vida pública em sociedade. Dessa forma, eram bem definidas as características femininas e masculinas para o interesse social no contexto da Primeira República.

A educação era vista como um pré-requisito para o bem estar nacional, uma vez que a partir dela surgiria o desejado progresso econômico e social, de grande relevância no discurso republicano. A mulher ganhou notoriedade em meio à sociedade, pois recaiu sobre

ela a responsabilidade de manter a família, operacionalizando uma boa educação aos seus filhos.

Figura 13 - Interior de uma casa em São Luís (MA). (Arquivo Fotográfico Ilustrativo dos Trabalhos Geográficos de Campo, IBGE) Foto: ESSO / IBGE

3.4 Tecido: identidade e cor

Posto entre os dois mundos conflitantes - o do negro, que ele rechaça, e o do branco, que o rejeita -, o mulato se humaniza no drama de ser dois, que é o de ser ninguém.
(Darcy Ribeiro, 2006)

As escolhas (da vestimenta) e os hábitos de vestir-se revelam distinções de idade, de sexo, de status, de cultura e até de ocupação profissional. Essas distinções constituem os requintes imensamente importantes de uma necessidade que a sociedade apresenta como fundamentais para seu triunfo.

Segundo Freyre, é indispensável que ao pesquisar-se a moda brasileira, levemos em consideração a miscigenação responsável pela formação do povo e as condições climáticas inerentes ao Brasil. Se pergunta sobre a possibilidade de pensar e uma moda verdadeiramente brasileira, como penteados, calçados, trajes femininos, sem considerar a autenticidade e particularidades da mulher brasileira.

A abolição do tráfico de escravos em 1850 foi um dos grandes marcos do século XIX, segundo Caio Prado Jr. “nenhum outro acontecimento da nossa história teve talvez repercussão tão profunda” devido as suas conseqüências em todos os setores da economia, uma vez que o escravo era a principal fonte de abastecimento da mão-de-obra nacional. (PRADO JR., 1953, p.85)

Porém, o fato tão pouco apreciado pela aristocracia rural e pelos burgueses, se arrastou durante anos e o comércio de escravos pelo país ainda era comum. Em 1872 o Maranhão era uma das províncias em que mais se adensavam negros, juntamente com o Rio de Janeiro, Bahia, Minas Gerais, Espírito Santo e São Paulo.
(LIMA, 1981, p.167)

A obra *O Mulato*, segundo Freyre (1936), é um “verdadeiro documento humano” que foi recortado da vida provinciana do seu tempo. Os preconceitos de branquidade, de sangue limpo” apontados por Freyre estavam arraigados na cultura ainda colonial da sociedade, principalmente daqueles com idade avançada. O narrador transparece esses conceitos existentes na sociedade através dos conceitos da senhora burguesa Maria Bárbara: “Maria Bárbara tinha o verdadeiro tipo das velhas maranhenses criadas na fazenda. Tratava muito dos avós, quase todos portugueses; muito orgulhosa; muito cheia de escrúpulos de sangue. Quando falava nos pretos, dizia “Os sujos” e quando se referia a um mulato dizia “O cabra”. [...] Pois olha: se tivesse de assistir ao teu casamento com um cabra, juro-te, por esta luz que está nos alumando, que te preferia uma boa morte, minha neta! porque serias a primeira que na família sujava o sangue! (Cap. I, p. 18).

Complementando a visão de Gilberto Freyre, mostra-se pertinente a inclusão do fragmento, a seguir, retirado d’*O Mulato*:

E Raimundo, ali, no desconforto do seu quarto, sentia-se mais só do que nunca; sentia-se estrangeiro na sua própria terra, desprezado e perseguido ao mesmo tempo.
“E tudo, por quê?... pensava ele, porque sucedera sua mãe não ser branca!... Mas do que servira então ter-se instruído e educado com tanto esmero? (Cap. IV, p.151)

A partir disso é possível perceber a crise de identidade e o processo de aceitação que negros e mulatos enfrentaram e enfrentam até a atualidade. Essa questão é muito presente e influi diretamente no reconhecimento e valorização de tradições da cultura brasileira.

3.4.1 Costura: herança européia

É importante destacar que São Luís foi a única cidade brasileira fundada por franceses, o fato ocorrido em 1612 deixou influências marcantes, que posteriormente foram incorporando aspectos da cultura de seus habitantes, com

maior influência dos portugueses, franceses e ingleses. Essa mistura de diferentes povos se torna evidente na constituição da sociedade maranhense, na economia, no comportamento, na concepção estética, nas questões referentes à civilidade, na educação, nos costumes sociais e culturais, como os bailes, as danças, os saraus, no teatro, na música, nas artes plásticas e na moda no Brasil, mais especificamente na cidade de São Luis.

O modo como foram costuradas essas heranças dificultaram na construção da identidade dos nascidos no Brasil, uma vez que não existia a idéia de pertencimento. Nesse período a cultura mimetizava os modelos europeus, tanto para o aspecto bom quanto para o ruim. O conceito de pertencimento e da identificação com a cultura local era considerado como algo de nenhum ou pouco valor. A visão do homem moderno e burguês era a concepção advinda das urbes, o progresso não combinava com referências de um povo que nada tinha a oferecer além da força de trabalho.

Em se tratando da valorização da cultura local e no processo de uma constituição identitária própria, aprendemos muito mais a mimetizar do que criar de fato, o processo foi lento e ainda se encontra numa busca constante das raízes, das referências e do reconhecimento de uma cultura própria formada através desse grande emaranhado das heranças deixadas pelos colonizadores e da valorização de seu povo.

*Desvelando a moda em O
Mulata de Aluísio Azevedo*

4. DESVELANDO A MODA EM *O MULATO DE ALUÍSIO AZEVEDO*

4.1 O cenário da moda

Poder da moda sobre a cidade de Paris num símbolo: “comprei um mapa de Paris impresso num lenço³⁰” (GUTZKOW apud BENJAMIN, 2010, [B2a, 1], p.105).

É acertado dizer que Paris era o modelo e a fonte direta da moda oitocentista consumida no Brasil, os modelos parisienses eram exibidos em suas principais capitais, São Paulo, Recife, São Luís, Salvador e seu expoente máximo, Rio de Janeiro. As referências de bom gosto e elegância estavam presentes na Corte e em Paris. O Rio de Janeiro representava nesse momento para o país o que Paris

Figura 14 - A rua mais famosa do comércio carioca. Foto de Marc Ferrez. Rua do Ouvidor, c1885. (FERNANDES, JR., s.d)

³⁰ Gutzkow, *Briefe aus Paris*. vol.I, Leipzig, 1842, p.82.

representava para si própria. Porém, cada localidade apresentava características próprias, uma vez que tinham aspectos econômicos, acesso a informações e condições climáticas diferentes.

Em Paris, a criação de roupas livres das regras das cortes, viabilizou-se a partir de meados do século XIX, o pioneiro foi Charles Frederick Worth (1825-1895) que em 1857 criou um novo conceito para as casas de moda em Paris, que consistia em mostrar modelos exclusivos as clientes e que posteriormente eram feitas sob medida. Foi o responsável pela autonomia criativa da moda e lançou a idéia de criações sazonais, incentivando o aumento do consumo de moda.

Com isso, em 1868, aproveitando a alta no mercado devido a Revolução Industrial, deu origem a *Chambre Syndicale de la confection et de Couture pour Dames et Fillettes*, e posteriormente, em 1870, cunhou o termo *couturier* (costureiro), conceito para quem trabalhava seguindo as premissas de Worth. Em 1910 se transforma na *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne* passando a usar o nome de *alta-costura*. Distinguem-se a Costura da Confecção, sendo a primeira dirigida às mulheres apenas vestem sob medida e a segunda para qualquer senhora da sociedade. (GRUMBACH, 2009).

No que tange esse estudo é importante considerar quem foram os precursores e os modelos que eram copiados e importados do exterior. Segundo Braga; Prado (2011), a profissionalização da moda no Brasil foi lenta, principalmente pelo alto custo, fazendo com que a quantidade fosse limitada e as peças preservadas ao máximo. As elites burguesas e agrárias, na maioria das vezes, vestiam-se diretamente na Europa e com isso não incentivava o mercado interno. De modo geral, alfaiates e costureiras disputavam o mercado e o dividiam da seguinte maneira: costureiras para mulheres, crianças e adolescentes e modistas e alfaiates mais renomados eram acionados para as ocasiões especiais. Apenas no início do século XX, os alfaiates começam a costurar especificamente para o público masculino.

Embora pensemos em uma moda nacional e internacional, ou seja, de Paris para o Rio de Janeiro e de lá para o resto do país, Roland Barthes (2004, p.261) afirma que todo sistema indumentário é regional ou internacional, nunca nacional;

sua apresentação geográfica sempre se baseia numa liderança aristocrática da moda.

Em São Luís do Maranhão, conforme podemos observar nas colunas e anúncios dos jornais e folhetins da época existiam correspondentes internacionais próprios, que ditavam regras de comportamento e uso, era grande a efervescência em torno dos salões, teatros e reuniões sociais, sendo seu ápice as notas nas colunas sociais dos jornais locais.

Segundo Frédéric Mauro, o gosto pelas roupas européias “estava ligado à vontade de diferenciar-se do escravo negro e até do índio, de guardar o selo da Europa, da civilização. Era a marca de um complexo de inferioridade inconfesso e inconfessável em relação ao europeu” (MAURO apud RAINHO, 2002).

De acordo com a citação a seguir é possível ver os rumos que a moda começou a tomar na sociedade burguesa, transformando-se em assunto de domínio público, representando importante segmento no comércio e influenciando toda uma geração em seu processo civilizatório: “É o comércio do vestuário e não mais a arte, como outrora, que criou o protótipo do homem e da mulher modernos... Imitam-se os manequins, e a alma se faz à imagem do corpo³¹” (POLLÈS apud BENJAMIN, 2010, [B 8,4] p. 116) “L’art du commerce”)

É pertinente ressaltar a criação do conceito dos grandes magazines surgidos em Paris, no ano de 1838, como o *Au Bon Marché*. Esse tipo de loja é parte do processo das grandes transformações da Revolução Industrial, como a produção em massa, serialização, êxodo de populações do campo para a cidade, surgimento da mídia etc. Émile Zola, escreve em 1883, a obra *Paraíso das Damas* e nesse romance descreve o surgimento da primeira loja de departamento da história - a obra é inspirada livremente no "Au Bon Marché" - que existe até a atualidade nos números 22 e 24 da rua de Sèvres, em Paris.

³¹ Henri Pollès. L’art du commerce. *Vendredi*, 12 de fevereiro de 1937.

Émile Zola vai retratar neste romance a atmosfera dos *Grands Magasins* e como se deu esse processo e suas transformações na psique e no comportamento feminino, assim como a questão do fetiche pela mercadoria. Fazendo-nos pensar no significativo atraso em relação à São Luís do Maranhão e outras capitais, pois a sociedade oitocentista brasileira terá sua primeira loja de departamento somente nas primeiras décadas do século XX. Diante disso, temos um panorama propício que através do sistema burguês permitia que a sociedade oitocentista se preparasse economicamente e socialmente para acompanhar o comportamento do consumo sazonal. No início do século XX até a atualidade, algumas casas de moda tiveram sucesso na empreitada, que se moldou concomitantemente a conquista de uma nova condição feminina.

Figura 15 - *Revista Elegante*, 1882³².
(Gaspar Teixeira, São Luís/MA)

Diante disso percebemos que a moda pode ser compreendida como um fenômeno de individualidade, porém apresenta reflexos sobre sua própria expressão e o seu grupo de convívio de maneira marcante. Essa autonomia que a moda parece proporcionar está interligada em uma rede invisível, que permeia fatores sociais, econômicos, culturais e políticos. O reflexo dessa trama se dá em diversos aspectos, sendo um dos principais a estratificação social e a condição de tornar-se agradável aos olhos do observador, esse véu afeta diretamente o usuário da roupa,

³² 'Sem que nos seja um sacrifício, resolvemos dar aos nossos distintos e amáveis Freguezes e Leitores este Suplemento da nossa Revista para que fiquem scientes das novidades que temos em nosso estabelecimento que são a última moda da moderna Arte no grande mundo pariziense. Paris essa capital sagrada como coração do mundo, segundo a voz de V. Hugo, que nos dieta e que nos ensina as leis do bom gosto, que nos indica o magestoso caminho do Bello [...] (Grafia original mantida)

que na maioria das vezes desapercebe o código no qual está inserido ou o código que está sendo lido pelo observador / decodificador.

A moda do século XIX é denominada como a moda da Era Vitoriana, termo adotado devido ao reinado da Rainha Vitória da Inglaterra, no período de 1837 a 1901.

De modo geral, podemos apresentar características sobre esse período, sem nos aprofundar, como a moda baseada na rainha Vitória era concebida nas diversas localidades - babados, laçarotes, mangas bufantes, curvas modificadas, chapéus, decotes discretos, botinas, pelerines, rendas, golas altas, espartilhos, anquinhas -, porém para traçar um perfil estético é imprescindível que o período escolhido para a pesquisa apresente suas particularidades, localidade e contextos sociais e históricos, de maneira que 1880 não seja diluído em meio a generalizações e que a teoria já explanada por Barthes não seja destituída de sua função.

Seguindo mudanças na moda através de detalhes, como: laços, altura e volume das saias, drapeados, babados, debruns, decotes, comprimento das mangas, variação da cintura, bordados, entre outros, era muito comum no período de 1870 a 1890 criar uma roupa nova a partir da reforma da roupa velha, como “variações de um mesmo tema”. Este fato limitava não apenas as mudanças estéticas mais bruscas, mas também demonstra como a roupa era um produto dispendioso nesse período.

Considerando a teoria de Barthes (2004, p. 262) é fundamental que tomemos cuidado ao datar um fim rigoroso para uma peça ou para sua utilização e devemos nos atentar para não confundir a invenção de uma moda com sua adoção, são coisas completamente distintas, como no caso do *tailleur*, que foi inventado pelo costureiro britânico radicado em Paris e em Londres John Redfern no ano de 1880, caiu no gosto da elite feminina inglesa e foi adotado pelas mulheres do período, e novamente adotado, reinventado e difundido no segundo decênio do século vinte por Coco Chanel e adotado até a atualidade como sinônimo de elegância.

Aponta que a moda tem um ritmo próprio e com isso previamente definido; é importante que o estudo sobre a indumentária seja levado em consideração e faz uma ressalva quanto as relações estabelecidas entre significante (evolução das

silhuetas) e significado (época, país, classe social...) indumentário, que não podem ser dadas de modo simples e linear. Acredita que para se obter um estudo completo da indumentária é essencial unir a cada instante uma história e uma sociologia da indumentária. Pensando em um aspecto sociológico da moda, na criação de um sistema formal organizado, quando então uma peça é regulamentada por um grupo social definido e então a peça começa a fazer parte de um sistema. “É a apropriação de uma forma ou de um uso pela sociedade através de regras de fabricação que cria a indumentária, não são as variações de seu *quantum* utilitário ou decorativo.” (BARTHES, 2004, p.265).

A partir dessas colocações, seguiremos na tentativa de apreender a moda aproximada do período da publicação da obra *O Mulato* (1881) para esmiuçar os registros de Aluísio Azevedo através dos aspectos de utilização, cores, formas, material disponível do período e assim articular não apenas o ato social isolado, mas com a preocupação de desvelar a estética da moda e levantar elementos que contribuam com a história da indumentária.

Os jornais e revistas da época, aqui postos, fornecem suporte para pensar na descrição da moda dentro da realidade ficcional própria de Azevedo de modo mais abrangente, pois permite as correspondências com o a realidade fora do contexto ficcional da obra *O Mulato*. Os anúncios e notícias trazem verossimilhança à obra e auxiliam numa melhor contextualização.

Vejamos esse anúncio trazendo as novidades da moda parisiense e sua proposta para a sociedade local de São Luís:

Figura 16 – Fragmento de artigo da *Revista Elegante*, 1882.(São Luís/MA)

“Torneio de Elegancia

Pariz o centro luminoso do progresso a ilusão universal que ora se desfaz com extranha faculdade, ora se tece a ouro e pérolas, acaba de realizar um "torneio de elegância" entre os rapazes, mais apreciadores da Moda, conferindo o premio promettido a Edmundo Disert, que mais de distinguu pela sua simplicidade e elegância.

Edmundo Disert é um rapaz de 19 annos, alunno da academia de Bellas Artes e pertncea uma família distinta parisiense. [...]

Nós que somos levados sempre pelo espírito de bem servir a Arte que, com o seu esplendor, com o seu capricho ondeante, nos dirige e nos inspira o pensamento ao invejável e sinceridade, queremos também hoje que começa a festa dos Remedios, abrir um Torneio de Elegância em que só poderão tomar parte nossos estimados freguezes.

É uma util diversão para os que conhecem modernamente a arte de trajar que é cercada de um gosto aprimorado, de uma delicadeza simples, sem que haja nella o prejuízo dos atavios luxosos e da copulencia phantastica das antigas vestes.” (Grafia original mantida)

4.1.2 MÁQUINA DE COSTURA

“Apresentou-se também em casa de Manuel a sra. D. Amância Sousellas [...] Detestava o progresso.

— No seu tempo, dizia ela com azedume, as meninas tinham a sua tarefa de costura para tantas horas e haviam de pôr pr’ali o trabalho! se o acabavam mais cedo iam descansar?... Boas! Desmanchavam minha senhora! desmanchavam para fazer de novo! E hoje?... perguntava, dando um pulinho, com as mãos nas ilhargas — hoje é o maquiavelismo da máquina de costura! Dá-se uma tarefa grande e é só “zuc-zuc-zuc!” e está pronto o serviço! E daí, vai a sirigaita pôr-se de leitura nos jornais, tomar conta do romance ou então vai para a indecência do piano!” (Trecho retirado de *O Mulato*, Cap. IV, p. 59)

Maquina de costura

No armazem de Graça & Carvalho, se informa quem vende uma maquina de costura dos acreditados fabricantes Wheeler & Wilson, com pouco uso, em estado perfeito e por modico preço, Maranhão, 24 de outubro de 1880.

Figura 17 – Anúncio de máquinas Wilson, retirado do jornal “Publicador Maranhense”, 24 out.1880. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

A invenção da máquina de costura possibilita maior amplitude de formas e aparato técnico como suporte para as criações dos costureiros. Inventada em 1830 por Barthélemy Thimonnier, um alfaiate francês, aproveitando o fato de terem aparecido as agulhas com duas pontas, pôs à venda o primeiro modelo. Walter Hunt, americano, desenhou, em 1834, uma máquina de pesponto que foi aperfeiçoada em 1843, pelo também americano Elias Howe³³, patenteada em 1846 e tornou seu uso mais acessível. Uma série de melhorias e aperfeiçoamentos técnicos foram realizados ao longo do tempo, por Allen B. Wilson, William O. Grover e James Gibb.

Em 1851, Isaac Singer³⁴ introduziu a primeira máquina de costura com pedal e quando fundou a empresa Singer, lançou o sistema de venda a prestações com isso deu visibilidade mundial a máquina. A Singer começou a exportar máquinas de costura, dando início a um processo que a transformou numa das maiores empresas do mundo. Sendo a primeira loja do Brasil fundada em 1858, na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro.

O rapaz, sempre respeitoso, assentava-se, defronte da máquina em que Ana Rosa cosia, e com um livro entre os dedos ou a rabiscar algum desenho, conversavam tranqüilamente, com grandes intervalos. Às vezes dava-lhe para pedir explicações sobre a costura; queria saber, com um interesse pueril e carinhoso, o modo de arrematar as bainhas, de tirar os alinhavos; outras vezes, distraídos, falavam de religião, política, literatura. (Trecho retirado de O Mulato, p.56)

Primeiramente foi utilizada, exclusivamente, na fabricação de sapatos e em 1850 já produzia roupa masculina vendida pronta a preços módicos. Em 1858, os grandes costureiros de Paris usavam frequentemente a máquina de costura, no entanto que em 1860 quase toda roupa era feita à máquina e estava a caminho da padronização, data-se como o auge dos costureiros o ano de 1870, vinte anos após as melhorias na principal ferramenta do costureiro e seu completo domínio.

