



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Lucianne Chociay

Moda e literatura: a “poética do vestuário” em Macedo e Alencar

São José do Rio Preto – SP
2013

Lucianne Chociay

MODA E LITERATURA: a “poética do vestuário” em Macedo e Alencar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Unesp/São José do Rio Preto, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literaturas em Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Norma Wimmer.

São José do Rio Preto – SP
2013

Chociay, Lucianne.

Moda e literatura : a “poética do vestuário” em Macedo e Alencar /
Lucianne Chociay. -- São José do Rio Preto, 2013
251 f. : il.

Orientador: Norma Wimmer.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – Séc. XIX - História e crítica. 2. Análise do
discurso narrativo. 3. Moda na literatura. 4. Macedo, Joaquim Manuel
de, 1820-1882. - Crítica e interpretação. 5. Alencar, José de, 1829-1877.
- Crítica e interpretação. I. Wimmer, Norma. II. Universidade Estadual
Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e
Ciências Exatas. III. Título.

CDU – B869.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Campus de São José do Rio Preto

Lucianne Chociay

MODA E LITERATURA: a “poética do vestuário” em Macedo e Alencar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Unesp/São José do Rio Preto, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literaturas em Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Norma Wimmer.

Comissão Examinadora

Profa. Dra. Norma Wimmer
Universidade Estadual Paulista – IBILCE/UNESP
Orientador

Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite
Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP

Prof. Dr. Nelson Luís Ramos
Universidade Estadual Paulista – IBILCE/UNESP

São José do Rio Preto – SP
12 de agosto de 2013

À minha irmã Júlia

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Norma Wimmer pela orientação e amizade, desde os primeiros passos desta pesquisa.

À Capes pela concessão da bolsa de mestrado, que tornou possível a realização desta dissertação.

À **Fundação Biblioteca Nacional** pela autorização da publicação dos figurinos de moda dos jornais *Novo Correio das Modas* e *Jornal das Senhoras*, disponibilizados pelo **Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil**.

À minha mãe pelo incentivo e ao meu pai e Prof. Dr. Rogério Chociay pela orientação em questões importantes do trabalho.

Ao Prof. Dr. Peter Harris pela versão em inglês do resumo.

“O homem vestiu-se para exercer sua atividade significante”.

Roland Barthes – A moda e as ciências humanas (1966)

RESUMO

O objetivo da dissertação é analisar as descrições do vestuário das personagens e seu papel no enredo de narrativas de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) e José de Alencar (1829-1877). Verifica-se que, em algumas obras de Macedo e Alencar, o narrador reforça esse aspecto e utiliza as diferentes maneiras de vestir das personagens como elementos funcionais no enredo. A moda e o vestuário representam não apenas o *status* social das personagens, mas, em muitos casos, traços de personalidade, estado de espírito, sensualidade, comportamento nos salões, etc. No século XIX, a moda inglesa dominava o mercado do vestuário masculino e Paris era o grande centro irradiador da moda feminina. As novidades chegavam ao Brasil, quase simultaneamente ao lançamento, e passaram a concorrer com os hábitos indumentários coloniais. Na sociedade e no romance brasileiro oitocentista a força da tradição colonial prevalece na vida privada: o vestuário de ficar em casa era mais leve e adequado ao clima tropical. A moda francesa torna-se a regra no espaço público, no vestuário elegante das festas. Com as transformações sociais, a moda, cada vez mais, torna-se acessível a um número maior de pessoas e sua influência se expande para outras áreas. Durante o século XIX, torna-se tema de reflexão de artistas, intelectuais, escritores e pintores, que percebem sua influência na vida social. Neste período surgem as primeiras teorias sobre a moda, influenciadas pela sociologia, economia, filosofia e história. Estas reflexões definiram diversas significações da moda, a importância do individualismo, da novidade e da mudança – o rompimento com a tradição – como principais aspectos da emergência da moda. As obras médicas apresentavam um discurso reformador do vestuário e condenavam alguns itens da moda porque fariam mal à saúde. Os manuais de etiqueta pretendiam regulamentá-lo e promoviam certa adequação conforme o *status* social. Os textos de viajantes estrangeiros mostravam que o vestuário brasileiro em nada diferia do europeu, sendo um pouco mais “solene”, ou formal demais. A imprensa feminina foi a grande promotora da moda e estimulou o seu consumo. Na literatura, a moda esteve presente na poesia, caracterizando um discurso, essencialmente crítico, que condenava o uso da moda francesa no Brasil; e na prosa, em que a diversidade de sentidos da moda é utilizada na caracterização das personagens. Há duas relações principais: a oposição entre personagens “boas” e “más”, em que a simplicidade do vestuário contrapõe-se ao exagero das últimas, ambas condizentes com a personalidade; e o privilégio na caracterização das personagens principais, em detrimento das secundárias. Todas as outras características reveladas através do vestuário, a simbologia das cores, a “pose”, a personalidade, o estado de espírito, a sensualidade, o fetichismo, a importância da moda francesa e o *status* social, derivam daquelas. Conjugando moda e literatura romântica, pretende-se demonstrar de que maneira e com que intensidade a moda e o vestuário influenciam o enredo e incorporam sentidos à narrativa de Macedo e Alencar.