³³ Cf. <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/EliasHow.htm>>. Acesso em: 05.06.2011.

³⁴ Cf. <<http://www.singer.com.br/institucional/historia.asp>>. Acesso em: 05.06.2011.

Figura 18 - Anúncio de venda de máquina de costura
Revista Elegante, 1892. São Luís, MA.

**MACHINA DE COSTURA
"DOMESTIC"**

*Não é nenhuma novidade !
Seu systema de construcção
tem sido por longos tem-
pos experimentado
e universal-
mente re-
conhecido como
O melhor em existencia*

*E' a mais simples e facil de se
manejar, a que faz maior
variedade de trabalhos,
mais duravel e ele-
gante. E' em-
fim uma
excellente
Novidade da Arte Moderna*

A' VENDA NA ALFAIATARIA

GASPAR PINTO TEIXEIRA

Figura 19- Anúncio de máquina de costura em São Luís, MA.
Revista Elegante, n.4, 1892.

“Ao lado, dominando a mesa de jantar, aprumava-se um velho armário de jacarandá polido, muito bem tratado, com as vidraças bem limpas, expondo as pratas e as porcelanas de gosto moderno; a um canto dormia, esquecida na sua caixa de pinho envernizado, uma máquina de costura Wilson, das primeiras que chegaram ao Maranhão; nos intervalos das portas simetrizavam-se quatro estudos de Julien, representando em litografia as estações do ano; defronte do guarda-louça um relógio de corrente embalava melancolicamente a sua pêndula do tamanho de um prato e apontava para as duas horas.” (Trecho retirado de *O Mulato*, Cap. I, p.17)

Trecho da obra de Aluísio Azevedo, no qual destaca a presença da máquina de costura da marca *Wilson* e com isso se preconiza a próspera chegada da tecnologia e inovações modernas. Com a citação, parece, também, colocar a costura como um dos dotes da personagem feminina, embora não fosse frequentemente utilizada.

Figura 20 - Anúncio de venda de máquina de costura. *Publicador Maranhense*, 1876. (VIVEIROS, 1954)

Com as máquinas de costura em destaque, é indispensável que falemos também das profissionais da moda de São Luís (MA):

Costuras.

Na casa de sobrado, da rua de Sant'Anninha, fronteira ao portão do Quartel, ha quem se encarregue de toda especie de costuras, prometendo promptifical-as com a maior presteza, perfeição e medicidade em preços.

Na rua da Palma e:sa de d. Maria Rita Correia, n. 54, prepara-se toda qualidade de costuras, bordados e mar-cas, por preço modico.

Figuras 21 e 22 (à dir.) – Anúncios de prestação de serviços de costura. *Publicador Maranhense*, 05 maio 1881.

Podemos dizer que as generalizações referentes à moda oitocentista não são apropriadas. Quando pensamos que apenas o Rio de Janeiro era produtor de modas e exclusivo sobre vantagens e inspirações da fonte parisiense não estamos totalmente certos. São Luís, também tinha profissionais capacitados para executar serviços e um

mercado de moda. Conforme vemos nos anúncios de jornais da região, elencados por VIVEIROS (1954):

Etienne Hoejer, alfaiate francês, há pouco . chegado de Paris, aonde confeccionou por alguns anos, acaba de abrir a sua loja na rua de Nazaré, 19. As pessoas que se dignarem honrá-lo com a sua confiança encontrarão em sua loja um variado sortimento de fazendas para calça, palitós, casacas, coletes, etc. Trabalha-se com perfeição e por preços muito razoáveis. (VIVEIROS, 1954, em "O Publicador Maranhense ", de 30-12-1853).

Grande sortimento de Anágoas Balões de crinolina e outras qualidades, tanto de uma como de duas saias, e para todos os gostos.
- Largo do Carmo, 6
Oficina de M.me Balicco.- "O Publicador Maranhense", 1860.

"M.me Samé, rua Grande, 46, recebeu fazendas de sêda:"
Publicador Oficial" - 15-11-1834

"Alcançar do Elegantismo

Rua Grande, n." 5
M.mes Ory e Valentina Saint-Amand receberam
vestidos de sêda.
"A Imprensa" - 1859

4.2 Indumentária: categorias

“A partir do século XVII, a indumentária e a moda passaram a caminhar juntas” (SABINO, 2007, p.340)

Segundo BARTHES (2004) até o início do século XIX não houve História da indumentária de maneira que abarcasse uma perspectiva institucional da indumentária, “em termos de dimensão econômica e social da História, de relações entre o vestuário e fatos de sensibilidade” uma vez que o “vestuário é objeto ao mesmo tempo histórico e sociológico por excelência”. Daí a importância do resgate social e histórico através da indumentária, visto que a obra de A. Azevedo apresenta diversos elementos representativos no quesito moda e seus aspectos sociais.

A tabela abaixo nos ajuda a relacionar os artigos de moda, com seu material de confecção e o valor praticado pelo comércio do próximo ao período em foco, em São Luis do Maranhão.

TABELA 3 - ARTIGOS DO COMÉRCIO DE SÃO LUIZ (MA)³⁵

ARTIGO	VALOR
Chita francesa	\$330
Dita estreita	\$200
Musselina	\$340
Morim 1ª - peça	13\$920
Dito 2ª – peça	12\$240
Dito 4ª - peça	9\$600
Doméstico, peça	4\$000
Zuarte inglês, mt.	\$346
Riscado, mt.	\$158
Dito azul, mt,	\$160
Alpaca, mt	\$640
Lustrim, mt.	\$400
Popelina, mt.	1\$125
Gorgorão de sêda	4\$000
Resma papel francês	3\$318
Envelope, cento	\$400
Chapéu palha francesa	1\$000
Chapéu chile	3\$000
Lenço, dúzia	1\$500
Ditas linho, dz	10\$000
Leque de sândalo	1\$800
Peitilhos de linho, dz. .	10\$000
Punhos de linho, dz. .	4\$000
Erva doce, arroba	12\$000
Pimenta, arroba	15\$000
Linha, 500 Yards., dz.	2\$200

- **ADEREÇOS**

Os diversos acessórios utilizados nesse período, além de sua função estética, tinham também agregadas ao seu uso a representação social, o status e prestígio pelo uso de determinado adereço. Como era o caso da Bengala, do Pince-nez, do Charuto e Cachimbo, de Anéis e Jóias em geral, leques, sombrinhas, Luvas.

³⁵ tabela de preços praticados em 1873. (VIVEIROS, 1954, p.425)

Conforme as citações de Aluísio Azevedo, podemos verificar a dinâmica do usuário desses artigos:

A gente bem conformada, nessas manhãs, acorda lépida, depois de um sono bom, completo,[...] — veste-se rindo, cantarolando, e vai para a rua, para o campo, mete uma flor na lapela do fraque, agita a bengala, fala muito, ri, tem vontade de correr e almoça nesse dia com apetite selvagem. (Cap. VII, p.102)

[...]

Fez-se algum silêncio, e o Faísca, depois de puxar os punhos, começou a falar, com uma voz aflautada, cheia de afetações e com a minuciosa mímica dos míopes; a cabecinha inquieta muito arrebitada, os olhos esticados, procurando alcançar o vidro das lunetas; a boca aberta e as ventas distendidas [...]Mas o poeta não pôde continuar, porque, em um movimento de atrapalhão, caíra-lhe o pince-nez dentro de uma compoteira de doce de calda. (Cap. VIII, p.120)

[...]

Gustavo de Vila Rica; simpático e bonito mocetão de dezesseis anos, [...]Em casa todavia ganhara fama de extravagante; é que mandava fazer fatos de casimira à moda, para passear aos domingos e para ir aos bailes familiares de contribuição, e queimava charutos de dois vinténs.(Cap. II, p.32-33)

[...]

O primeiro a descer foi o Freitinhas, todo vestido de brim branco de Hamburgo, irrepreensível rodoque de botões de osso, uma enorme cadeia de cabelo prendendo o relógio e dependurado nela um anel de ouro, onde se lia esmaltado “Saudade”. (Cap. V, p.105)

[...]

Em cima, perto do altar-mor, em lugares privilegiados, sobressaíam chapéus enfeitados de fitas e plumas, leques irrequietos, que se agitavam desordenadamente, com um ruído casquilho de varetas batendo de encontro aos broches e alfinetes de peito, numa confusão de cores espantadas; eram devotas de fino trato, velhas e moças ostentavam jóias vistosas e perfumes ativos segurando, com luva Horas Marianas encadernadas de marfim, veludo, prata e madrepérola. (Cap. XVI, p.211)

Segundo João Affonso em sua obra *Três séculos de modas* na qual retrata a moda da região norte do país, através de descrições minuciosas, tanto em relação a forma como em relação a utilização das peças inseridas em contextos, nos coloca

dentro do universos da moda, numa região próxima da qual a pesquisa tem como foco.

As relações entre a cidade de São Luís e Belém do Pará eram bastante estreitas devido aos intercâmbios comerciais realizados entre as duas regiões, além da proximidade geográfica. Conforme a descrição abaixo, vemos as características apontadas anteriormente na obra de João Affonso (1923, p.92)

Transmitidos do segundo imperio para a terceira republica, vieram as boquilhas, piteiras e cachimbos "de escuma do mar", de enthusiaistica voga por alguns annos successivos , Tocava as raias da mania, o cuidado, a preocupação do fumante, em "culottar " a piteira ou o cachimbo de escuma, de que se serviam sem os retirar do estojo, no qual praticavam aberturas apropriadas, que lhes permittiam fumar sem risco de manchar, ao contacto da transpiração dos dedos, o hello aspecto negro e lustroso, que a massa porosa adquiria, após alguns mezes de absorção da fumaça e do sarro. E que variedade infinita, na confecção das piteiras e dos cachimbos! Mulheres nuas, cupidos, scenascampestres, bustos de homens celebres, as garras de uma ave de rapina segurando um ovo, que servia de deposito ao tabaco, flores, ramos de arvores entrelaçados de folhagem delicadamente rendilhada: tubos curtos ou longos, direitos ou recurvados, rematando com a boquilha de ambar ou de chifre. Era muito conhecido em Belem, vae para trinta annos, pelo tamanho e pelo feitio o monumental cachimbo de certo commandante de vapores mercantes, e que representava uma caçada ao veado, de enormes galhos, acuado pela matilha. (AFFONSO, p.92).

É interessante notar pela oferta de produtos e serviços da sociedade maranhense o que seus membros buscavam e o que lhes era oferecido, como por exemplo, serviços de ourivesaria, conforme anúncio abaixo:

"Peão Borel, ourives e cravador francês, novamente chegado nesta cidade, participa ao respeitável público que êle se incumbe de tôda casta de obra, relativamente a seu ofício; assim como obras lavradas ou lisas, filigranas, sinetes, brincos e anéis, feixos de pulseiras e cintas, etc. A sua tenda é na rua Grande, na casa supradita."

("A Estrela do Norte do Brasil." – 26 set. 1829. VIVEIROS, 1954)

Não ficavam de fora os acessórios personalizados com a inovação do serviço de daguerreotipia:

"Fortune Ory,

Chegado recentemente de Paris, tira retratos pelo'

Daguerriotipo, para quadros, medalhas e anéis pelos

preços de 5\$000, 8\$000, 12\$000 e 20\$000."

(VIVEIROS, 1954)

Novidades:
Atracadores para penteados de senho
as.
Gravatas, gostos modernos, para homem
Botões de sêda de cores para enfeite de
vestidos.
Chapêos enfeitados para meninos, e me
lhas feitos muito elegantes.
Vende Pereira & Nogueira, na praia Gra
de.
Maranhão 4 de janeiro de 1880.

Figura 23 – Adereços para homens e mulheres. Publicador Maranhense. 05 fev. 1880. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Outros itens bastante utilizados eram o relógio e a sombrinha, o primeiro sendo utilizado pelos homens, que ostentavam seus relógios de bolso, preferencialmente no pequeno bolso do colete. Já o segundo item, sofreu modificações desde a década anterior ao período tema deste estudo, anteriormente muito pequeno e de pouca serventia para a proteção da luz solar, mais utilizado como adorno, sofre alterações para supri a necessidade das mulheres de protegerem-se do sol. Conforme citação de AFFONSO (1923)

A sombrinha, mais utilitaria que nos tempos do segundo imperio, em que não passava de uma tetéia imprestável, é agora de razoável tamanho, forrada de sêda de côr semelhante á do vestido, o cabo extremamente alongado, com castão de tartaruga, madreperola, ou metaes finos incrustados de pedrarias, e adornados com cordões tendo nas extremidades borlas ou "pompons". (p.88)

Registro na obra *O Mulato*: "As meninas Sarmento, acompanhadas da tia, de Eufrasinha e um cachorrinho branco e felpudo, que esta trazia ao colo, saltaram, cheias de espalhafato, muitos risos, latidos, cores vivas nos chapêus e nas sombrinhas". (Cap.VII)

O relógio e a ostentação de jóias de membros da classe alta e a curiosa "cadeia de cabelos"³⁶

³⁶ Anúncio publicado no jornal *Província de São Paulo* sobre artista de cabelos, 1881: "O annuciante, tendo de demorar-se alguns dias nesta bella cidade, lembra a seus habitantes,

E os convidados saltavam do bonde. O primeiro a descer foi o Freitinhas, todo vestido de brim branco de Hamburgo, irrepreensível rodapé de botões de osso, uma enorme cadeia de cabelo prendendo o relógio e dependurado nela um anel de ouro, onde se lia esmaltado “Saudade”. Trazia, por causa do pó, umas lunetas azuis, grandes, verdadeiras vidraças, que lhe davam à grande fisionomia o tom pitoresco de uma casa de campo; (Cap. VII)

Segundo João Affonso (1923) no Brasil o leque tornou-se complemento indispensável das toaletes femininas. Assim os leques tornaram-se “arma ofensiva e defensiva ao mesmo tempo, interprete e confidente, cúmplice e protector pode-se dizer, sem metaphora, que tem altos e baixos, a mercê dos criadores e introductores de modas. Ora não excede de um palmo; depois vae crescendo, crescendo, e attinge perto de cincoenta centímetros” (p. 88)

Figura 24 – Em meio a castanhas e línguas, os leques ganhavam destaque, principalmente os modelos especiais de carnaval. Anúncio retirado do Publicador Maranhense, 05 fev. 1880. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

- CHAPÉU

O chapéu, no século XIX, era símbolo de respeitabilidade burguesa, todos os homens “decentes” deveriam possuir ao menos um chapéu. Seu material podia

principalmente àquelles que, ligados por vínculos de sangue, ou por um affecto a algum ente estimado, desejam possuir uma recordação saudosa d'elles, convertendo seus cabellos, como unica prenda que vos resta, em uma obra d'arte - como um retrato, podendo conservar assim duas lembranças em uma só - retrato e cabelo - ou em um mausoléu, pulseiras, firmas, cadêa para relógio, aneis, etc. Quem não conserva cabellos de uma terna mãe, de uma virtuosa esposa, de um mallogrado filho ou de uma apaixonada amante? Reside no hotel de França, rua Direita.”

variar em pêlo de castor, seda, palha e feltro³⁷; podia ter copa alta, média ou baixa, as cartolas variavam em 16 e 17cm de altura. As abas ora eram achatadas, ora voltadas para cima em ângulo agudo. De 1850 a 1900, os homens usavam cartolas para fazer negócios, no lazer e em ocasiões formais, sendo o cinza pérola para o dia, preto para o dia ou noite, no qual o seu portador tinha a sensação de sentir-se mais alto, bonito e elegante. A seguir alguns exemplos:

Figura 25 - Chapéu-do-chile (palha)

Figura 26 - Cartola com abas voltadas para cima, à direita.

Figura 27 - Cartola de seda.

Figura 28 - Anúncio de chapéus. Revista Ilustrada Portuguesa “Os Grandes Armazéns do Chiado”

Secção de

N.º 9126 — Chapéu de feltro inglês, ultimo modelo, com forro de setim. **1\$800**

N.º 9127—Chapéu de feltro, de 1.ª qualidade, em preto e cores, a 1\$100, 900 e **800**

N.º 9128—Chapéu de peluche de seda, a.. **3\$000**

N.º 9129—Chapéu de côco, de fino feltro, a 1\$700 e **1\$150** Inglês. **2\$400**

Chapelaria

N.º 9130—Chapéu de feltro, qualidade extra, em cores da moda. A 1\$500 e..... **1\$200**

³⁷ Segundo Gilda de Mello e Souza (1987) o chapéu de feltro começou a ser utilizado somente a partir de 1890, porém na obra de Aluísio Azevedo, o termo feltro para descrever o tipo de chapéu é utilizado com frequência. O método de confecção do feltro existe desde o século XVII, assim é possível que o autor denomine feltro como material genérico, que pode ser de pelo de castor, coelho e lã.

Rendas e crochets de al-
godão de diversas qualidades, grande variedade
de cores, gostos novos, vendem-se em cartões
e em peças soltas.
GRAVATAS para homens, e para senhoras,
e vendedores em cartões.
CHAPÉUS DE FELTRO, para homens, e
para senhoras, que há muito tempo
CHAPÉUS DE PALHA, feitos para
se usar, para senhoras, e para
se usar no vapor d'água. Vende-
do por poucos preços. **PEREIRA & NO-**
VEIRA, na praia Grande.

Figura 29 – Anúncio de produtos, entre eles destaque para o chapéu de feltro. *Publicador Maranhense*, 24 out. 1881. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

“Rendas e crochets de algodão de diversas qualidades, grande variedade ..., vendem-se em cartões e em peças.[...] Gravatas para homens[...] Chapéus de Feltro para homens[...] Chapéus de Palha enfeitados para meninas e meninos[...] [...] vinda no Vapor.[...] Vendas por módicos preços. Pereira & Nogueira, na praia Grande.

A foto a seguir nos dá exemplos dos vários tipos de chapéus em uso; cartolas, chapéu de palha, chapéu baixo e abaulado, chapéu médio e reto :

Figura 30 - Porto do Rio de Janeiro, 1865. Autoria atribuída a Franz Keller (VASQUEZ, 2003)

Gilberto Freyre(1936) destaca um importante acessório que além da sua funcionalidade explícita de proteção, era também símbolo de superioridade, que é o chapéu-de-sol. Artigo desejado pelos escravos e recém alforriados, embora não necessitassem de proteção excessiva em relação a pele branca.

Fragmento da obra de Azevedo: “Um ou outro branco, levado pela necessidade de sair, atravessava a rua, suado, vermelho, afogueado, à sombra de um enorme chapéu-de-sol.” (Cap. I, p.15)

Figura 31 - Anúncio de Chapéu de Sol em São Paulo retirado do Jornal "O Estado de São Paulo", 1882.

Aluízio Azevedo em *O Mulato* destaca um tipo de chapéu em seu personagem "Freitas", que contribui muito na caracterização do personagem burguês e abastado:

Freitinhas [...] Trazia [...] um chapéu de feltro branco, peludo, alto, a que os gaiatos da província denominavam "Carneiro" e do qual o dono contava maravilhosas propriedades. "Era uma pena!... Podia a gente machucá-lo à vontade sem ofender o pêlo, de bom que era! Custara vinte mil-réis, mas valia cinquenta, a olhos fechados! (O Mulato, cap. II)

Segundo a obra "Três séculos de moda" segue a descrição do Chapéu tipo "Carneiro":

[...] vemos entrar em scena, para pouco a pouco fixar-se definitivamente nos usos masculinos, o horrendo, o monstruoso chapéu de copa alta, de pêlo de sêda ou de massa, a cartola, o penante, a cantimplora, ordinariamente de côr preta, e algumas vezes de castor alvadio, ou de longos pêlos cinzentos, nesse caso designados pela alcunha de "carneiro", pelo que os garotos, nos logares publicos, o acolhiam aos gritos: "Mé! mé! (AFFONSO, 1923)

Mais alguns registros de chapéus na obra de Aluízio Azevedo:

Viam-se deslizar pela praça os imponentes e monstruosos abdomens dos capitalistas; viam-se cabeças escarlates e descabeladas, gotejando suor por debaixo do chapéu de pêlo; risinhos de proteção, bocas sem bigode dilatadas pelo calor, perninhas espertas e suadas na calça de brim de Hamburgo. (Cap. II)

Raimundo, todo europeu, elegante, com uma roupa de casimira leve, adequada ao clima do Maranhão, escandalizando o bairro comercial com o seu chapéu-de-sol coberto de linho claro e forrado de verde pela parte de dentro [...]

— Quem é aquele sujeito, que ali vai de roupa clara e um chapéu de palha? (Cap. V)

“O Freitas [...] muito teso, magro, alto, com o pescocinho comprido no seu grande colarinho em pé. Não relaxava as calças brancas, e gabava-se do segredo de conservá-las limpas e engomadas durante uma semana; Era empregado público havia vinte e cinco anos e só faltara à repartição três vezes [...] Usava sapatos rasos, de polimento, e nunca se esquecia do chapéu-de-sol.” (Cap. IV)

Raimundo, estático ao lado de Ana Rosa, não podia conter o seu entusiasmo.

— Como é belo! como é belo! Exclamava ele, apontando para o nascente.

E, numa comoção de pintor, amarrotando entre os dedos o seu chapéu de feltro, parecia beber avidamente, pelos olhos deslumbrados, aquele maravilhoso nascimento do sol meridional de junho. (Cap. 7)

“As meninas Sarmento, acompanhadas da tia, de Eufrásinha e um cachorrinho branco e felpudo, que esta trazia ao colo, saltaram, cheias de espalhafato, muitos risos, latidos, cores vivas nos chapéus e nas sombrinhas. (Ibidem)

O Sebastião Campos, vestido de branco como o Freitas, porém de paletó e chapéu-do-chile, pulara em terra, abraçado a uma grande cesta de busca-pés, pistolas, carretilhas e bombas. (Ibid.)

“Contudo, todos os olhares e todas as atenções convergiam, na aparência, para o sertanejo, que, a certa distância, de pé, isolado, a cabeça erguida com desembaraço mal-educado, o chapéu de couro atirado para a cerviz e preso ao pescoço por uma correia ...” (Cap. 8)

“E o cônego passou a vestir-se [...] Estava limpo, cheiroso e penteado; tinha, no rosto escanhado e nos anéis dos seus cabelos brancos, uns tons frescos de fidalgo velho e namorador; o cristal dos óculos redobrava-lhe o brilho dos olhos, e o seu chapéu novo, de três bicos, elegantemente derreado um pouco para a esquerda, dava à sua cabeça distinta e ao seu rosto todo barbeado o ar pitoresco e nobre dos cortesãos do século XVII.” (Cap. XIV)

“Manuel, com as mãos cruzadas atrás, o chapéu descaído para a nuca, o corpo a bambolear sobre as suas perninhas curtas, interrogou, muito vermelho, o cônego:

— E o que me diz desta, compadre?.. Então que me diz desta?!... Ora já se viu?...

— Deixe-se disso!... repreendeu o outro. [...]

— Vamos indo. Meus senhores, vivam! obrigado.

Puseram-se os dois a subir vagarosamente a rampa.

— Ora, meta-se um homem com semelhante gente!... resmungava o negociante, batendo com a biqueira do chapéu-de-chuva nas pedras da calçada. Traste! Peralta!” (Cap. 15)

Os chapéus femininos, segundo AFFONSO (1923)

Já então os minúsculos chapélinhos do segundo império aumentavam de tamanho surgindo os chapéus desabados, de palha da Itália, enfeitados de flores campestres. 1880 regista, neste particular, grande variedade, quer no feitio, quer nos ornatos de fitas, plumas, passaros; uns pousando simplesmente sobre os cabelos, fixados por grampos de phantasia, outros atados por baixo do mento.

Vão em progressivo augmento os chapéus, e sempre sortidos na configuração, e na guarnição. Ha uns bem interessantes, de abas curtas e copa alta, um tanto afunilada, tendo ao lado comprida pluma frisada, imitação dos dos huguenotes . Entram em voga os véos, protegendo o rosto, transparentes ou espessos, lisos, de salpicos e lavrados. (p.87)

Os chapéus femininos eram de palha e amarrados com fitas sob o queixo, tinham adereços como fitas, flores e frutas, penas e plumas de pássaros e por vezes grandes e altos, de *pailleson* – palha italiana muito admirada e considerada como material nobre. (CHATAIGNIER, 2010)

Fragmento da obra *O Mulato*: “Em cima, perto do altar-mor, em lugares privilegiados, sobressaíam chapéus enfeitados de fitas e plumas [...]” (Cap. XVI)

Figura 32– anúncio de chapéus femininos.
Publicador Maranhense, 24 out. 1880. Acervo
Fundação Biblioteca Nacional.

Nota-se no anúncio posterior, as relações comerciais com as outras regiões do país.

Destaque para o trecho sobre a personagem Ana Rosa da obra *O Mulato*:

Ela estava realmente boa com o seu vestido muito alvo de fustão, alegre, todo cheirando aos jasmims da gaveta; com o seu chapéu de palhinha de Itália, emoldurando o rosto oval, fresco e bem feito; com o seu cabelo castanho, farto e sedoso, que aparecia em bandós no alto da cabeça e reaparecia no pescoço enrodilhado despretensiosamente. (Cap.II)

[...]

Em cima, perto do altar-mor, em lugares privilegiados, sobressaíam chapéus enfeitados de fitas e plumas, leques irrequietos, que se agitavam desordenadamente, com um ruído casquilho de varetas batendo de encontro aos broches e alfinetes de peito, numa confusão de cores espantadas [...] (Cap. XVI)

- CALÇADOS

Os calçados femininos e masculinos apresentavam características próximas ao do costume inglês: Para os homens: botas, muitas vezes feitas de tecido com coberturas de couro, são compridas no tornozelo, amarradas de um lado e com pontas quadradas. Uma fileira de botões decora a frente da bota. Aparece o uso de tamancos à noite e perneiras em cores claras³⁸: “Quando os três voltaram do quarto, já a filha e a mulher do fazendeiro tinham vindo da reza. Manuel apareceu enfronhado comodamente num paletó de brim pardo e num par de tamancos.” (O Mulato, Cap. XI, p.151)

E para as Mulheres: botas, botinas e sapatos com salto alto.

Era Ana Rosa. Logo que ela se recolhera ao quarto, gritara pela Mônica.

— Mãe-pretinha! [...]

E estendeu-se negligentemente em uma cadeira, entregando à criada os pés pequeninos e bem calçados. Mônica tomou-os, com amor, entre as suas mãos negras e calejadas; descalçou-lhe cuidadosamente as botinas, sacou-lhe fora as meias; depois, com um desvelo religioso, como um devoto a despir a imagem de Nossa Senhora, começou a tirar as roupas de Ana Rosa [...] (Idem, Cap. V, p.75).

Segundo Affonso (1923), a respeito dos calçados, os feminos consistiam, principalmente, na botina de cano alto, abotoada ao lado, de duraque, de cetim, de pelica, gaspeada de polimento, preta ou colorida combinando com o vestido e salto-torneado, mas sem exagero de altura.

- ROUPAS BRANCAS OU ROUPAS ÍNTIMAS

As roupas íntimas femininas utilizadas nesse período consistiam em anáguas, espartilho, camisa, camisola, combinações e meias. A camisola era de algodão, sua costura era ajustada ao corpo para ser utilizada abaixo de espartilhos e vestidos. Combinações começam a dar lugar as anáguas. Os modelos de espartilhos seguiam o padrão de uso de 1876. A anágua para vestido era adaptada sob o molde da saia. A cauda traseira da anágua de cima apresentava babados.

³⁸ Texto adaptado do original, tradução nossa. Ver ANEXO A.

[...] começou a tirar as roupas de Ana Rosa; desatou-lhe o cadarço das anáguas; desapertou-lhe o colete e, quando a deixou só em camisa, disse, apalpando-lhe as costas: — laiá? vossemecê está tão suada! [...] E correu logo ao baú. A senhora pusera-se a cismar, distraída, coçando de leve a cintura, o lugar das ligas e as outras partes do seu corpo que estiveram comprimidas por muito tempo. (Idem, Ibid.).

Figura 33 – Espartilho, 1880.
Kyoto Costume Institute, 2006,
p.270.

Figura 34 – Espartilhos em catálogo de revista portuguesa “Os grandes armazéns do Chiado”, 1894.

Ainda em *O Mulato*:

Mônica voltou com uma camisola toda cheirosa, impregnada de junco, a qual, abrindo-a com os braços, enfiou pela cabeça de Ana Rosa, esta ergueu-se e deixou cair a seus pés a camisa servida e conchegou a outra à pele, afagando os seus peitos virgens num estremecimento de rola. (Cap. V, p.75)

As roupas íntimas masculinas tinham poucas variações: ceroula e camisa, eram as mais utilizadas: “O Sebastião Campos, esse era viúvo da primeira filha de Maria Bárbara e, como aquele, um tipo legítimo do Maranhão [...] Não tinha papas na língua! Era nervoso e ativo; gostava todavia de ler ou conversar, escarranchado na rede durante horas esquecidas, em ceroulas, fumando o seu cachimbo de cabeça preta, fabricado na província [...]” (*O Mulato*, Cap. IV, p.67)

As meias femininas eram compridas e de diversas cores, combinando com o vestido, já as masculinas variavam em brancas ou pretas.

José Joaquim de Azevedo
Almeida e C.ª previnem aos seus amigos
e freguezes que receberão meias tanto cru-
as como brancas para Srs, são de muito
boa qualidade e vendem muito razoável-
mente,

Figura 35 – Anúncio de meias para senhoras. Publicador Maranhense, 5 fev. 1880. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional

Figura 36 – Destaque de sapato de cetim e meia comprida feminina. Utilizado de 1870 a 1890. (THE KYOTO COSTUME INSTITUTE, 2006. p. 248)

- PENTEADOS, COSMÉTICOS E BARBEARIA

A indústria de cosméticos era essencialmente francesa. Os produtos, em sua maioria vinham importados para o Brasil, e em São Luís (MA) não era diferente. Tínhamos em especial alguns produtos de grande aceitação: o óleo de babosa, a banha de Macassar - ambos para utilização nos cabelos – o pó de arroz, as tinturas especiais para cabelo e barba, o creme para a pele, as águas de cheiro e perfumes.

Alguns produtos eram frequentemente anunciados em jornais locais, como esses exemplos abaixo:

Figura 37 – Anúncio de produtos franceses para tintura de cabelos e barba, creme para a pele. *Publicador Maranhense*, 05 maio 1881. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Figura 38 – (centro) Anúncio de lista de produtos disponíveis da marca francesa *Ed. Pinaud*¹. anunciadas no jornal *Publicador Maranhense*, 05 maio 1881. Acervo Fundação Biblioteca Nacional

Figura 39 – Anúncio de Água perfumada para os cabelos. *Publicador Maranhense*, 24 out. 1880. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

O pó de arroz e o óleo para cabelos não poderiam faltar nos anúncios dos principais jornais. A marca Coudray foi quem alavancou as indústrias da perfumaria e de cosméticos na região, conforme citação de João Affonso (1923) “Desenvolve-se cada vez mais a indústria da perfumaria, com Coudray á frente, lançando águas de Colonia, extractos, essencias, tinturas, cosmeticos.” (p.62).

Algumas citações da obra *O Mulato* sobre a utilização de cosméticos em meio a sua narrativa: “Lá estava também em casa de Manuel a Eufraesinha, viúva do oficial de infantaria. Toda enfeitada de lacinhos de fita roxa, moreninha apesar da superabundância do pó-de-arroz; as feições muito desenhadas à superfície do rosto e com um sinal de nitrato de prata ao lado esquerdo da boca, desastrosamente imitado do de uma francesa ex-cantora com quem ela se dava [...]” (Cap. IV, p. 60)

Figura 40 – Pó de Flor de Arroz “Veloûtine”. Publicador Maranhense, 24 out. 1880. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. (à esq.)

Figura 41 – Óleo para cabelos “Oleocome” da marca E. Coudray. Publicador Maranhense, 24 out. 1880. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

[...]

— Tenho pena, afetava às vezes D. Bibina Sarmiento (esta era Bernardina) de ter tanto cabelo!...

Para desembrulhá-lo é um martírio. E, quando depois do banho, não me penteio logo, ou quando passo um dia sem botar óleo... Ah, dona, nem lhe digo nada!... (Cap. IV, p. 57).

As meninas Sarmento, acompanhadas da tia, de Eufrásinha e um cachorrinho branco e felpudo, que esta trazia ao colo, saltaram, cheias de espalhafato, muitos risos, latidos, cores vivas nos chapéus e nas sombrinhas. O famoso cabelo ostentava-se, mais que nunca, em cachos acastelados e trescalantes de óleo de babosa. 9Cap. VII, p.57).

Exemplo de utilização do creme Macassar pela personagem Mariana, a falecida mãe de Ana Rosa:

Assim lhe acudiam outras recordações; por exemplo a do macassar cheiroso, então muito em uso na província, com que D. Mariana lhe perfumava os cabelos todas as manhãs antes do café; mas, dentre tudo, do que melhor ele se recordava era dos lampiões com que iluminavam a cidade (O Mulato, Cap. III, p.56).

Os penteados, barbas e bigodes não podem ser esquecidos diante a categorização da indumentária do período. Os cabelos femininos eram usados de modo a revelar as orelhas e o pescoço, ondulados e encaracolados na frente, a parte de trás enrolada frouxamente em um coque grande, havia também tranças e bandós³⁹ para as mulheres e serviço de barbearia para os homens.

Anúncios de serviços de cabeleireiro e barbearia eram comuns nos jornais desde a primeira metade do século XIX:

"- Carlos Cagnoli, cabeleireiro francês, fabrica chinós⁴⁰.
Rua dos Barbeiros, 10"
A Estrela do Norte do Brasil" – 21 nov.1829. (VIVEIROS, 1954).

A este fazia concorrência outro prestador de serviços, que anunciava:

"Manuel Joaquim Pereira de Barros, próximamente chegado a esta cidade, faz ciente que tem aberto na Praia Grande sua loja de barbeiro e cabeleireiro, propondo-se a fazer todo e qualquer enfeite de cabelos para senhoras; a saber: marrafas de caracóis, pentes de canudos caudós, caracóis soltos, etc, assim como amola tôda qualidade de ferramenta, tudo por preço cômodo."
A Estrela do Norte do Brasil" – 21 nov. 1829. (VIVEIROS, 1954)

³⁹ Cada uma das duas partes em que, num certo tipo de penteado, o cabelo é repartido ao meio e esticado para os lados da cabeça, cobrindo as orelhas, sendo preso atrás geralmente por meio de um coque. (HOUAISS, 2009).

⁴⁰ Aplique de cabelo utilizado no alto da cabeça.

Na obra de Aluísio Azevedo para caracterizar suas personagens femininas, observando seu cotidiano e seus costumes em relação a aparência, a relação das modas criadas a partir de determinados elementos da sociedade, principalmente com penteados e cuidados com o cabelo, escreve:

Vieram as Sarmentos com os seus enormes penteados; moças feias, mas de grandes cabelos, muito elogiados e conhecidos na província. “Tranças como as das Sarmentos!... Cabelo bonito como o das Sarmentos! Cachos como os das Sarmentos!...” Estas e outras tantas frases se haviam convertido em preceitos invariáveis. Fora das Sarmentos não conheciam termo de comparação para cabelos; e elas, côncias daquela popularidade, ostentavam sempre o objeto de tais admirações em penteados assustadores, de tamanhos fantásticos. (Cap. IV, p.57)

Da barbearia saíam tipos característicos de cabelos, barbas e bigodes:

Figura 42 — Retratos masculinos. Foto de Alberto Henschel. *Vultos brasileiros*, 1886. Página de álbum de *cartes-de-visite*. Coleção Museu Imperial. Barão do Rio Branco (esq. superior); José Mariano, conselheiro José Alencar (esq. inferior); José do Patrocínio. (VASQUEZ, 2003)

Na obra de Aluísio Azevedo os cuidados com a aparência de barbas e cabelos: “Tratava uma enorme unha no dedo mínimo, com a qual costumava pentear o bigode, feito de longos fios, tingidos e lisos, que lhe velavam a boca. Jamais consentia que barbeiro algum “lhe encostasse a mão no rosto”; fazia ele mesmo a sua barba, um dia sim, outro não.” (Cap. IV, p.60)

Sendo a barba e o bigode apurados também um símbolo de respeito e sinal da idade madura, relacionado à estabilidade financeira e familiar.

Manuel Pedro via, com efeito, naquela criatura, trabalhadora e passiva como um boi de carga e econômico como um usurário, o homem mais no caso de fazer a felicidade da filha. Queria-o para genro e para sócio; dizia a todos os colegas que o “seu Dias” apenas retirava por ano, para as suas despesas, a quarta parte do ordenado [...]

E, pouco a pouco foi-se habituando a julgá-lo já da família e a estimá-lo e distingui-lo como tal; só faltava que a pequena se decidisse... Mas qual! ela nem queria vê-lo! Tinha-lhe birra; não podia sofrer aquele cabelo à escovinha, aquele cavanhaque sem bigode, aqueles dentes sujos, aquela economia torpe e aqueles movimentos de homem sem vontade própria. (Cap. I, p.25)

O personagem José Dias⁴¹ era um caixeiro de pouca representatividade na sociedade, já que não era abastado e um próspero burguês, porém um ótimo trabalhador, assim sua aparência é condizente com a imagem que o autor pretende passar para o leitor:

E, pouco a pouco foi-se habituando a julgá-lo já da família e a estimá-lo e distingui-lo como tal; só faltava que a pequena se decidisse... Mas qual! ela nem queria vê-lo! Tinha-lhe birra; não podia sofrer aquele cabelo à escovinha, aquele cavanhaque sem bigode, aqueles dentes sujos, aquela economia torpe e aqueles movimentos de homem sem vontade própria.

⁴¹ José Dias era o caixeiro (balconista residente) da loja de Manuel Pescada e escolhido pelo patrão para esposar sua filha Ana Rosa, essa por sua vez avessa ao relacionamento.

Figura 43 - Retratos masculinos. Foto de Alberto Henschel. *Vultos brasileiros*, 1886. Página de álbum de *cartes-de-visite*. Coleção Museu Imperial. Antonio Carlos Gomes (à esq. superior); Antonio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva; Antonio de Castro Alves (à esq. inferior); conselheiro Antonio Eleutério de Camargo. (VASQUEZ, 2003).

- VESTUÁRIO

A anquinha no período de 1880 e 1881 foi descartada. A silhueta feminina estava mais próxima do natural, salvo o uso do espartilho para dar o formato da cintura. Porém, no ano seguinte, 1882 a utilização da anquinha retorna e permanece até 1888, conforme citação de João Affonso (1923): “Aproxima-se no entretanto, nova investida da anquinha, predominando por nunca menos de seis a sete annos (1882 a 1888).” (p.87).

Vemos abaixo alguns exemplos de anquinhas e no item ‘vestuário feminino’, ao longo do capítulo, teremos exemplos de vestidos com e sem a utilização da anquinha.