Palavras-chave: Joaquim Manuel de Macedo. José de Alencar. Moda. Vestuário. Narrativa.

ABSTRACT

This dissertation is an analysis of the descriptions of the clothing worn by the characters and its role in the plot of narratives by Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) and José de Alencar (1829-1877). It is found that, in certain works by Macedo and Alencar, the narrator stresses this aspect and utilizes the different styles of dress of the characters as functional elements in the plot. Fashion and clothing not only represent the social status of the characters, but also, in many cases, character traits, mood, sensuality, behaviour in drawing rooms, etc. In the 19th century, English fashion dominated the male clothing market and Paris was the great radiating centre of female fashion. Novelties arrived in Brazil shortly after being launched, and competed with colonial clothing customs. In Brazilian society and novels of the 1800s the force of colonial tradition was predominant in private life: house-wear was lighter and more appropriate for the tropical climate. French fashion became the rule in the public sphere, in elegant party clothes. With social change fashion became more and more accessible to a greater number of people, and its influence expanded out into other areas. During the 19th century, it became the object of reflection of artists, intellectuals, writers and painters, who perceived its influence on social life. It was in this period that the first theories about fashion arose, influenced by sociology, economics, philosophy and history. These reflections defined various meanings for fashion, the importance of individualism, of novelty and change – the break with tradition – as the principal aspects of the emergence of fashion. Medical texts were couched in a discourse which defended reforms in clothing and condemned certain fashionable items on health grounds. Etiquette manuals sought to regulate dress and promoted a certain conformity to social status. Travel writing by foreign visitors shows that Brazilian clothing was little different from its European equivalent, being only a little more “solemn”, or excessively formal. The female press was a great promoter of fashion and stimulated its consumption. In literature, fashion was present in poetry, characterised by an essentially critical discourse, which condemned the use of French fashion in Brazil; and in prose, in which the diversity of meanings of fashion was utilised in the depiction of characters. There are two principal relationships: the opposition between “good” and “bad” characters, in which the simplicity of the clothing of the former is contrasted with the exaggeration of the latter, in both cases reflecting personality; and the emphasis on the depiction of the principal characters, rather than secondary ones. All the other characteristics revealed through dress, the symbolism of colours, “pose”, personality, mood, sensuality, fetishism, the importance of French fashion and social status, are derived from those. By joining fashion and Romantic literature, the intention is to demonstrate the ways and intensity with which fashion and dress influenced the plots of and incorporated meaning into the narratives of Macedo and Alencar.