Figura 44 – Modelos de anquinhas datadas de 1880. Acima confeccionada em aço e ao lado em tecido e estruturada com barbatanas. THE KYOTO COSTUME INSTITUTE, 2006. p. 278)

O uso da sobrecasaca e do fraque era freqüente em eventos noturnos. Eram elementos diferenciadores do homem, as peças traziam consigo o aspecto de abundância e prestígio. A sobrecasaca foi adaptada de um capote militar e transformou-se em roupa masculina formal. Aparecia em várias formas, mas basicamente era um casaco que tinha mangas compridas, chegava aos joelhos, era bipartido atrás e contava com gola, lapela larga, abotoamento e pregas nas costas. Como se percebe na descrição do personagem Sebastião Campos, senhor de engenho:

Na rua, encontravam-no de sobrecasaca aberta, coletinho de chamalote, camisa bordada, guarnecida por três brilhantes grandes; ao pescoço, prendendo o cebolão, um trancelim muito comprido, de ouro maciço, obra antiga, com passador. (*O Mulato*, Cap.IV, p.67)

E na descrição de alguns senhores nos eventos sociais:

Não obstante, chegava bastante gente para a festa; velhas carruagens enfileiravam-se na Rua Formosa, despejando golfadas de seda e cambraia. As damas, finamente envolvidas nas ondas dos seus pufes, subiam, arrepanhando a cauda, aos salões do baile, pelo braço de homens sérios de casaca. Havia luxo. (*Idem*, Cap. XIX, p.243)

As gravatas eram normalmente confeccionadas de cetim, cambraia e seda, as cores variavam em preto, branco e com texturas. Nesse período, plastrons⁴² são muito utilizados os laços são frouxamente atados, em forma curva, ou delineado e fixado através de um anel, vejamos alguns exemplos na narrativa de Aluísio Azevedo: “sobressaíam as enormes gravatas de cambraia engomada, com as pontas em bico sistematicamente espichadas sobre a negrura da lapela.” (Cap. XIX, p.244) Não relaxava as calças brancas, e gabava-se do segredo de conservá-las limpas e engomadas durante uma semana; trazia sempre, apesar do calor da província, o colarinho duro e o peito da camisa irrepreensível; gravata preta — invariavelmente. (Cap.IV, p.60)

Os lenços eram itens indispensáveis para todos; moças e senhoras, senhores e moços, escravos e negros libertos. Era muito utilizado tanto pela sua função como por item de adorno. Em sua grande maioria, os lenços estavam perfumados com essências diversas (alfazema, almíscar...). Eram confeccionados de diversas cores e

⁴² Gravata masculina com extremidades largas, usada em volta do pescoço e laçada sob o queixo. Peça de traje formal costumava ser feita de tecido liso, geralmente seda. A laçada ou nó duplo era preso por um alfinete com pedraria. (O'HARA, 1993, p.213).

tecidos, porém usualmente de seda, algodão, cambraia e nas cores branca, azul e bege.

— Ora, ora, ora! respingava o sacerdote, como as últimas gotas de um aguaceiro. E passeava vivamente em toda a extensão da saleta, atirando de uma para a outra mão o seu lenço fino de seda da Índia. (Cap.II, p.30)

[...]

“Os janotas, separados do altar-mor por uma grade de madeira preta, tiraram da algibeira, com a ponta dos dedos, o lenço almiscarado e ajoelhavam-se sobre ele” (Cap. XVI, p.212)

[...]

“— É uma sem-vergonheira! Ver as escravas todas de cambraia, laços de fita, água de cheiro no lenço, a requebrarem as chandangas na dança!...” (Cap IV, p.64)

[...]

“Era uma aluvião mesclada; havia o croisé de luva branca, a casaca sem luva, o fraque de três botões com o lenço de seda azul debruçado na algibeira” (Cap. XIX, p.243)

4.2.1 Material utilizado para confecção

Relativo ao material da indústria da moda nos parece muito úteis algumas informações sobre a dinâmica das matérias-primas para as confecções, até mesmo para pensarmos no motivo da escolha deste ou daquele tecido, como dessa citação: “Apenas por volta de 1890 considera-se que a seda já não é o material mais nobre para a roupa de passeio; por isso foi-lhe atribuída uma nova função, antes desconhecida: utilizou-se a seda como forro”⁴³. (BENJAMIN, 2010, [B 3,2], p.106).

O tecido estabelece uma relação especial com o traje, uma vez que pode complementar através da textura e da composição da trama, pode afetar a composição no corpo, dar luminosidade e esplendor em determinadas partes, avivar o tom da pele, dar brilho ou reduzi-lo pela opacidade, como o cetim e o tafetá, muito utilizados nesse período.

⁴³ 70 Jahre deutsche Mode, 1925, p.71.

O Duraque era um tecido forte e resistente que se utilizava no calçado feminino, alguns modelos arrematados com biqueiras de verniz. Até a urbanização, o pouco espaço para a vida social e a utilização de saias muito longas, os calçados femininos eram pouco comentados e vistos de maneira secundária para a composição do vestuário.

Até o século XIX não havia distinção entre os tecidos utilizados para a confecção de roupas para homens e mulheres. A diferença era apenas relacionada a condição social e com o tipo de traje, mas não em relação ao gênero.

As fazendas destinadas ao público feminino eram: musselina, organdi, veludo, seda adamascada, brocados, rendas, tafetás, gorgorão, cetim, linho com seda e lã com seda. Especialmente para os trajes de gala, os mais finos tecidos diretamente de Lyon, na França: brocados de ouro e de prata com flores coloridas, gaze cristalizada, tarlatanas palhetadas de ouro e tules debruados de guirlandas. (SOUZA, 1987). Tínhamos também diversos tipos de veludo, como: frisado, o cotelê, o bordado e o lavrado, o batista (espécie de algodão fino). (CHATAIGNIER, 2010).

Para o público masculino, eram destinados os tecidos ásperos, escondendo os tecidos mais delicados, utilizados para coletes e em acessórios, embaixo dos casacos e sobrecasacas. Aluisio Azevedo traz na obra *O Mulato* referências aos tecidos utilizados naquele período, em São Luís, como a alpaca, o chamalote, a casimira, o brim de Hamburgo, entre outros. A partir disso é possível constatar que, o brim, o linho e a lã predominaram no lugar do cetim, das sedas e dos brocados, mantendo certa austeridade também no trajar. As diferenças de gênero foram marcantes e iniciadas no século XIX, restringindo o universo masculino e tornando o feminino abundante. Podemos perceber que tal costume é cultivado até a atualidade.

No Brasil, eram utilizados vários tecidos populares, como a chita e a chila (tecido de algodão fino, com padronagem em xadrez miúdo em azul e branco e vermelho e branco, semelhante ao *vichy*⁴⁴; o percal, zuarte, morim, briche (lã grossa), saragoça (lã fina), surrate. Normalmente, esses tecidos eram destinados a confecção de roupas para escravos e para as camadas populares. Conforme trechos de *O Mulato*.

⁴⁴ Tecido quadriculado, geralmente, de algodão com fios de duas cores diferentes e alternadas.

Figura 45- Anúncio de tecido. *Revista Elegante*, São Luís / MA.

Com a Revolução Industrial, além de aumentar a oferta de produtos e o aperfeiçoamento de técnicas têxteis, trouxe para o mercado padrões florais. A estamparia de flores soltas, frutas, desenhos imitando rendas, motivos chineses, etc., teve privilégio na escolha das fazendas pelas sinhás. (CHATAIGNIER, 2010).

Chamou-se logo um armador, para preparar a casa, conforme o uso da província; falou-se a um desenhista para fazer o retrato do cadáver; tomou-se medida e encomendou-se o caixão; discutiu-se a vestimenta que devia levar Maria do Carmo, e resolveu-se que seria a de Nossa Senhora da Conceição, por ser a mais bonita e vistosa. Amância ofereceu-se prontamente para talhar a roupa. “Que não valia a pena encomendá-la ao armador, sobre vir malfeita e malcosida, sairia por um dinheirão!”

— Não sei! dizia ela. Todas estas coisas pra enterro custam sempre quatro vezes mais do que podem valer! É uma ladroeira descarada! Por isso enriquecem tão depressa os armadores! diabo dos gatunos! Desta vez a velha tinha razão.

Mandaram comprar cetim cor-de-rosa, azul e branco, sapatinhos de baile, escumilha e filó para o véu, que seria franjado de ouro. Uns teimavam que a morta devia levar um ramalhete de cravos na mão; outros negavam, considerando, nem só a idade da defunta, como o seu estado de viúva. (Cap. IX)

AFFONSO (1923) vem contribuir para a descrição de moda do período, registrando não apenas cores e formas, mas também gestos e movimentos:

Então, dispondo de farta superfície; o capricho e a phantasía têm livre curso, expandem-se á vontade: são pennas e plumas, rendas e bordados, ou sobre tela de sêda, e de gaze, lindas guaches de pintores especialistas, representando flores, aves, paizagens, scenas campestres e historioas, tudo emfim, quanto acudir á imaginação do artista. Os tecidos mais usados na época ora em revista são: em sêda, a nobreza, o gorgorão, o chamalote; em lã, o merinó, o "gros-de-Naples"; em linho, a cambraia, o fustão; em algodão, a percale, a setineta. Mas, acima de tudo isso dominava a popelina, o brando e macio tecido desêda e linho, que adquiriu voga universal, prestando-se a uma infinidade de côres e padrões. (AFFONSO, 1923, p.89)

Segue a relação de alguns dos tecidos do período⁴⁵ e citados na obra *O Mulato* de Aluísio Azevedo, embora alguns deles não existam mais ou tenham sofrido alterações devido à inserção dos fios sintéticos, ainda é possível encontrar alguns exemplares com os mesmos conceitos na atualidade (VER APÊNDICE):

ALGODÃO- fibra de origem natural vegetal. É talvez a fibra mais utilizada no mundo. Sua qualidade depende da finura, pureza, brilho, cor e particularmente da longitude da fibra (oscila entre 10mm e 50mm). As propriedades mais importantes são a hidrofiliidade, e a resistência a rasgões, à fricção e ao calor.

ALPACA - pêlo de alpaca - lhama da América do Sul - fino e brilhante, com pouca felpa e tido como um tecido exclusivo. Exemplo na obra de Aluísio Azevedo: “Manuel no seu tipo pesado e chato de negociante, calças de brim e paletó de alpaca”(Cap.5, p.83).

BRIM - tecido que tem como característica o aparecimento de diagonais na face, que vão de ourela a ourela. Essas diagonais podem ser Z ou S e as armações também podem apresentar a característica de leve ou pesada. Apresenta uma face e um avesso diferenciado. Também conhecido como diagonal, twill ou ketel. Exemplo na obra de Aluísio Azevedo: “Viam-se deslizar pela praça os imponentes e monstruosos abdomens dos capitalistas[...] perninhas espertas e suadas na calça de brim de Hamburgo.” (cap.I p.16).

CAMBRAIA - tecido fino, leve e transparente, de algodão ou linho. Produzido por tecelagem plana, recebe um tratamento de goma. No século XIX e século XIX, era muito usado para roupas íntimas e blusas delicadas. Exemplo: “E, arrastando vagarosamente a cauda do seu vestido de cambraia e, dando as suas tranças castanhas, pesadas e fartas ondulações de cobra preguiçosa, ia voltar, toda irresoluta, para o quarto [...]” (Cap. XV, p.193).

CASIMIRA – termo genérico para um tipo de tecido. Originariamente era um tecido de lã para camisaria mais largo do que todos os outros. É também uma lã para ternos, de trama bem fechada, com pêlo liso e certo brilho, ou um tecido de algodão com trama fechada e estrias transversais. Exemplo na obra de Aluísio Azevedo: “Gustavo de Vila Rica; simpático e bonito mocetão de dezesseis anos, [...] ganhara

⁴⁵ Definições extraídas da obra “Enciclopédia da moda” (O’HARA, 1993)

fama de extravagante; é que mandava fazer fatos de casimira à moda, para passear aos domingos e para ir aos bailes familiares de contribuição [...]” (Cap.II, p.32)

CETIM - tecido que apresenta uma superfície lisa, acetinada, lustrosa e outra opaca. Este tecido normalmente apresenta alta densidade de urdume. As armações de cetim não possuem pontos interligados. Também conhecido como raso. Exemplo: Mandaram comprar cetim cor-de-rosa, azul e branco, sapatinhos de baile, escumilha e filó para o véu, que seria franjado de ouro [...] (Cap. IX, p.132)

CHAMALOTE – tecido de textura similar à do tafetá, cuja trama produz efeitos ondulados no lado direito do tecido ou tecido grosso originário do Oriente feito com pelos de camelo e, por vezes, de cavalo. Exemplo: “As beatas subiam piedosamente os arruinados degraus [...] Sentia-se o frufu de vetustas e farfalhudas saias de chamalote, restauradas com chá-preto, o estalar de fortes chinelas novas na sonora cantaria do templo [...]” (Cap.XVI, p.211).

CHITA - tecido de algodão estampado em cores, normalmente de baixo valor e de textura rala. Muito utilizado para confecção de roupas de escravos e empregados. Exemplo: uma mulata corpulenta a carapinha muito trançada e cheia de flores, um vestido de chita com três palmos de cauda, recendendo a cumaru. (Cap. 4, p.64).

FELTRO – Fazenda que não é tecida, sendo feita por processo de esteira ou pela aglomeração de fibras como algodão, pêlo, raiom e lã. Tradicionalmente utilizado para a fabricação de chapéus e para a forração durante o século XIX, o feltro tornou-se popular na década de 50, em casacos e saias godês. Exemplo: Raimundo, estático ao lado de Ana Rosa, não podia conter o seu entusiasmo. [...] E, numa comoção de pintor, amarrotando entre os dedos o seu chapéu de feltro [...] (Cap.VII, p. 102).

FUSTÃO - tecido natural de algodão, linho, seda ou lã, encordado, apresenta o avesso liso e o direito em relevo. Exemplo: “Ela estava realmente boa com o seu vestido muito alvo de fustão, alegre, todo cheirando aos jasmims [...]” (Cap.II, p.31).

LÃ – a lã penteada é um resistente tecido feito de um fio liso originário de Worstead, em Norfolk, Inglaterra. Usada em ternos e roupas externas.

MOUSSELINE – tecido feito originariamente na cidade de Mosul (atualmente no Iraque) e importada pela Europa no século XVII. É um tecido fino, leve e liso, geralmente de algodão, seda ou lã, ligeiramente firme. *Mouseline de soie* é a versão

mais conhecida, usada principalmente durante o século XIX para vestidos, blusas e saias.

POPELINE – tecido forte e plano, caracterizado por estrias transversais que lhe dão um efeito “canelado”. Originariamente feito com urdume de seda e trama de lã. Exemplo: “[...] nas barracas, nos tabuleiros de doce ou nas casas de sorte; nem há mulher, senhora ou moça-dama, que não arroste grandeza, pelo menos seu vestidinho novo de popelina”. (Cap.IV, p.70).

RENDA – tecido com padrão de orifícios e desenhos feitos à mão ou à máquina. O dois tipos mais comuns são a renda de bilros e a renda de agulha. No início do século XIX, era empregada em vestidos, véus, casaquinhos, sombrinhas, regatos e lenços. Antes do século XIX, ela costumava ser produzida de fios de linho, mas o algodão tornou-se mais comum. A renda feita a máquina surgiu no final do século XVIII. Exemplo: — Creia, meu doutor, mete pena o dinheirão que se gasta naquela festa! faz dó ver as sedas, os veludos, as anáguas de renda, arrastarem-se pela terra vermelha dos Remédios!...” (Cap.IV, p.60)

SEDA – fibra natural produzida pelo bicho-da-seda, teve origem na China e por volta do século XII, foi levada para a Europa. Sempre foi considerado um artigo de luxo. Exemplo: “E um turbilhão doido, desenfreado, precipitou-se pelas salas, percorrendo-as aos saltos, numa confusão de casacas e caudas de seda.” (Cap.XIX p.244).

TAFETÁ – tecido firme e fino, de seda natural ou artificial, com um brilho iridescente. Muito utilizado para roupas toalete.

TULE ou FILÓ– originariamente feito de gaze ou seda, o tule é um tecido fino de malha hexagonal, utilizado em adornos de vestidos, em chapelaria e em vestidos de noiva. Acredita-se que tenha surgido em Tulle ou em Toul, ambas na França, no século XVIII.

ZUARTE - tecido de algodão, por vezes mesclado, encorpado e tosco, ordinariamente azul ou preto, utilizado para confecção de roupas de empregados. Na obra de Aluísio Azevedo: “[...] o sertanejo, que, a certa distância, de pé, isolado, a cabeça erguida com desembaraço mal-educado, o chapéu de couro atirado para a cerviz e preso ao pescoço por uma correia, a camisa de algodão cru por fora das

calças de zuarte, arregaçadas no joelho, o pé descalço, curto e espalmado [...]” (Cap. VIII, p.111).

4.2.2 Forma

Para iniciar esse item, o pensamento de Baudelaire será magistral. Sua descrição da mulher e de suas formas sugere não apenas uma concepção estética, mas também poesia.

“A mulher é sem dúvida uma luz, um olhar, um convite à felicidade, às vezes uma palavra; mas ela é sobretudo uma harmonia geral, não somente no seu porte e no movimento de seus membros, mas também nas musselinas, nas gazes, nas amplas e exuberantes nuvens de tecidos com que se envolve, que são como que os atributos e o pedestal de sua divindade; no metal e no mineral que lhe serpenteiam os braços e o pescoço, que acrescentam suas centelhas ao fogo de seus olhares ou tilintam delicadamente em suas orelhas [...] Que homem, na rua, no teatro, no bosque, não fruiu, da maneira mais desinteressada possível, de um vestuário inteligentemente composto e não conservou dele uma imagem inseparável da beleza daquela a quem pertencia, fazendo assim de ambos, da mulher e do traje, um todo indivisível?” (BAUDELAIRE, 1997, p.55).

Segundo Gilda de Mello e Souza, a moda é uma forma estética específica, pois através do movimento, da conquista do espaço e do gesto compondo novos equilíbrios; uma nova perspectiva se cria. Diferente da estética da arte estática, Souza verifica que o traje não existe independente do movimento, sendo que ao captar o traje no tempo é preciso capturar também, sua essência; o movimento.

A forma é uma das bases fundamentais para pensar na concepção clássica de beleza – harmonia de formas, equilíbrio e proporção – e, portanto exerce função indispensável quando elaboramos uma pesquisa baseada na moda como referencial estético de um determinado período.

Segundo Cunnington⁴⁶ apud Souza (1987) para a confecção da roupa é necessário pensar em três eixos (ou linhas): o reto, o angular e o curvo, sendo que esses eixos podem apresentar algumas variantes, como: o reto pode ser vertical e

⁴⁶ Cunnington C. W. The art of english costume. Collins: London, 1948.

horizontal; o angular pode ser obtuso ou agudo e o curvo pode ser circular ou elíptico.

O autor, inclusive, estipula algumas regras para as melhores combinações de acordo com os eixos: 1) se o eixo é composto, as linhas retas devem unir-se a ângulos e não a curvas; 2) O tipo de eixo deve acentuar o sexo a que pertence o portador. Um eixo vertical mais horizontal dá mesmo a um vestido feminino, uma aparência masculina, seria a forma em H. Ao contrário, um eixo de linhas curvas combinadas empresta, mesmo à roupa masculina, um ar efeminado; 3) Cada tipo de eixo deve exibir, numa vestimenta, ambos os dois opostos: vertical-horizontal, agudo-obtuso, circular-elíptico. Pois é forçoso que o traje apresente altura e largura em proporções correspondentes, as linhas verticais, os ângulos agudos e as curvas elípticas dando ênfase à altura, enquanto seus respectivos opostos dão ênfase à largura; 4) O desenho deve anunciar o tipo de eixo que o estrutura e repeti-lo noutras partes da vestimenta, ou nos enfeites. Um eixo impreciso desnorteia o observador; um eixo sobrecarregado pode cansá-lo.

Quanto ao equilíbrio total da figura, julgamo-lo através da posição do diâmetro maior. Se ele está acima do nível médio da vestimenta a figura é desequilibrada.

Embora, o conceito de independência e autonomia na escolha de tecidos, cores e formas seja mais atraente para os estetas do século vinte e um, esse fato pouco ou nada era levado em consideração na sociedade oitocentista. A forma era imposta pela tradição, pelas condições sociais e não pelo capricho individual, sendo de amplo, sancionada pela sociedade. Gilda de Mello e Souza (1987, p.47) destaca que “não é sempre que a moda se enquadra nos princípios estéticos da forma; a história do traje nos mostra diversos exemplos de estilos feios e desequilibrados, como a moda de 1912, em que a enormidade dos chapéus desabava em corpos estreitos e nas saias exíguas”.