Keywords: Joaquim Manuel de Macedo. José de Alencar. Fashion. Clothing. Narrative.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Vestimenta das damas de honra da Côrte	41
Figura 2 – Litografia de Honoré Daumier, Jornal <i>Le Charivari</i> (16.04.1856).....	52
Figura 3 – Caricatura de <i>Cabrião</i> (02.12.1866)	59
Figura 4 – Figurino do jornal <i>Novo Correio das Modas</i> (1852)	62
Figura 5 – Figurino do <i>Jornal das Senhoras</i> (1852).	63
Figura 6 – Espartilho (1839-41)	72
Figura 7 – Crinolina (metade do século XIX)	73
Figura 8 – A <i>toalete</i> de uma senhora inglesa (1880).....	76
Figura 9 – Crinolina gaiola (1870)	82
Figura 10 – Vestido de noite (1880).....	82
Figura 11 – Chapéu claque americano (1940).....	126
Figura 12 – Anúncio de Bernardo Ribeiro da Cunha. Almanak Laemmert (1874)	127
Figura 13 – Vestido branco (1840).....	134
Figura 14 – Figurino do jornal <i>Novo Correio das Modas</i> (1854)	159
Figura 15 – Casaca e calças pretas (1830-40)	162
Figura 16 – Reformadora do vestuário (1866-70).....	168
Figura 17 – Suplemento do Almanak Laemmert (1875).....	169
Figura 18 – Roupão americano (meados do século XIX)	195
Figura 19 – Bota feminina americana (1860-69)	200
Figura 20 – Botina feminina italiana (1860-79).....	203
Figura 21 – Botina feminina americana (1850-65)	204
Figura 22 – Figurino do jornal <i>Novo Correio das Modas</i> (1852)	207

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A MODA.....	22
2.1	Os sentidos da moda	22
2.2	Do surgimento da moda ao século XIX.....	31
2.3	A moda no Brasil: do descobrimento ao século XIX	38
3	A MODA ESCRITA	47
3.1	Curiosidade e educação do vestuário	47
3.2	A moda escrita no Brasil: dos primeiros cronistas ao século XIX	54
3.3	A moda nos estudos brasileiros	65
4	A MODA NA LITERATURA ROMÂNTICA BRASILEIRA	71
4.1	A moda na poesia	71
4.2	A moda na prosa	84
4.3	Narrar e descrever	88
4.4	Moda e linguagem.....	94
5	A MODA NOS ROMANCES DE MACEDO E ALENCAR.....	99
5.1	Nota biográfica e introdução ao <i>corpus</i>	99
5.2	As descrições do vestuário em Macedo e Alencar.....	113
5.2.1	A descrição do espaço: a cultura dos objetos	113
5.2.2	A relação entre vestuário e personalidade: simplicidade <i>versus</i> moda.....	130
5.2.3	Técnica de descrição do vestuário: da cabeça aos pés!	150
5.2.4	Simbologia das cores ou formas no vestuário	158
5.2.5	Relação entre vestuário e estado de espírito	175
5.2.6	Vestuário e “pose”	179
5.2.7	Sensualidade feminina e masculina destacada ou forjada pelo vestuário.....	185
5.2.8	Fetichismo.....	197
5.2.9	A influência da moda francesa	207
5.2.10	Os pobres e suas roupas	213
6	CONCLUSÃO	219
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	225
	CRÉDITO DAS ILUSTRAÇÕES	232
	ANEXO A – POEMAS SOBRE MODA.....	235
	ANEXO B – ANÚNCIOS DO ALMANAK LAEMMERT.....	245

1 INTRODUÇÃO

Quando se estudam narrativas, independentemente da época em que foram escritas, nem sempre são consideradas a questão do vestuário das personagens e o peso que este pode ou não exercer sobre o enredo como um todo. Numa avaliação preliminar, pode-se estabelecer um gradiente para ilustrar a importância do vestuário em uma narrativa qualquer: pouca importância, média importância e importância maior. Em muitas narrativas de diferentes épocas verificamos, de fato, que o vestuário não é grandemente acionado pelo narrador com relação aos fatos e acontecimentos, bem como aos estados de espírito apresentados pelas personagens. Em outras, todavia, verifica-se que o narrador dá uma atenção maior a esse aspecto e chega a mobilizar os diferentes modos de vestir das personagens como elementos funcionais no enredo, que representam não apenas o *status* social das personagens, mas, muitas vezes, seu estado de espírito, sua personalidade, sua “pose”, a adoção da moda francesa, sua importância no romance, etc.