Ainda se tratando da Forma, faz-se necessário pensarmos na questão da mobilidade. Ao longo dos séculos, a mobilidade das peças em relação a composição corporal não foi assunto relevante, o que para SOUZA (1987), representa a falta de preocupação em melhorias que permitissem liberdade de movimento e também uma questão social de classe, pois o movimento podia ser encarado como essencial

apenas para indivíduos da sociedade que precisavam deles, ou seja, das classe inferiores, que precisavam exercer algum ofício ou atividade laboriosa.

A questão da mobilidade fará parte do projeto do vestuário apenas no século XVIII, segundo Cunningham, quando a mobilidade começa a se tornar distinção social no sentido positivo. A vida dos salões inspira os costureiros a aperfeiçoar o corte. O vestido passa então a ser visto de várias maneiras e não apenas de frente como algo imóvel, mas também de perfil de costas. O social mais uma vez impondo-se para uma nova concepção estética, o apogeu da vida dos salões alterou forma, volume e conquistou espaço.

Outro fator de grande influência para as modificações referentes à Forma foi a Revolução Industrial, segundo HEARD⁴⁷ apud SOUZA (1987), o século XIX explodiu com a forma cilíndrica, os temas referentes ao industrialismo, como: chaminés de fábricas, reservatórios de gás, túneis, e abóbodas refletiram em calças, cartolas e sobrecasaca.

A partir dessas constatações vemos como as referências da moda em São Luís eram oriundas da Europa, especificamente de Paris e Inglaterra, uma vez que a capital do Maranhão embora estivesse acompanhando os avanços do período, ainda não apresentavam em sua estrutura arquitetônica e cosmopolita exemplos tão

Figura 46- Evolução das formas femininas (SOUZA, 1987).

marcantes como os da Europa.

Em se tratando da forma faz-se necessário compreendermos como se apresentava a constituição das peças femininas, através de moldes e modelagem inglesa, conforme citação de Margot Hill (Ver ANEXO A):

Corpete e colete – (feitos separadamente, ou como uma peça só com as bordas da frente do corpete costuradas ou presas ao colete), todos os moldes de corpete devem ser cortados a partir das medidas tiradas do usuário. Barbatanas delicadas costuradas em pences. Forma de fixação abotoada abaixo do C.F. do colete. As bainhas de trás do corpete formam um grande plissado.

Saias – (a saia de baixo e a saia de cima são ambas costuradas a uma cinta com uma abertura formada ao lado ou no C.B.). A saia de baixo, parcialmente cortada é drapeada de A. para baixo. A saia de cima, costurada a uma estrutura para controlar o drapeado e as bolsas de trás, é feita com fitas laterais amarradas atrás e bem apertadas para atingir o efeito de envolto e justo na frente. A parte traseira da saia forma dois bolsos suspensos – costurados nas laterais, entretelados e franzidos ou plissados junto à estrutura em C. e na borda da cintura. O drapeado frontal e o aspecto de embrulho frontal da saia é controlado pela amarração.⁴⁸

Figura 47 - Evolução das formas masculinas. (SOUZA, 1987).

⁴⁷ Heard, Gerald. Narcissus: na anatomy of clothes.

⁴⁸ Texto original adaptado , tradução nossa.

A descrição de um vestido de quatro aspectos, CUNNINGTON⁴⁹ apud SOUZA (1987) “O lado direito, frente, é liso; o lado esquerdo é formado de pregas horizontais; o lado direito das costas é um *pouf*⁵⁰ e o centro e o lado esquerdo das costas são compostos de pregas perpendiculares”.

Em 1884 a anquinha se desloca para a parte superior, assim como os cabelos e a frente do vestido se torna quase rígida. Conforme já observado nesse estudo, sendo a moda um processo cíclico espiralado, a moda da década de 90, no século XIX, retorna com algumas formas referentes a 1830, como o realce as mangas grandes e a cintura fina, tendo como característica diferenciada o perfil sinuoso, de curvas acentuadas.

Em relação as formas masculinas pouco se alterou, com exceção da intenção de destacar o indivíduo do começo do século XIX, que fez com que as formas fossem mais discretas, apenas com o advento do esporte que renova a estrutura masculina com o *yatching*, o *naval reefer* e a *Norfolk-jacket*⁵¹, assim como a abertura das abas na casaca, primórdio do atual terno masculino.

4.2.3 Cores

A cor na estética do vestuário apresenta grande importância e vem logo após a forma, embora venha depois da forma não é menos importante, pois acrescenta e complementa a forma de maneira relevante, assim como na arte.

A partir da análise de Cunningham⁵² apud Souza (1987) as cores podem ser utilizadas em “combinações discordantes ou em combinações harmoniosas, em massas isoladas ou num esquema policrômico”.

Conforme podemos observar nos registros de moda da segunda metade do século XIX no Brasil, não houve uma predileção pela variada cartela de cores. O branco, preto e o azul eram inicialmente preferência masculina e depois de homens e mulheres.

A utilização da cor, segundo Cunningham, também pode ser classificada a partir de sua função:

⁴⁹ Cunningham, C. W. *The perfect lady*. London: Max Parrish & Co., 1948.

⁵⁰ Armação para dar volume às saias.

⁵¹ Cf. SOUZA, 1987.

⁵² Id., 1948.

1) aumentar ou diminuir o peso aparente e o tamanho de uma região, as cores escuras tendendo a aumentar o primeiro e reduzir o segundo, as claras produzindo efeito contrário; 2) tornar uma região menos evidente através de tons escuros e superfícies opacas; 3) afetar o tom emocional da vestimenta toda, pois que as cores têm um significado simbólico e podem atrair, repelir ou esposar os nossos sentimentos.; 4) conduzir o olhar numa determinada direção por meio de ângulos coloridos, enfeites angulares, etc.; 5) produzir ilusão de ótica, as linhas verticais aumentando a altura, as horizontais, a largura.

No que tange para a composição do traje, a cor estabelece uma relação especial com o tecido, uma vez que pode complementar o efeito da trama do tecido e sua textura, que influencia na disposição da peça no corpo, a cor pode dar luminosidade e esplendor em determinadas partes, através do colorido pode avivar o tom pelo brilho ou reduzi-lo pela opacidade, a cor dispõe a dramaticidade fundamental no resultado final da roupa.

No século XIX, as cores variaram desde o branco com cores localizadas do período napoleônico, passando pelos florais e cores vivas reservada para jantares e as claras para bailes e óperas – rosa, verde e azul - de 1830, chegando as cores contrastantes de 1890. Sendo que 1880, a preocupação com uma mistura exagerada de cores e texturas levam os estetas da época a repensarem o esquema cromático. (SOUZA, 1987).

Por outro lado, a cor no vestuário masculino vai contra ao colorido de matiz clara da roupa feminina e se caracteriza pelos tons escuros do marrom, e azul-marinho. As combinações, de modo geral, são em três cores: claras para as calças, escuras para a parte superior da indumentária e vivas para os coletes, porém por volta de 1840 o preto será a cor determinante para a estética masculina, que sofrerá alterações apenas com a introdução da atividade esportiva, trazendo cores claras, por volta de 1880.

Remetendo a exibição de cores do período, temos a descrição de moda de AFFONSO (1923, p. 32) em que coloca os avanços no tingimento de tecidos,

Por falar em côres, seria nimamente fastidioso arrolar todas quantas produziu a tinturaria de então. graças aos progressos da chimica industrial, puras, mistas, combinadas, vivas, esmaecidas, atenuadas, percorrendo toda a gamma das tonalidades; e se acaso foram designadas por uma nomenclatura peculiar á giria das modistas, couro já anteriormente se viu,

não tinham mais o sainete lírico e sentimental do reinado de Maria Antonieta, nem pertenciam à linguagem estapafúrdia do Directorio .

Concernente aos penteados, nada tinham de extraordinário, trazendo-se os cabellos em "torsade ", um pouco caídos sobre a nuca, e na frente, cobrindo quasi toda, ou toda a testa, a pastinha, ou a franja "à la chienne".

Aqui Viveiros traz o anúncio de um jornal maranhense sobre prestação de serviços de tinturaria, desde 1841:

"Joaquim Chapiu, de nação francesa, morador na rua Grande, por baixo da casa do Sr. Capitão José Cursino Raposo, tem estabelecido a sua oficina para tingir roupas de côres, lavar véus de filó, chapéus de palha e castor, tirar nódoas em pano; e também encaderna livros; quem precisar de seu préstimo pode dirigir-se à dita casa."

"Crônica Maranhense" – 29 jan.1841. (VIVEIROS, 1954)

4.2.3.1 A utilização do preto

No século XIX, o luto era a ocasião em que a roupa era peça fundamental para o ritual de morte. No Rio de Janeiro havia lojas especializadas em preparar enxoval de luto da família. (BRAGA; PRADO, 2011). O preto era utilizado de cima a baixo, desde as meias e os sapatos até o chapéu, acessórios e os pequenos detalhes da vestimenta.

O preto para o luto permaneceu até a primeira metade do século XX, manuais de bons costumes e livros de etiquetas ditavam as regras quanto à religiosidade, a indumentária ideal e o modo de portar-se em meio as situações relacionadas à igreja.

A questão do preto na sociedade oitocentista é relacionada também a economia. Era mais fácil manter a sobriedade e descrição de um vestido preto do que de um vestido vermelho. A possibilidade de frequentar diversos eventos com o mesmo vestido e passar despercebida é maior do que em um vestido de cor marcante.

Outro fator que influenciou muitas matronas e senhoras oitocentistas foi a definição de que mulheres casadas deveriam usar cores sóbrias, escuras para mostrar à sociedade sua condição de mulher já compromissada e portanto sem

intenções de adornar-se para atrair atenções para ela, conforme observa Mary Del Priori (2011).

Não podemos deixar de notar que o preto foi uma cor muito utilizada pelas *maisons* parisienses e como era considerada uma cor sempre atual, ela nunca deixou de ser usada. Assim, possuir um vestido preto não era estar fora ou dentro da moda, mas pertencer na moda em seus diversos movimentos cíclicos.

Vemos aqui alguns exemplos extraídos da obra de Aluísio Azevedo, *O Mulato*: [...] algumas famílias, vestidas de preto, despediam-se com beijos, pedindo desculpa por não ficarem até à hora do enterro. (Cap. IX)

Uma semana depois do passamento, chegara de Alcântara um irmão da defunta, e em seguida à missa do sétimo dia, carregou consigo as duas inconsoláveis sobrinhas. Etelvina, embrulhada no seu vestido preto, de lã, encarecera o costume de dar suspiros; Bibina, com grande abnegação, ocultara o cabelo numa coifa de retrós. (Idem)

As outras cores também aparecem na obra *O Mulato*, como podemos verificar, essas cores podem simbolizar a intenção do autor em diferenciar personagens pertencentes a camada superior da sociedade maranhense:

Era uma aluvião mesclada; havia o croisé de luva branca, a casaca sem luva, o fraque de três botões com o lenço de seda azul debruçado na algibeira; sobressaíam as enormes gravatas de cambraia engomada, com as pontas em bico sistematicamente espichadas sobre a negrura da lapela. (Cap. XVIII)

O primeiro a descer foi o Freitinhas, todo vestido de brim branco de Hamburgo [...] um chapéu de feltro branco, peludo, alto, a que os gaiatos da província denominavam “Carneiro” [...] O Sebastião Campos, vestido de branco como o Freitas, porém de paletó e chapéu-do-chile (Cap. VII)

O Freitas [...] muito teso, magro, alto, com o pescocinho comprido no seu grande colarinho em pé. Não relaxava as calças brancas, e gabava-se do segredo de conservá-las limpas e engomadas durante uma semana; (Cap. IV)

4.3 Contextos de utilização

“Se, apoiando-se na desculpa do pudor, o homem descobriu uma maneira de se tornar mais

atraente, bem, devemos concordar que o Pecado Original - primeira fonte do nosso pudor e da nossa vergonha e fonte de tantos outros sarilhos para a humanidade - teve pelo menos o grande mérito de induzir o homem a vestir-se. “
(Gillo Dorfles, 1989)

Pensando em alguns costumes referentes a utilização das roupas e seus contextos. Diana Crane (2006, p.81-82) informa que “no período de 1850 e 1874, a classe operária possuía itens semelhantes aos das classes média e alta, como a sobrecasaca na altura dos joelhos e um casaco formal, porém outras peças que entraram na moda nesse período, como o fraque e o sobretudo podiam ser encontradas apenas raramente em seus guarda-roupas.”

Conforme citação da obra de Azevedo:

O fato, porém, é que Manuel andava satisfeito de sua vida. Ouviam-no cantarolar ao serviço; viam-no à porta dos vizinhos, sem chapéu, às vezes em mangas de camisa, a chaco-tear ruidosamente, afogado em riso; e à noite, em casa, quando chegava o cônego, agora ferrava-lhe sempre um abraço.
— Você é um homem dos diabos, seu compadre! Você é quem as sabe todas!... (Cap. 17)

Essa atitude de atitude de andar sem o chapéu em ambientes abertos e em mangas de camisa demonstra informalidade, um relaxamento quanto as normas do vestir, e que estão implícitas as normas sociais e estéticas. O autor se utiliza da caracterização e do modo de vestir da personagem para revelar sua intencionalidade.

Se antes existia uma vestimenta para o trabalho e uma vestimenta para o tempo livre, na segunda metade do século XIX, elas se fundem, separando-se apenas dos trajes específicos para ocasiões especiais e de acessórios característicos de indivíduos abastados. Tal mudança alterou a imagem masculina e o conceito do burguês e do camponês. Segundo Alberoni (1989), referir-se ao modo de vestir de “burguês” se deu por acaso: até não há muito tempo tal vocábulo servia para distingui-lo do traje tradicional do camponês (de que existia uma versão de trabalho e outra para as festas) que foi pouco a pouco suplantado, primeiro no homem e depois na mulher, primeiro ao domingo e depois, sempre gradualmente, em qualquer ocasião de tempo livre.

Dentro dos estilos desse período surge o traje específico para ser usado na igreja. O modelo era de acordo com o local e ocasião, especialmente pensados para a reza e para serem notados dentro do local sagrado. Segundo Gilda Chataignier (2010), os destaques eram para a saia de tule bordada, sapatos de boa qualidade para mostrar a posição social e a mantilha bordada para cobrir a cabeça da fiel cristã.

Em cima, perto do altar-mor, em lugares privilegiados, sobressaíam chapéus enfeitados de fitas e plumas, leques irrequietos, que se agitavam desordenadamente, com um ruído casquilho de varetas batendo de encontro aos broches e alfinetes de peito, numa confusão de cores espantadas [...]; eram devotas de fino trato, velhas e moças ostentavam jóias vistosas e perfumes ativos segurando, com luva Horas Marianas encadernadas de marfim, veludo, prata e madrepérola.” (O Mulato, Cap. XVI)

Essa aproximação que Aluísio Azevedo faz conectando/revelando correspondências entre a moda e as manifestações da vida na sociedade maranhense elucidam contextos e modos de uso do vestuário e a criação de uma imagem, um traço estético, que o leitor estabelece com o seu meio.

4.4 Trajes dos escravos

“A moda é um testemunho, mas um testemunho da história do grande mundo somente, porque em todos os povos... os pobres não têm modas como não têm história, e nem suas idéias, nem seus gostos, nem sua vida mudam em nada. Talvez... a vida pública comece a penetrar nos pequenos lares, mas isso levará tempo.” (MONTRUE⁵³ apud BENJAMIN, 2006, [B 4, 6] p.109)

Os negros escravos ou libertos a princípio parecem não fazer parte do mundo da moda, já que os modelos europeus são os dominantes nesse período. Entretanto, ao analisar de forma mais cuidadosa e aproximar a obra literária de Aluísio Azevedo, conseguimos partir para as especificidades e contribuições referentes ao vestir e a indumentária dos escravos e das regiões nas quais eram provenientes.

⁵³ Eugène Montrue. *Le XIX^e Siècle Vécu par Deux Français*, Paris, p.241.

Figura 48: Trajes de escravas. Museu do Traje e do Têxtil, Salvador/BA.⁵⁴

Para a pesquisa sobre o vestuário dos escravos é necessário verificar em retratos da época e levantamentos sobre sua indumentária. Por meio de gravuras, fotografias e relatos da época, pode-se deduzir o que os escravos vestiam. Observa-se que no princípio, quando escravos recém chegados, as indumentárias utilizadas eram peças muito toscas e primitivas, confeccionadas com algodão de péssima qualidade e de custos bem reduzidos, apenas algo que escondia as partes íntimas – referente ao pudor estabelecido pela Igreja - fosse masculina ou feminina.

O surgimento da calça curta - algo parecido com a bermuda que temos na atualidade - deu-se entre o final do século dezessete para os dezoito, os escravos a vestiam em versões rústicas. Os escravos trabalhavam com o dorso nu e só com o decorrer do tempo, na época que tem início o seu processo de libertação, é que passam a usar camisas soltas e largas, semelhantes a batas.

⁵⁴ Museu do Traje e do Têxtil . Disponível em: http://www.institutofeminino.org.br/museu_do_traje_e_do_textil/index.php?local=museu_do_traje_e_do_textil . Acesso em: 09 out. 2011.

Existiam algumas categorias distintas de escravos e negros libertos, como os negros de ganho, escravos alforriados que prestavam serviços aos brancos ou possuíam pequenos negócios ambulantes. Prestavam serviço de várias espécies: barbeiros, sapateiros, carregadores de água em barris ou vendedores de animais de abate, cesteiros, entregadores de bilhetes para a elite, etc.,

Figura 49 – Engraxate. Autoria João Goston, c1870. (FERNANDES JR., s.d.)

A ironia presente na foto acima é um marco do símbolo da indumentária, o escravo engraxate olhando para o sapato como um objeto de desejo. Ele tinha que engraxá-los, mas não podia usá-los.

Percebemos, através de registros fotográficos, que muitos escravos vestiam-se de maneira diferenciada, vinculando uma distinção social entre os próprios. E isso se deve aos quilombos, nos quais os negros fugidos e alforriados faziam trocas comerciais, especialmente de alimentos e roupas, com uma minoria branca das vilas próximas aos locais onde se instalavam. “Roupas e retalhos de tecidos eram coloridos, com estampas variadas e estilo nitidamente lusitano, uma vez que os raros parceiros comerciais eram portugueses.” (CHATAIGNEIR, 2011, p.38)

Vejamos os trechos da obra *O Mulato*:

Estas escravas de hoje têm luxos!... observou Amância em voz baixa a Maria do Carmo, apontando com o olhar para o vulto empantufado de Brígida.

E entraram a conversar sobre o escândalo das mulatas se prepararem tão bem como as senhoras. [...] Já se não contentavam com a sua saia curta e cabeção de renda; queriam vestido de cauda; em vez das chinelas, queriam botinas! Uma patifaria!” Depois falaram nos caixeiros, que roubavam do patrão para enfeitar as suas pininchas; e, por uma transição natural, estenderam a crítica até aos passeios a carro, às festas de largo e os bailes dos pretos. (Cap.IV, p.64).

Numa rede, a um canto, soluçava Etelvina, escondendo a cabeça entre travesseiros; ao lado, uma mulata gorda e enfeitada de ouro — saia de chamalote preto e toalha de rendas sobre os ombros — dizia maquinalmente as frases da consolação”. (Cap. IX, p.136)

Viam-se-lhes as camisas de cabeção⁵⁵ bordado e cheias de rendas e labirintos; destacavam-se também grandes toalhas de linho branco, penduradas dos ombros carnudos das cafuzas e mulatas; (Cap. XVI, p.211)

Mônica orçava pelos cinqüenta anos; era gorda, sadia e muito asseada; tetas grandes e descaídas dentro do cabeção. Tinha ao pescoço um barbante, com um crucifixo de metal, uma pratinha de 200 réis, uma fava de cumaru, um dente de cão e um pedaço de lacre encaestado em ouro.

[...] Havia seis anos que era forra. Manuel dera-lhe a carta a pedido da filha, o que muita gente desaprovou, “terás o pago!...” diziam-lhe. Mas a boa preta deixou-se ficar em casa dos seus senhores e continuou a desvelar-se pela laiá melhor que até então, mais cativa do que nunca. (Cap. V, p.76)

Ainda, segundo Chataigneir (2011), as negras de um modo geral, usavam corpete, “não tão ajustado como o utilizado pelas mulheres brancas ou mesmo afrouxado para permitir melhor locomoção e desenvolvimento das atividades relacionadas ao trabalho”. E outro trajes de uso cotidiano possuíam duas peças básicas: as saias com babados duplos estampadas com listras simples ou irregulares, xadrezes diversos e flores pequenas; e as batas ou blusas sem gola, algumas vezes com amplos decotes, deixando os ombros aparecerem. Também imitavam, quando possível, o estilo de suas donas, das quais recebiam, das mais generosas, roupas usadas e gastas.

As cores preferidas para os trajes eram o preto, a estampa miúda e o branco, sendo um dos motivos uma exigência das sinhás, uma vez que o branco tinha que muito alvo e dar aspecto de limpeza. Essa exigência de certo modo era também relacionada ao exibicionismo das sinhás, que mostravam como suas criadas se vestiam.

⁵⁵ Cabeção: enfeite, geralmente bordado ou rendado, da parte superior de certos modelos de camisa de mulher (HOUAISS, 2009).

O branco era acompanhado de outras cores e padronagens coloridas. A camisa com aplicação de renda, a saia rodada e o pano-da-costa⁵⁶ e o turbante são variavam de tamanho, muito coloridos, listrados ou estampados. Os tecidos desses “lenços”, que variavam entre o algodão e a sedinha, possuíam diferentes usos, tanto nas roupas externas como nos acessórios, tanto para o embelezamento como para o auxílio nos afazeres. Essas peças importantíssimas nos usos da roupa crioula eram feitas artesanalmente em teares com fios de algodão, lã, seda ou rafia e usadas de diferentes maneiras sobre as vestes. Muito semelhantes aos xales retangulares das portuguesas, os lenços são cheios de referências e significados étnicos, culturais e formas que diferenciam as possibilidades de trajar.

Figura 50 e 51- Negra da Bahia. Autoria de Marc Ferrez, c1875 e Escrava doméstica (à dir.) autoria João Goston, c1870 (FERNANDES JR., s.d.)

As jóias, como brincos de argola, colares e amuletos, nem sempre faziam parte do dia a dia, mas eram muito usadas em festas religiosas ou civis tanto pelas senhoras como por suas escravas, pois no conjunto mostravam a condição social da família. Importante dizer que a joalheria crioula tem origem com a técnica da fundição, utilizada em confecção de jóias, que foi introduzida aqui no Brasil pelos

⁵⁶ Tecido utilizado por negras e crioulas (escrava, filha de mãe gentia que nasce no âmbito da sociedade colonial) que passava de um lado ao outro ligado por um só ombro, unindo costas e frente.

negros malês africanos, os quais dominavam as propriedades e o manuseio dos metais. (CHATAIGNIER, 2011)

Em São Luís, havia escravas aristocráticas, muitas delas rainhas e princesas das localidades nas quais foram capturadas, que trouxeram escondidas em seus turbantes jóias de ouro e com elas compraram sua liberdade. Essas escravas normalmente vestiam-se de saias de linhos branco e bordado *richelieu*⁵⁷. As pretas-minas: de noite usavam a saia de linho branco bordado, com blusa justa e decotada, lenço de cambraia bordada e uma verdadeira vitrine em jóias: colares de muitas voltas, argolas imensas nas orelhas, crucifixo de ouro maciço, cordão com amuletos, pulseiras em ambos os braços, travessas de tartaruga e muitos anéis. Andava descalça; nas festas usava uma chinelinha.

Conforme fragmento da obra de Azevedo:

As pretas-minas, cativas ou forras, surgem com os seus ouros, as suas ricas telhas de tartaruga, as suas ricas toalhas de rendas, suas belas saias de veludo, suas chinelas de polimento, seus anéis em todos os dedos, aos dois e aos três em cada um... E este povo mesclado, coberto de luxo, radiante, com a barriga confortada e o coração contente, passeia, exhibe-se, ancho de si, pensando erradamente chamar a atenção de todos, quando aliás cada qual só pensa e repara em si próprio e na sua própria roupa! (Cap.IV)

Figura 52 -
Negras da
Bahia. Aatoria
de Marc
Ferrez, c1885.
(FERNANDES
JR., s.d.)

⁵⁷ Bordado originário da África, de Daomé região conquistada pelos franceses.

Figura 53 – Retrato de grupo. Autoria de Militão Augusto de Azevedo (centro), s.d. (KOSSOY, 1994).

A fotografia acima retrata a diferença acentuada na maneira de vestir do branco e do negro. O calçado é a principal forma de distinguir o negro escravo do negro liberto ou alforriado. Podemos ver todo o grupo atrás de Militão Augusto de Azevedo⁵⁸, está descalço. Segundo Boris Kossoy (1994), a leitura dessa imagem fotográfica é a “prova de domínio e submissão, testemunho de uma posse particular, ao mesmo tempo que, em seus detalhes icônicos – observar a hierarquia na disposição do senhor branco diante de seus escravos, os pés descalços destes e suas posturas – tem-se, simbolicamente visível, a expressão do sistema escravagista.” (p.175).

As diferenças explícitas através da aparência denotam a preocupação do branco em relação ao escravo, ser ou estar parecido com a classe inferior da

⁵⁸ Fotógrafo brasileiro que participou ativamente da efervescência do mercado fotográfico do século XIX, trabalhou em um dos mais importantes estúdios de fotografia o “Carneiro & Gaspar” e criou seu próprio “Photographia Americana”. Fotografou, principalmente, em São Paulo e Rio de Janeiro.

sociedade era de grande afronta aos ilustres membros da sociedade maranhense, e por isso, o personagem Raimundo assombra e incomoda quando chega à cidade:

Raimundo, todo europeu, elegante, com uma roupa de casimira leve, adequada ao clima do Maranhão, escandalizando o bairro comercial com o seu chapéu-de-sol coberto de linho claro e forrado de verde pela parte de dentro [...] Raimundo ia levantando a atenção de todos. As negrinhas corriam ao interior das casas, chamando em gritos a sinhá-moça para ver passar “Um moço bonito!”

Na rua, os linguarudos paravam com ar estúpido, para examiná-lo bem; os olhares mediam-no grosseiramente da cabeça aos pés, como em desafio; interrompiam-se as conversas dos grupos que ele encontrava na calçada.

— Quem é aquele sujeito, que ali vai de roupa clara e um chapéu de palha?

— Or’essa! Pois ainda não sabes? respondia um Bento. É o hóspede de Manuel Pescada!

— Ah! este é que é o tal doutor de Coimbra?

— O cujo! afirmava o Bento.

— Mas Brito, vem cá! disse o outro, com grande mistério, como quem faz uma revelação importante. — Ouvi dizer que é mulato!...

E a voz do Brito tinha o assombro de uma denúncia de crime. (Cap.V, p.83-84).

Figura 54 – Ilustração do traje do personagem Raimundo. Autoria Monica Negraes, 2011.

Nas fotografias vemos que o padrão dominante da vestimenta do negro é o modelo europeu e aristocrata do branco. A presença da casaca, do fraque, da cartola, do chapéu-de-sol, luvas e bengala; o vestido de tecido luxuoso, a sombrinha, o leque, tanto no vestuário feminino, quanto no masculino a busca pela aceitação e pelo prestígio do escravo (liberto ou não) era presente. O historiador Boris Kossoy (1994) afirma que os conteúdos fotográficos desse período foram e serão apenas registros de aparências e não de realidades econômicas e sociais dos retratados, uma vez que o ateliê pode transformar o objeto retratado no que ele desejar com a ajuda da indumentária.

Figura 55 (acima)- Retrato de jovem sem identificação (escravo alforriado?)
Autoria de Militão Augusto de Azevedo c.1883 (KOSSOY, 1994).

Figura 56 (acima)- Retrato de casal sem identificação (escravos alforriados?).
Autoria de Militão Augusto de Azevedo c.1879 (KOSSOY, 1994).

Figura 57 (ao lado)- Retrato de Antonia (escrava alforriada)
Autoria Firmino & Lins, s.d. (KOSSOY, 1994).

Pouco depois, ouviu-se um farfalhar de saias engomadas, e em seguida apresentou-se a Brígida, uma mulata corpulenta a carapinha muito trançada e cheia de flores, um vestido de chita com três palmos de cauda, recendendo a cumaru. Preparava-se daquele modo, para ir à sala, oferecer água. E, segurando com ambas as mãos uma enorme salva de prata, cheia de copos, dirigia-se a todos, um por um, a bambaleiar as ancas volumosas. (cap.IV, p.63-64)

Figura 58 – Ilustração do traje da personagem Brígida.

4.5 Vestuário Feminino

A citação abaixo de Charles Blanc, em *Considérations sur le Vêtement des Femmes*, de 1872, não apenas nos traz uma perspectiva estética da moda feminina francesa da época, como suscita a idéia do efêmero e fugaz contido no vestuário. Assim como na principal característica de captação do elemento flutuante que a moda proporciona, seus movimentos, formas e volumes, que de maneira veloz leva o mundo do observador e de seu objeto contemplado. Influenciando, além das questões estéticas de forma e volume, mas também o fato da imagem da mulher como objeto de consumo burguês.

“O triunfo da burguesia modifica a roupa feminina. A roupa e o penteado se desenvolvem em largura, os ombros se alargam com mangas amplas, e não se tardará a recolocar em uso as antigas armações e a se fazer saias bufantes. Assim vestidas, as mulheres pareciam destinadas à vida sedentária, à vida familiar, porque sua maneira de se vestir não tinha nada que desse a idéia de movimento ou que parecesse favorecê-lo. Aconteceu o contrário com a chegada do Segundo Império; os laços familiares relaxaram; um luxo sempre crescente corrompeu os costumes a ponto de tornar-se difícil distinguir, unicamente pelo aspecto da roupa, uma mulher honesta de uma cortesã. Então, a toalete feminina se transformou da cabeça aos pés...

As armações foram jogadas para trás e se reuniram num traseiro acentuado. Desenvolveu-se tudo o que podia impedir as mulheres de permanecer sentadas; afastou-se tudo o que pudesse dificultar seu caminhar. Elas se pentearam e se vestiram como que para serem vistas de perfil. Ora, o perfil é a silhueta de uma pessoa... que passa, que vai nos escapar. A toalete tornou-se uma imagem do movimento rápido que leva o mundo.” (BLANC apud BENJAMIN, 2006, [B 5a, 3], p.112)

A história do vestuário feminino demonstra algumas variações, nada muito brusco, pois a queda da saia balão já antecede essa ruptura. Após a Proclamação da República, a moda começará a ter expressivas mudanças. Nesse período são variações de pequenas nuances que mudam mais rapidamente, mas que também retornam com maior frequência: o comprimento das caudas a altura dos penteados, o comprimento das mangas, o volume da saia, o tamanho do decote e a altura da cintura.

A descrição do vestido de Ana Rosa, o amor proibido de Raimundo:

Ao chegarem à varanda Ana Rosa, já em trajes de passeio, os esperava para sair toda debruçada no parapeito da janela e derramando sobre o Bacanga um olhar mole e cheio de incertezas.

— Então, sempre te resolveste, minha caprichosa?... disse o pai.

E contemplava a filha, com um risinho de orgulho. Ela estava realmente boa com o seu vestido muito alvo de fustão, alegre, todo cheirando aos jasmims da gaveta; com o seu chapéu de palhinha de Itália, emoldurando o rosto oval, fresco e bem feito; com o seu cabelo castanho, farto e sedoso, que aparecia em bandós no alto da cabeça e reaparecia no pescoço enrodilhado despretensiosamente. (Cap. II, p. 31)

Figura 59 – Ilustração do traje da personagem Ana Rosa. Autoria Monica Negraes, 2011.

A obra de João Affonso e os fragmentos referentes ao vestuário feminino desse período, tornam-se fundamentais para o entendimento do período que teve pequenas, porém significativas mudanças no vestuário feminino, como a queda da saia balão e da anquinha para a concepção de uma nova forma silhueta:

Não tolerou, porém, a prodigiosa rotundidade da saia-balão. Consultem os figurinos de 1871: as fórmulas femininas voltaram, mais ou menos, ao seu natural, tornando a mulher mais esbelta e elegante.

Apenas, para que de todo não operasse uma transição brusca, banindo de repente a crinolina, esta localizou-se na parte posterior da saia, tomando o nome de "tournure", que entre nós se traduziu por " anquinha" .
(AFFONSO, 1923, p.87-88)

A mudança de 1871 para 1875 foi mais impactante na silhueta da mulher oitocentista:

Mas, a partir de 1875, 'essa mesma protuberancia, algo copiada da esthetica da Venus hotentote, desapareceu por completo. Em compensação, e como para provar mais uma vez que a moda, por isto ou por aquillo sempre se divorcia do bom senso, **as saias se alongaram** em cauda roçagante, varrendo o pó dos tapetes nos salões, recolhendo na rua todas as impurezas e sujidades, espalhadas por sobre o asfalto das calçadas. (AFFONSO, 1923, p.87-88)

Cabe aqui a ressalva para o comprimento da saia, algo que nos deixa bastante preocupados quanto a sua utilização, uma vez que o mesmo se arrastava pelas ruas da cidade nos passeios e a quantidade de vestidos para cada mulher não era abundante, logo a sujeira nos vestidos era uma constante.

Cumpre advertir que, de 1882 em diante, e por uma reacção favoravel ao asseio e á hygiene, **são supprimidas as caudas; as saias**, cada vez de menos roda e todas por igual, mal tocam o chão. Salvo os **trajos de baile**, obrigatoriamente decotados, e de mangas curtas, estas, lisas e estreitas, quasi justas ao braço, descem até aos pulsos, onde rematam em folho, ou babado, de renda, Os corpetes, bem afogados, fecham até á garganta, ahí guarnecidos de uma ligeira tira de cassa, pregueada ou encanudada.

A descrição de AFFONSO é próxima das características da moda inglesa, que por sua vez, sofria influência da moda francesa:

Ha vestidos inteiriços, o corpo e a saia de uma só peça, desenhando estrictamente a linha sinuosa do busto, da cintura, dos quadris, Outras vezes, é um casaquinho de abas curtas, abrindo sobre um collete da mesma fazenda, ou uma especie de fraque um pouco longo. As saias são em pregas verticaes, ou em folhos umas com tufos ao alto, rodeando a cintura, e também com sobresaia arrepanhada ao lado, e segura por laço

de fita larga, e de longas pontas, ou formando poloneza por detrás, (AFFONSO, 1923, p.87-88)⁵⁹

Vemos a seguir através das ilustrações de João Affonso as mudanças na silhueta feminina, que variavam de acordo com a anquinha:

Figura 60 – Silhueta feminina, ilustrações de João Affonso, 1923.

⁵⁹ Grifo nosso. Grafia original mantida em todo o texto de João Affonso.

Os vestidos desse período apresentavam as seguintes características:

Todas as peças são cortadas da forma mais estreita possível para exibir uma longa e fina silhueta. O método de confecção inclui amarrações e drapeados e é bastante complexo.

Vestido – com gola alta (adornado com babados, laços ou jabot de renda). A metade de cima, estendida até bem abaixo do nível do quadril, é abotoada ou cortada na frente para revelar um “colete”. Mangas são justas e apertadas no pulso. E o punho tem acabamento semelhante a gola, com babados ou pregas.

As partes frontais e traseiras das saias são cortadas da forma mais estreita possível (particularmente nos joelhos). A saia de cima, formando uma espécie de avental frontal e com aspecto de embrulho é fixa firmemente envolta da saia e se desenvolve atrás em uma série de bolsas suspensas. A saia de baixo é alargada dos joelhos para baixo, nas laterais e atrás, onde forma uma pequena cauda – as áreas visíveis da saia de baixo são sempre dispostas em pregas.

Acessórios – luvas sem botões são sempre colocadas por baixo da manga. Regalos bastante elaborados decorados com asas de pássaros, sombrinhas com grandes cabos de porcelana ou cristal. Bolsas – às vezes anexadas a um cinto. Pequenos brincos e broches.

Figura 61 – Detalhe da saia de baixo de vestido para a noite. THE KYOTO COSTUME INSTITUTE, 2006.

O vestido do tipo princesa foi nomeado em honra de Alexandra, Princesa de Gales (mais tarde Rainha da Grã-Bretanha). Ele não tinha costuras horizontais na cintura, mas usava pregas verticais para vestir rente a cintura, enfatizando o busto e o quadril. Ele foi moda por volta de 1880, e embora tenha sido muito utilizado, foi por um período curto. Pode ser visto como um exemplo de consciência corporal quanto as formas. Este exemplo é feito de organdi, incrustado com três variedades diferentes de texturas com padrão de renda Valenciennes.

Aproximadamente 50 metros de cordões era usado para este vestido.

Foi moda para vestidos da época ter uma enorme quantidade de detalhes adicionados, tais como fitas, babados, folhos, franzidos e plissados. Embora esta técnica de super decoração tenha sido usada extensivamente para vestidos de noite, foi também utilizada por uma grande quantidade de vestidos para o dia.

À direita é uma silhueta

Figura 62 -Vestido modelo princesa para festa formal, c1880. THE KYOTO COSTUME INSTITUTE, 2006.

princesa, sem costura na cintura. O vestido se ajusta perfeitamente ao corpo, enfatizando os quadris e busto. O contorno dos quadris é visível, com os babados e pregas abaixo expandindo-se para atender a cauda.⁶⁰

Em relação aos calçados femininos:

Jerônimo Viveiros, historiador do Maranhão, disponibiliza anúncio de 1878. O anúncio é do jornal *O País* e quem os vendia era uma casa luxuosa, freqüentada pela alta sociedade maranhense:

“Variado Sortimento
9\$000
Botinas de pelica dourada, cano alto, enfeitadas para senhoras.
3\$500
Sapatos de pelica dourada e preta, salto alto, enfeitados
6\$5000
Botina de cores enfeitadas, cano alto
2\$000
Botinas pretas gaspiadas, enfeitadas, cano alto
6\$000
Botinas pretas de duraque, enfeitadas, cano alto
Só se vende a dinheiro
Loja de Manuel Matias.”

Vemos pelo anúncio os tipos de calçados e os preços praticados na época e com isso é possível traçar um perfil das mulheres que podiam consumir esses artigos, assim como a exclusividade da peça e do seu material que influenciavam diretamente no valor do calçado.

4.6 Vestuário masculino

Ao contrário dos trajes femininos, a roupa dos homens percorreu uma trajetória contínua de despojamento, chegando ao início do século XIX quase a uma uniformização, que se prolongou com pequenas alterações até o século XX.

O estilo decorado antes predominante nas cortes européias, em particular na francesa, foi abandonado em favor de uma simplificação derivada das roupas de campo inglesas, que consistiam em casacas de tecido liso, paletó, camisas sem

⁶⁰ Tradução nossa, texto adaptado do original. THE KYOTO COSTUME INSTITUTE, 2006, p.242.

babados de renda nos pulsos ou no pescoço, calça culote (do tipo montaria), completados por botas resistentes nos pés e, na cabeça, chapéu em forma primitiva de cartola. Este costume inglês usado para montaria chamado *rindinq coat* (redingote, para os franceses e brasileiros) foi o ponto de partida para o traje que se fixou como roupa clássica do homem ocidental; trio básico do vestuário masculino ainda nosso conhecido, o terno completo, composto por calça comprida, paletó (de dois, três ou quatro botões) e colete.

A burguesia fixou uma estética que se adequava aos novos papéis preconizados aos gêneros feminino e masculino. A roupa feminina enfeitava ao máximo uma mulher restrita a ambientes domésticos, ao passo que a do homem ampliava sua mobilidade e facilitava seu trânsito no mundo da indústria e dos negócios. Era a consolidação da roupa de trabalho para os homens. Os excessos,

Figura 63- Fragmento do artigo sobre moda masculina da Revista Elegante, 1882. (São Luís/MA)

“A Moda que neste momento se impõe a todo o elegante é a sobrecasaca ou o fraque d'um comprimento relativamente exagerado. Devemos observar que rompeu-se d'esta vez com a timidez habitual que, para passar do muito curto ao muito comprido ou do muito longo ao muito estreito, nos forçava a seguir uma ordem progressiva, tornado estas alterações de uma lentidão tal que só depois de muitas estações notava-se a diferença da moda. D'esta maneira as roupas d'um anno para outro não pareciam ridiculas. [...] Revista Elegante, São Luís/MA.

antes até mais próprios aos varões nobres, migraram para o gênero feminino, que, de certo modo, compensava a sobriedade masculina. O homem passou a expressar seu poder social e econômico por meio das vestes ornamentadas de sua esposa e filhas. (BRAGA; PRADO, 2011).

Sob o ponto de vista da civilidade, o vestir burguês, que se constitui no início dos anos oitocentos e se afirma, depois de 1848, em relação ao vestuário da antiga

classe dominante, distingue-se por duas componentes fundamentais: por um lado é sóbrio, escuro, austero, e por outro é claramente civil, não militar. Quando já se tinha afirmado o vestuário burguês, no mundo militar continuavam a dominar as cores e os penachos, as capas e ornamentos, resíduos de um vestuário da nobreza, que na guerra encontrava a sua razão de ser. O vestuário burguês é por isso, acima de tudo, um vestuário pacífico de gente que se dedica a negócios dentro da proteção da lei: que construindo o estado de direito, renunciou ao uso pessoal da força física das armas. Os seus instrumentos são o cálculo econômico, o crédito, a justiça e a astúcia, não as armas: estas se tornaram monopólio do Estado, depositário exclusivo da violência legítima, fato que torna presumível a mudança da utilização da espada pela bengala.

João Affonso (1923) em sua obra “Três séculos de modas” analisa de forma minuciosa a moda masculina dinamizada na sociedade:

“E os cavalheiros? Escusado será repetir que, no aspecto geral, o indumento masculino é inalterável. Pequenas inovações a observar, na década de 75 a 85, num ou noutro ponto. A principio, o fraque do regular comprimento, fechando com dois botões; gola não muito larga, um pouco decotada, mostrando bem a gravata regata, descendo de um collarinho de grandes pontas dobradas, mas deixando a parte anterior do pescoço inteiramente descoberta e desembaraçada; calças estreitas, com a mesma largura de alto a baixo, sem cobrir de todo o peito do pé.

Depois, as abas do iraque, debruado de cadarço largo, são mais estreitas, fechando mais acima com um só botão, de modo a patentear o collete, também debruado de cadarço como o fraque, ligeiramente curto, todo fechado com uma só ordem de seis pequenos botões, e sobre o qual brilha duplo correntão de ouro e platina, com medalha pendente, de um lado para o relógio, do outro para a lapiseira; calças de casimira de phantasia, ainda treitas, mas dilatando-se para as extremidades, afim de cobrir grande parte dos pés, calçados de couro da Russia com polainas de brim branco. (p. 38)⁶¹

O olhar preciso de Afonso vem de encontro aos textos de teóricos contemporâneos, são unânimes em dizer que pouco se mudou na vestimenta

⁶¹ Foi mantida a grafia original.

masculina, eram alterações pontuais; como a dobra do colarinho, posição do botão, largura da calça, entre outros.

Conforme analisado, o século XIX, a moda masculina variou a partir do conjunto de três peças: calça comprida, colete, casaca/paletó, que não foi mais abandonado; traje que atenuava a visibilidade das barrigas, em contraposição aos antigos cortes das roupas. A partir de 1870, o comprimento da casaca encurtou. As camisas masculinas podiam ter colarinhos costurados diretamente na gola ou destacáveis, presos por meio de botões, modelo que foi usado com frequência da segunda metade do século XIX até a segunda década do século XX.

Os colarinhos podiam ser em pé, virados nas pontas (como os contemporâneos usados em trajes mais formais, como casacas ou smokings) ou dobrados, com as pontas caídas - chamados colarinhos clássicos -, feitos com entretela rígida ou semirrígida, com ou sem barbatanas. Sobre os colarinhos, ao invés de lenços largos, passaram a predominar as gravatas mais estreitas, que podiam ser drapeadas (com efeito de brilho obtido pela trama do tecido) em laço "borboleta" ou amarradas com nó e as pontas caídas para baixo. As casacas de caudas mais longas ficou restrita a ocasiões mais solenes, cedendo lugar aos paletós mais curtos (BRAGA; PRADO, 2011).

A moda e o vestuário estão intrinsecamente ligados, ou seja, o vestuário é o meio pelo qual o agente (usuário) irá efetivar a moda, sendo esta um modo de se vestir, que pode variar com o tempo, com o gosto e de acordo com seu contexto histórico e social, assim pode-se determinar o que está ou não "na moda". "A idéia que o homem tem do belo imprime-se em todo o seu vestuário, torna sua roupa franzida ou rígida, arredonda ou alinha seu gesto e inclusive impregna sutilmente, com o passar do tempo, os traços de seu rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser". (BAUDELAIRE, 1997, p.9).

— Meus senhores... e minhas senhoras, de ambos os sexos! Eu vou beber à saúde do melhor...sim! do melhor, por que não?! do melhor patrão que todos nós temos tido, aquele que está me olhando, o Manuel Pescada!

[...]

Manuel no seu tipo pesado e chato de negociante, calças de brim e paletó de alpaca. (O Mulato, p.83)

Figura 64 – Ilustração do traje do personagem Manuel Pescada, comerciante abastado, pai de Ana Rosa e tio de Raimundo. Autoria Monica Negraes, 2011.

O Sebastião Campos, vestido de branco como o Freitas, porém de paletó e chapéu-do-chile, pulara em terra, abraçado a uma grande cesta de busca-pés, pistolas, carretilhas e bombas. (Cap. VII, p.106)

Figura 65 - Ilustração do traje do personagem Sebastião Campos. Autoria Monica Negraes, 2011.

Figura 66: Aluísio Tancredo Gonçalves de Azevedo, com bengala, casaca, plastron e colarinho alto. 1881 (MÉRIAN, 1988)..

Devemos lembrar que a moda do burguês oitocentista era confeccionada por um alfaiate, com um tecido escolhido com os maiores cuidados e devia ter longo período de duração, portanto a qualidade do material acompanharia essa condição, podendo esse traje ser repassado aos filhos.

Quanto aos calçados, Gilberto Freyre (1936, p.382) dizia que no início do século XIX “os tamancos eram o tipo predominante de calçado urbano entre comerciantes médios portugueses e brasileiros e entre operários, marítimos, negros e pardos livres.” Vemos peça obra de Aluísio Azevedo que o tamanco não era de uso exclusivo desse período, já que na segunda metade do século XIX o tamanco era ainda usado. Já os calçados Clark, com solas de borracha, distinguiam os ingleses, habitantes abastados da cidade, enquanto as sandálias eram destinadas aos pobres e os matutos”. Com o fragmento da obra de Aluísio, podemos constatar que não foi apenas no início do século XIX, mas também na segunda metade do século:

“Quando os três voltaram do quarto, já a filha e a mulher do fazendeiro tinham vindo da reza. Manuel apareceu enfronhado comodamente num paletó de brim pardo e num par de tamancos.” (Cap. XI, p. 151)

O calçado masculino já no final do século dezenove funde-se ao vestuário pela cor e economia de formas, até a quase neutralidade com que chegou à atualidade. Porém, ainda se registra o uso de determinados tipos de calçados, que pareciam fora de uso. Assim, como Barthes elucida, é muito complexa a atitude de

datar com precisão o uso de uma peça, pois a moda é cíclica e pode responder aos vários grupos sociais dos quais faz parte. Abaixo veremos um anúncio de calçados, do período de 1860, retirado da obra de Viveiros (1954, p.381):

“Na loja de Manuel da Cunha Machado tem os seguintes objetos:

Sapatos de cetim branco	3.000 réis
Idem de polimento	2.000 réis
Idem de duraque	1.600 réis
Idem de duraque preto	1.000 réis”

O vestuário é em um sentido pleno um “modelo social”, o calçado masculino funde-se ao vestuário pela cor e economia de formas, até a quase neutralidade com que chegou à atualidade, no século XIX a roupa masculina perdera sua função ornamental, não mais utilizada como “uma arma de sedução erótica”⁶² entretanto se não utilizada mais a roupa para esse fim, investe na exploração estética do rosto – barba, cabelo e bigode - e no uso de marcas de poder e erotismo, como o chapéu, a bengala, o charuto e as jóias.

“O Freitas era um homem desquitado da mulher “que se atirara aos cães”, explicava friamente, muito teso, magro, alto, com o pescocinho comprido no seu grande colarinho em pé. Não relaxava as calças brancas, e gabava-se do segredo de conservá-las limpas e engomadas durante uma semana; trazia sempre, apesar do calor da província, o colarinho duro e o peito da camisa irrepreensível; gravata preta — invariavelmente. Tratava uma enorme unha no dedo mínimo, com a qual costumava pentear o bigode, feito de longos fios, tingidos e lisos, que lhe velavam a boca. Jamais consentia que barbeiro algum “lhe encostasse a mão no rosto”; fazia ele mesmo a sua barba, um dia sim, outro não. Escondia a calva com as compridíssimas farripas do cabelo, muito espichadas, como que grudadas a goma-arábica sobre o crânio. Dispunha de uma memória prodigiosa, gabada por toda a cidade; fazia-se grande conhecedor da história antiga; quando falava escolhia termos, procurava fazer estilo, e, sempre que se referia ao Imperador dizia gravemente: “O nosso defensor perpétuo!” Afiançavam que era habilidoso; em tempo fizera, com muita paciência, uma árvore genealógica de sua família e mandara-a litografar no Rio de Janeiro. Este trabalho foi muito apreciado e comentado na província.

⁶²Ver Souza (1987, p.74).

Era empregado público havia vinte e cinco anos e só faltara à repartição três vezes — por uma queda, um antraz, e no dia do seu malfadado casamento; contava isto a todos, com glória. Quando temia constipar-se, aspirava cautelosamente o fartum do conhaque. “Isto é o bastante para me fazer ficar tonto!...” afirmava com uma repugnância virtuosa. Tinha honor às cartas e sabia tocar clarinete, mas nunca tocava, porque o médico lhe dissera “não achar prudente”. Fumara em tempo, mas o médico dissera do charuto o mesmo que do clarinete. — Nunca mais fumou. Não dançava, para não suar; falava com raiva das mulheres e, nem caindo de fome, seria capaz de comer à noite. “Além do chá, nada! nada!” protestava com firmeza; estivesse onde estivesse, havia de retirar-se impreterivelmente à meia-noite. Usava sapatos rasos, de polimento, e nunca se esquecia do chapéu-de-sol. (Cap. IV, p. 60-61)

Fraque e collete de casemira diagonal preta, ultima moda.....	359000
Fraque e collete de casemira de côr, lan pura.....	355000
Paletot de casemira diagonal preta, lan pura.....	185000
Paletot de casemira de côr.....	175000
Paletot de alpaca preta.....	65000
Paletot de alpaca.....	25000
Paletot de brim branco d'Hamburgo.....	85000
Paletot de brim pardo de linho.....	65000
Paletot de hollanda de linho pardo.....	55000
Calças de casemira preta diagonal.....	105000
Calças de casemira de côr, lan pura.....	105000
Calças de brim branco d'Hamburgo.....	65000
Calças de brim pardo de linho.....	45000
Colletes pretos.....	55000
Fatos de casemira e de brim para meninos de 6 a 12 annos	

A DINHEIRO
A'VENDA NA ALFAIATARIA
DE
Gaspar Pinto Teixeira
LARGO DO CARMO
MARANHÃO

O personagem Freitinhas representa o espelho da burguesia, sua construção foi minuciosamente pensada para transmitir ao leitor essa proposta. O requinte das peças que trajava; a composição, seus princípios, o material confeccionado demonstram um poder financeiro-social grande e que neste caso faz questão de mostrar à sociedade através da aparência.

Figura 67 - Anúncio da loja Gaspar Pinto Teixeira, localizada no Largo do Carmo em São Luís do Maranhão, a figura abaixo destaca os artigos de vestuário vendidos na loja.

<i>Fraque e collete de casemira diagonal preta, ultima moda</i>	<i>359000</i>
<i>Fraque e collete de casemira de côr, lan pura</i>	<i>359000</i>
<i>Paletot de casemira diagonal preta, lan pura</i>	<i>189000</i>
<i>Paletot de casemira de côr</i>	<i>179000</i>
<i>Paletot de alpaca preta</i>	<i>69600</i>
<i>Paletot de alpaca</i>	<i>89000</i>
<i>Paletot de brim branco d'Hamburgo</i>	<i>89500</i>
<i>Paletot de brim pardo de linho</i>	<i>69500</i>
<i>Paletot de hollanda de linho pardo</i>	<i>59500</i>
<i>Calças de casemira preta diagonal</i>	<i>109000</i>
<i>Calças de casemira de côr, lan pura</i>	<i>109000</i>
<i>Calças de brim branco d'Hamburgo</i>	<i>69000</i>
<i>Calças de brim pardo de linho</i>	<i>49500</i>
<i>Colletes pretos</i>	<i>59000</i>
<i>Fatos de casemira e de brim para meninos de 6 a 12 annos</i>	

Os itens de vestuário da Alfaiataria de Gaspar Teixeira apresentam para venda a indumentária escolhida por Aluísio Azevedo para caracterizar seus personagens abastados. Podemos notar pelo valor das peças que somente os pertencentes a alta sociedade poderiam adquirir esses produtos, embasando assim, uma caracterização muito próxima do real, proposta inicial do próprio movimento Naturalista. Conforme fragmento da narrativa de Aluísio Azevedo:

Viam-se deslizar pela praça os imponentes e monstruosos abdomens dos capitalistas; viam-se cabeças escarlates e descabeladas, gotejando suor por debaixo do chapéu de pêlo; risinhos de proteção, bocas sem bigode dilatadas pelo calor, perninhas espertas e suadas na calça de brim de Hamburgo. E toda esta atividade, posto que um tanto fingida, era geral e comunicativa; até os ricos ociosos, que iam para ali encher o dia, e os caixeiros, que “faziam cera” e até os próprios vadios desempregados, aparentavam diligência e prontidão. (O Mulato, Cap.I, p.16)

“O primeiro a descer foi o Freitinhos, todo vestido de brim branco de Hamburgo, irrepreensível rodapé de botões de osso, uma enorme cadeia de cabelo prendendo o relógio e dependurado nela um anel de ouro, onde se lia esmaltado “Saudade”. Trazia, por causa dopó, umas lunetas azuis, grandes, verdadeiras vidraças, que lhe davam à grande fisionomia o tom pitoresco de uma casa de campo; um chapéu de feltro branco, peludo, alto, a que os gaiatos da província denominavam “Carneiro” e do qual o dono contava maravilhosas propriedades. “Era uma pena!... Podia a gente machucá-lo à vontade sem ofender o pêlo, de bom que era! Custara vinte mil-réis, mas valia cinquenta, a olhos fechados!” E, com a bengala de unicorne debaixo do braço, ajudava a sua gorda Lindoca a descer do bonde com dificuldade.” (Cap. VII, p. 105).”

Figura 68 – Ilustração do personagem Freitas. Autoria M. Negraes, 2011.

4.6.1 Janotas ou dândis brasileiros

Embora a terminologia *dândi* e *flaneur* não seja citada na obra de Azevedo, temos o uso freqüente do termo “janota”, que é aquele que apresenta “elegância excessiva no trajar, preocupação exagerada em vestir-se no rigor da moda”⁶³. Para compreender o dandismo é fundamental evocar seu precursor: o inglês George Bryan Brummell (1778-1840) que desde cedo se destacou pelo modo de se vestir - sempre requintado e com estilo sofisticado- por esse motivo foi considerado o precursor do dandismo.

Sua proposta era valorizar e apurar o senso estético masculino, e não necessariamente num tipo de roupa específica. Brummell influenciou a moda masculina ao lançar os lenços usados em laço - plastrons - sobre golas em pé, meticulosamente engomados e dobrados em laços duplos (nó que ganhou o seu nome), principalmente, pela introdução da calça "chaminé" - num tempo em que as fábricas se multiplicavam. Trata-se da calça comprida masculina posteriormente de uso consagrado. Até então vigoravam os culotes, calções de tecido que iam até o joelho, usados com meias brancas e sapatos (dos quais descenderam as calças culotes usadas com botas para cavalgar). (BRAGA; PRADO, 2011)

Figura 69 - Janota usando o colarinho alto – plastron – e o pince-nez - óculos sem hastes. (SOUZA, 1987).

⁶³ Dicionário Houaiss, 2009.

Podemos notar que o autor se utiliza dessa figura constituída na urbe para revelar em sua obra uma crítica aos excessos e certa tendência à modernidade.

A identidade moderna sob o prisma de Aluísio Azevedo vai então de encontro à captura do efêmero para torná-lo imortal, nesse jogo de vida e morte estabelecido pelo próprio ciclo da moda – quando algo cai em desuso “sai de moda” desperta a morte do artigo, algo como um desfalecimento estético; o contrário de algo “na moda” – essa intencionalidade na caracterização dos janotas pode nos levar ao pensamento de Baudelaire, que esvaziando-se o conceito de beleza clássica a modernidade trás consigo a beleza do presente, ou seja, das transformações que ocorrem na urbe como consequência da Revolução Industrial. Baudelaire destaca dois personagens modernos: o *flaneur* e o *dandi*. O primeiro é o observador do mundo, das pessoas comuns, dos verdadeiros heróis da sociedade. O segundo seria “O homem rico, ocioso e que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão correr ao encalço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado a ser obedecido desde a juventude; aquele enfim, cuja única profissão é a elegância sempre exibirá em todos os tempos uma fisionomia distinta, completamente a parte”. (BAUDELAIRE, 1997, p.47.)

Para o autor a figura do *dandi* será o signo de representação máxima da estética nos tempos modernos. E cabe a ele ser a síntese do bem viver, e do refinamento estético, desprezando o trabalho e qualquer atividade que lhe compare com um trabalhador, sendo o vestir o principal elemento de distinção.

Sobre o personagem principal Raimundo da obra *O Mulato*, o autor coloca a predisposição para janota na fase de amadurecimento do homem:

No terceiro ano tornou-se janota, gastou mais do que nos outros, teve amantes, em compensação veio-lhe a febre dos jornais, escreveu com entusiasmo sobre todos os assuntos, desde o artigo de fundo até à crônica teatral. No quarto, porém, distinguiu-se na Academia, criou gosto pela ciência, e daí em diante fez-se homem, firmou a sua imputabilidade, tornou-se muito estudioso e sério. (Cap.3)

Gilberto Freyre, os descrevia como “quase sinhazinhas”, faziam-se notar pelos trajes de veludo, pelas sobrecasacas à Luís XV com rendas nos punhos, pelas golas de pelúcia dos casacos, muita brilhantina no cabelo, o extrato excessivo no lenço e adereços que os tornavam objeto de escárnio por parte dos colegas” (FREYRE apud DEL PRIORI, 2010, p.95)

O personagem Freitas contando para Raimundo sobre a Festa dos remédios, ocasião propícia para o desfilar dos janotas: “— Soltam-se balões de papel fino; cruzam-se moças aos pares; giram aos pares os janotas vendem-se roletos de cana, sorvetes, garapa, cerveja, doces, pastéis, chupas de laranja; sentem-se arder charutos de canela [...]”. (Cap. IV)

Figura 70 - Grupo de dândis do Rio de Janeiro. Foto de Juan Gutierrez, c1890. (FERNANDES JR., s.d)

Através da fotografia podemos notar os bigodes impecáveis, o terno apurado, as bengalas, chapéus de diferentes estilos, os detalhes dos colarinhos, as flores na lapela, entre outros luxos, afetações e refinamentos.

Eram as ocasiões sociais, como missas dominicais ou comemorativas, os eventos mais apreciados pelos janotas: “Os janotas, separados do altar-mor por uma grade de madeira preta, tiraram da algibeira, com a ponta dos dedos, o lenço almiscarado e ajoelhavam-se sobre ele, numa atitude elegante.” (*O Mulato*. Cap. XVI, p.211)

Verificamos no texto as referências estéticas que Aluísio Azevedo coloca diante de seus personagens “janotas”, no qual deixa marcada sua intencionalidade em trazer para o observador a personalidade através da indumentária. Essa característica do autor naturalista de trazer a descrição de maneira que possamos visualizar não apenas o aspecto visual do traje, mas também os gestos, o modo de trajar, a sofisticação, a afetação, o comportamento do usuário, enriquece o simples fato de sabermos quais as peças e os trajes de um janota. O estilo de Azevedo articula as interfaces do real e o do imaginário e permite a análise dos aspectos sociais e estéticos dessas personalidades da sociedade, as quais apresentavam gostos e apreciações individuais, em contrapartida com a hegemonia do modo de trajar da sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através deste estudo foi possível perceber como a moda teve um papel significativo na obra *O Mulato* de Aluísio Azevedo. Utilizada não apenas para caracterizar suas personagens, mas também para entender o período no qual ele retratava. A obra se apresentou como uma formidável ferramenta para levantar os aspectos, a dinâmica, o movimento, os contextos de utilização e as características da moda e da indumentária oitocentista, especificamente do período de 1880 e 1881.

Permitiu também que o cuidado com as generalizações a respeito da forma, do uso e das referências de todo um período. Vimos que a moda difere-se de modo bastante sutil de acordo com seu período específico de concepção; sua localidade e seus contextos, como é o caso da silhueta feminina, do chapéu de feltro e do termo janota.

A silhueta feminina sofreu alterações em curtos períodos de tempo. Em 1880, particularmente a queda da anquinha foi um fato marcante, devido a concepção estética próxima ao natural do corpo feminino. Conseguimos perceber que a cintura foi marcada por todo esse período, vindo a sofrer modificações na estruturação do vestido, entretanto a minúscula cintura ainda era referência. O artigo ‘chapéu de feltro’ e o termo janota já apresentavam uso, pois foram termos referenciados por Aluísio Azevedo constam e sua obra, estão presentes em jornais da época e não foram documentados pelos estudos sobre a moda no Brasil, uma vez que o chapéu e o termo janota são registrados em uso a partir do século XX.

Legitimar a reflexão sobre os rumos da moda e sua institucionalização, nos sinaliza um percurso histórico da sociedade brasileira, num sentido mais amplo do que somente a moda em si.

Nesse momento afirmar que a moda no Brasil no período de 1880 e 1881 era igual em todos os lugares do país, considera-se uma afirmação inadequada. É necessário observar e analisar as correspondências entre a moda e seus usuários. Checar as informações e traçar uma análise consistente, fato que considero bastante complexo à medida que pesquisando um determinado período de uma

região do país específica, pode-se dizer que cada região possui suas particularidades quanto a utilização e concepção do vestir.

O que podemos afirmar é que a moda oitocentista no Brasil foi centrada na França e na Inglaterra e que a partir da localidade e do povo que a concebia, os rumos da moda se divergiam. O Rio de Janeiro como sede da corte brasileira, foi o principal expoente, porém não o único produtor de modas.

O encontro com o jornal 'Publicador Maranhense', o recurso de elaborar ilustrações a partir das descrições de Aluísio Azevedo e a obra de João Affonso, que coincidentemente foi parceiro de projetos de Aluísio Azevedo, foi de fundamental importância para que essa pesquisa se realizasse. Através da obra "Três séculos de modas" de João Affonso, foi possível se aproximar das descrições que Aluísio Azevedo apresenta em sua obra *O Mulato*. O período pesquisado apresenta-se como uma lacuna temporal quando falamos de moda, os registros são mínimos e o material iconográfico e bibliográfico é todo referente a moda fora do Brasil. Esse foi o maior dificultador para a efetivação deste estudo. A maior parte, ou quase todo o material que temos disponível sobre a moda no Brasil tem seu início na *Belle Époque*.

O destaque vai também para essa aproximação entre a literatura naturalista com a moda, no qual através desse percurso foi possível legitimar um estudo da forma e da estética da moda oitocentista, que embora fosse sentida pelo olhar europeu, não se concretizava da mesma maneira em todos os lugares. Mas, mesmo assim, não podemos dizer que a moda oitocentista apresentou criações de moda expressivas, uma vez que pouco criava, e mais consumia.

Gilberto Freyre defende que o brasileiro é um indivíduo específico, quer seja pela sua formação miscigenada, quer seja pela sua origem. "Um tipo nacional de brasileiro à revelia daquele de origem", pois após anos de sua constituição como sujeito, ainda na atualidade o brasileiro, tende a não olhar com olhos curiosos suas próprias características, em um processo de legitimar sua individualidade, como sua maneira própria de sentir, de sorrir, de ser, de pensar, de amar, de se comportar, suas preferências de gosto.

Se observarmos a moda como uma grande malha de intersecções sociais, culturais, históricas e estéticas, poderemos então costurar os pontos dessas

intersecções para encontrar um caminho. A legitimização dessa estética brasileira, sobretudo baseada na diversidade humana e cultural pode nos ajudar a entender a construção da indumentária a partir da obra de Azevedo.

Assim como Aluísio Azevedo encontrou caminhos possíveis através do Naturalismo de Emile Zola, na sua hibridização estética com o Romantismo, percebemos que é possível a moda trilhar caminhos de hibridização com suas próprias raízes; valorizando as referências e tradições culturais. Para Freyre podemos então “inventar brasileirismos” (1987, p.94).

Através dos fatos apresentados, foi possível verificar com esse estudo, a inexistência de uma estética de moda expressiva autêntica brasileira no século XIX.

Por isso a proposta foi de encontrar caminhos que pudessem embasar os registros estéticos sobre moda, mas sob a ótica de Aluísio Azevedo.

Verificamos que uma sociedade cuja base de formação consistia no modelo europeu – França, Portugal e Inglaterra. Repetem-se conceitos e práticas desde o século XIX, pois a falta de um processo identitário e de pertencimento contribuiu e refletiu na concepção estética de toda uma nação.

Desconhecer nossa história e nossos referenciais é colocar em risco todo o potencial de um povo, que sem sua devida valorização é descartado para repetir o que se fazia desde o início da burguesia, consumir e copiar os modelos do “estrangeiro”.

Acreditamos que com essa pesquisa foi possível compreender um pouco da história da moda e da indumentária, seus avanços e processos, e assim olhar para o passado com outros olhos, ter entendimento de moda não é frivolidade, pois suas correspondências enriquecem os contextos sociais, econômicos e estéticos.

Uma das questões relevantes deste estudo foi que através do perfil estético da moda traçado pela literatura, na obra de Aluísio Azevedo foi possível ver marcas da indumentária que distinguiam socialmente seus personagens, isto é, a presença da moda foi fator predominante para caracterizar e posicionar cada personagem no romance.

Raimundo, protagonista do romance, quando se apropria de uma estética pensada e utilizada pela classe alta masculina provoca intensa reação da sociedade, tamanho seu ‘atrevimento’ de parecer-se com um homem branco. E os exemplos de

escravas, como a personagem *Brígida* que com suas próprias composições a partir de peças do vestuário no qual tem acesso, destaca-se com elementos do seu gosto pessoal entremeado com referências comuns às senhoras e apropriações de sua identidade étnica. Estas sendo escravas ou forras, tinham limitações no acesso a indumentária da mulher branca, determinado o seu prestígio.

BARTHES (2004) já assinalava que a estrutura do sistema do vestuário, ou seja, a história da indumentária como um todo não pode negligenciar as diversas camadas existentes como parte integrante do sistema, apontando a dificuldade de encontrar obras que tragam informações a respeito desses usuários das classes desfavorecidas e que não ocupam uma posição social prestigiosa.

Verifica-se portanto que a moda permeia e tece tramas por todo o universo sócio-histórico no qual está inserida, permitindo que novas concepções estéticas despontem e passem a existir concomitantemente com outras modas, entrando, aí, na questão propriamente dita de uma identidade própria ou em aspectos de sua contínua construção.

O reflexo das atitudes e conceitos criados sobre a moda pela sociedade oitocentista do Brasil permanece arraigado na concepção de muitas pessoas da sociedade, sejam daqueles que produzem ou daqueles que consomem. Com as linhas traçadas por Aluísio Azevedo em *O Mulato*, tentou-se apresentar não apenas uma perspectiva estética da moda e suas contribuições para a história da indumentária, mas também elementos da construção social do século XIX em São Luís do Maranhão.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- AFFONSO, J. *Três séculos de modas: a propósito do tricentenário da fundação da cidade de Santa Maria de Belém, capital do estado do Gram-Pará*. Belem-Pará: Tavares Cardoso & ca, 1923.
- ASSIS, M. *Crítica*, São Paulo: Martins, 1910.
- AZEVEDO, A. *Aluísio Azevedo: ficção completa em dois volumes*. Orna Messer Levin (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- AZEVEDO, A. *O Mulato*. São Paulo: Martins, 1956.
- BARTHES, R. *Sistema da moda*. São Paulo: Nacional/ EDUSP, 1979.
- BARTHES, R. *Inéditos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- BAUDOT, F. *Moda do século*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Edição alemã: Rolf Tiedemann (introdução); edição brasileira: Willi Bolle (organização e posfácio), Olgária Chain Féres Matos (colaboração e posfácio), Irene Aron (tradução do alemão), Cleonice Paes Barreto Mourão (tradução do francês), Patrícia de Freitas Camargo (revisão técnica). Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BOSI, A. *A fenomenologia do olhar, In Adauto Novaes (org.), O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRAGA, J.; PRADO, L. A. *História da moda no Brasil*. São Paulo: Pyxis, 2011.
- BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Biblioteca do IBGE. *Fotografias*. Disponível em:< <http://biblioteca.ibge.gov.br/> >. Acesso em 10 out. 2011.
- CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*. 24 (9): 803-809, set, 72.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. 12ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.

CARVALHO, J. M. de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CRUZ, L. C. S. *O naturalismo em cena: estudo da evolução da linguagem naturalista de Aluísio de Azevedo em 'O mulato' sob uma perspectiva genética*. São Paulo : Linear B/ FFLCH-USP, 2008. 229 p. (Coleção Dissertações e Teses do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas v. 9).

D'INCAO, M. A. *Mulher e família burguesa*. In História das Mulheres no Brasil. Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos). São Paulo: Contexto, 1997.

DEL PRIORI, M. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2011.

DIMAS, A. *Literatura comentada sobre Aluísio Azevedo*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

ECO, U. *et al. Psicologia do vestir*. 3. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.

ECO, U. *Sobre algumas funções da literatura*. In _____. *Sobre a literatura*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ESTADO DE SÃO PAULO. Anúncios antigos. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/reclames-do-estadao/category/moda/>> Acesso em: 03 set. 2011.

FACINA, A. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FERNANDES JR., R. *O século XIX na fotografia brasileira : Coleção Pedro Corrêa do Lago*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

FERNANDES, F. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1974.

FLÜGEL, J. C. *Sobre o valor afetivo das roupas*. Trad. Izabel H. Marques Massara. *Psychê: Revista de Psicanálise*, v.12, n.22, 2008.

FREYRE, G. *Modos de homem e modas de mulher*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

- FREYRE, G. *Sobrados e Mucambos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.
- FREYRE, G. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1977.
- GODART, F. *Sociologia da moda*. Trad. Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Editora SENAC, 2010.
- GRUMBACH, D. *Histórias da moda*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GUIMARÃES, H. de S. & SACCHETTA, V. *A olhos vistos: uma iconografia de Machado de Assis*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HILL, M. H. *The evolution of fashion: pattern and cut from 1066 to 1930* / Margot Hamilton Hill, Peter A. Bucknell. London: Batsford, reprinted 2000 New York: Costume & Fashion.
- HOBBSBAWM, Eric J. (1968). *Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo*. Rio de Janeiro: Forense, 1983.
- KÖHLER, C. *História do vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- KOSSOY, B. e CARNEIRO, M. L. T. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.
- LAVER, J. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LEVIN, O. M. *Aluísio Azevedo romancista*. In AZEVEDO, A. Ficção completa em dois volumes. Org. Orna Messer Levin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- LIMA, C. *História do Maranhão*. s.d, s.l. 1981
- LINHARES, T. *História Crítica do Romance Brasileiro*. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, v.1., 1987.
- LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LUKÁCS, G. *Sociologia de la literatura*. Madrid: Ediciones Península, 1966.
- MÉRIAN, J.-Y. *Aluísio Azevedo: Vida e Obra (1857-1913): o verdadeiro Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- MAFFESOLI, M. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MENEZES, R. *Aluísio Azevedo: uma vida de romance*. São Paulo: Martins, 1958.
- MONTELLO, J. *Aluísio Azevedo e a polêmica de O Mulato*. Brasília: INL, 1975.

MONTELLO, J. *Aluísio Azevedo: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1963.

MOTTA, E. *O calçado e a moda no Brasil: um olhar histórico*. s.l.; s.n. 2004.

NABUCO, J. *O abolicionismo*. São Paulo: Martins, 1949.

NUNES, M. J. R. Freiras no Brasil. In *História das Mulheres no Brasil*. Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos). São Paulo: Contexto, 1997.

PEIXOTO, A. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, N.12, 1913.

Os Grandes Armazéns do Chiado. Catálogo de produtos. Disponível em <http://revistaantigaportuguesa.blogspot.com/>. Acesso em: 07 out. 2011.

Prado Júnior, Caio. *Evolução política do Brasil: colônia*. 21. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2008, 1994.

RAINHO, M. C. T. *A cidade e a moda*. Brasília: UNB, 2002.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SABINO, Marco. *Dicionário da moda*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

SERRA, A. *Guia histórico e sentimental de São Luís do Maranhão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SIMMEL, G. Fashion. *American Journal of Sociology*, v. 62, n. 6 (May, 1957), pp. 541-558 (publicado originalmente em 1904).

SIMONSEN, R. *História Econômica do Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1957.

SODRÉ, N. W. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SOUZA, G. de M. *O espírito das roupas: a moda do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

THE KYOTO COSTUME INSTITUTE. *Moda: Siglo XX. [Fashion: a history from the 18th to the 20th century]*. Textos de Akiko Fukai, Tamami Suoh, Miki Iwagami, Reiko Koga, Rii Nie, Junko Nishiyama. Koln: Taschen, 2006.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Sistema Integrado de Bibliotecas da USP. *Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP: documento eletrônico e impresso Parte I* (ABNT. Vânia Martins Bueno de Oliveira Funaro, coordenadora [et al.]. 2. ed. rev. ampl. (Cadernos de Estudos ; 9). São Paulo: Sistema Integrado de Bibliotecas da USP, 2009.

VASQUEZ, P. K. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

VELHO, G. (org.) *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

VIVEIROS, J. *História do comércio do Maranhão* (1612-1895). São Luís: Associação Comercial do Maranhão, 1954

MICROFILMES

Jornal “A Província de São Paulo”, 1881 (Centro Cultural São Paulo)

Jornal “Publicador Maranhense”, 1880; 1881 (Biblioteca Nacional, RJ)

APÊNDICE A – Amostras de tecidos referentes à obra *O Mulato* de Aluísio Azevedo 1930.

ANEXO – Texto e ilustrações originais retirados da obra: HILL, M.H. & BUCKNELL, P. A. *The evolution of Fashion: pattern and cut from 1066 to 1930.* (p. 182-85)

1880 Victoria

Fabrics: Men — checks, plaids and rougher textured fabrics for country and less formal wear.

Women — similar to the previous fashion. Silk or wool jersey very fashionable. Fur trimmings, mantles, and coats.

Colours: Women — soft autumn tints, greys, pinks, maroon, many greens including sage, bottle green and khaki. Peacock blue.

Decoration: Women — heavy applied decoration disappears. The dress is made of two or more different materials, one figured, one plain, one of bright colour, the other quiet, etc.

Padding and restriction, men: Coats have padding in the front, at the back and around the armhole. Shoulders are held out by small triangular pads.

Padding and restriction, women: The bustle is discarded. The corset still encases the body to well below hip level. Skirts are cut very narrow all round. Excessively tight sleeves and armholes. The entire dress is restrictive and uncomfortable. (Dressing gowns worn whenever possible.)

Movement, men: Similar to the previous fashion.

Movement, women: The tightly tied-back skirt, long boned bodice and high pointed heels make walking almost an impossibility — minute steps. Arms are so restricted, by the tightness of the sleeves, that they cannot be raised above the head or bent at the elbow to blow the nose!

Notes on patterns: Women

Corsets — use pattern of 1876.

Petticoat — adapt under skirt pattern. The back train of the top petticoat should be set with flounces.

Bodice and waistcoat — (make up separately, or as one with the front edges of the bodice sewn or fastened down to the waistcoat), all bodice patterns should be cut from measurements taken from the corseted figure. Lightly bone seams and darts. Form buttoned fastening down C.F. of the waistcoat. The back skirts of the bodice form a large flared box pleat.

Skirts — (under skirt and top skirt are both sewn to a waistband with a placket formed at the side or at the C.B.). The under skirt, partially cut on the cross, is set into pleats from A. down. The top skirt, sewn to a foundation to control the draping and back pouches, is constructed in a similar manner to the previous fashion with the side seam tapes tied very tightly at the back to achieve the wrapped and clinging effect at the front. The back part of the skirt forms two hanging pouches — sewn up on the sides, interlined, and gathered or pleated to the foundation at C. and at the waist edge. The front draping and swathing of the skirt is controlled by tie-catching.

Men

General characteristics: Three-piece lounge suits very popular. All coats are buttoned high.

Under garments — similar to the previous fashion.

Lounge suit — (matching coat, waistcoat and trousers) the single-breasted coat, cut fairly straight with little indication of waisting or flaring of skirts, is four buttoned, the collar and lapels narrow. Pockets are positioned on either hip and on the left breast. A ticket pocket is frequently placed above the right hip pocket. The waistcoat is single breasted and high buttoned.

Socks — similar to the previous fashion.

Boots and shoes — similar to the previous fashion. Spats in light colours.

Hats — similar to the previous fashion. Straw boater for the seaside. Deer stalker or cap for country wear.

Hair — cut to reveal the natural shape of the head, parted on one side, and short at the back. Young men sport a drooping moustache, without the beard.

Accessories — similar to the previous fashion.

Women

General characteristics: All garments fit close to the figure and are cut as narrow as possible to give a long thin silhouette. The method of making, fastening, draping and getting into, very complex.

Under garments — chemise seamed to fit the figure. Combinations are now worn. Petticoats are restricted to the barest minimum.

Dress — high necked with a stand-up collar (trimmed with frillings, lace, or jabot). The top half, extending to well below hip level, is button through or cut away in front to reveal a "waistcoat". Sleeves are similar to the previous fashion. The foundations of all skirts, back and front, are cut as narrow as possible (particularly at the knees). The top skirt, forming a tightly swathed apron front, develops at the back into a series of hanging pouches. The underskirt is flared from the knees down at the sides and back where it forms a short train — visible areas of the under skirt are always arranged in pleats.

Stockings — similar to the previous fashion.

Boots and shoes — high slender heels.

Hair — (dressed to reveal ears and neck) waved or curled in front, the back coiled loosely into a large bun.

Hats — larger, and worn square on top or at the back of the head. Ribbons tied in a large bow under the chin help secure the bonnet.

Accessories — buttonless gloves are always tucked under the sleeve. Very elaborate muffs decorated with birds' wings, parasols with large china or crystal handles. Purses — sometimes attached to a waistbelt. Small earrings and brooches.

MOLDES: saias (parte superior e inferior)

MOLDE MASCULINO: cortes para o terno - paletó, colete, mangas e colarinho

MOLDE FEMININO: cortes para a saia (bolsas suspensas na parte superior e inferior traseira, para dar volume e caimento), colete, mangas e colarinho