Evidentemente, deve haver diferenças, conforme o período literário e também conforme o autor, nessa atribuição de maior ou menor relevância ao vestuário, tanto masculino quanto feminino. Será esta, de fato, uma linha de pesquisa interessante: investigar a relação entre moda e literatura; e, especificamente, o papel da moda e do vestuário em obras de Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar. Uma primeira impressão de leitura revela que o vestuário não é, na obra desses autores, apenas parte de um pano de fundo sem maior significado que o decorativo, mas, ao contrário, apresenta, em muitos casos, estreita relação de significação com as ações e emoções narradas. É dentro desta perspectiva que se situa a presente dissertação: verificar se as primeiras impressões de leitura correspondem, após estudo mais atento, a fatos na articulação do enredo e procurar descrever a importância desses fatos.

A moda surgiu por volta do século XIV, quando as túnicas usadas tanto por homens quanto por mulheres foram abandonadas em favor de um vestuário considerado mais apropriado para cada gênero. Desde então, a velocidade na alteração dos estilos de roupas aumenta, gradualmente, e a moda sempre apresentará esse estigma de mudança. Em períodos anteriores as diferenças no vestuário não representavam a imposição da renovação constante própria da moda, ao contrário, eram mudanças eventuais, determinadas pela tradição.

Paris já era o “farol da elegância” na Europa desde a metade do século XVII. O segredo da emergência da moda foi a imposição de um padrão estético para o vestuário, ao

mesmo tempo em que permitia certa liberdade para a manifestação de um gosto pessoal; por um lado é uma “coação coletiva”, por outro, promove certa “autonomia individual” (LIPOVETSKY, 2009, p. 49). Apesar de, neste período, o fenômeno estar restrito à alta sociedade, o princípio constitutivo da moda está aí: “De um sistema fechado, anônimo, estático, passou-se a um sistema em teoria sem limites determináveis, aberto à personalização da aparência e à mudança deliberada das formas” (LIPOVETSKY, 2009, p. 53). Contudo, isto só foi possível graças ao poderio econômico da “indústria de roupa de luxo” parisiense, altamente especializada e qualificada, e que já tinha amplo domínio desse mercado na Europa (ROCHE, 2007, p. 57).

No Brasil, até o final do século XVII, a tradição colonial orientava nossos hábitos indumentários e, de modo semelhante aos habitantes da metrópole, nos vestíamos “à europeia”. A aristocracia rural e, posteriormente, a urbana se vestia melhor, com roupas mais caras e luxuosas. Os escravos e a população mais pobre possuíam um vestuário mais simples, feito de tecidos rústicos de algodão; em geral, andavam descalços ou de chinelas.

No século XIX, a moda francesa passa a influenciar o vestuário brasileiro, principalmente o das mulheres; a influência inglesa era visível no vestuário masculino. A aristocracia rural e a burguesia urbana adotaram essas diversas modas importadas, quase ao mesmo tempo de seu lançamento na Europa. O processo de desenvolvimento urbano importou tecnologia e ideias estrangeiras, o romance e também a moda. Esta não teria se difundido no Brasil se não houvesse esse desenvolvimento:

No Rio de Janeiro, as transformações no espaço urbano, a “europeização” dos costumes, o incremento do comércio e a intensificação da vida social são os elementos que servem de pano de fundo para a difusão da moda. (RAINHO, 2002, p. 14).

A moda teve ainda um papel importante para a sociabilidade feminina do século XIX, porque permitiu, aos poucos, as mulheres saírem do espaço privado para o público: seja para passear e fazer compras ou frequentar bailes e saraus. As mulheres adotaram a moda francesa, que era soberana nas festas; em casa ainda usavam roupas mais folgadas e chinelas, de nossa tradição colonial. Os homens, por sua vez, foram assimilando os tons cinzentos da moda europeia e adotaram o principal traje burguês: casaca ou sobrecasaca e calças pretas, que eram, com efeito, a “manifestação material de atitudes como a circunspeção e austeridade” comuns à moralidade da era vitoriana (ARAÚJO, 2012, p. 25). Este traje, aliás, era o traje preferido de D. Pedro II que, juntamente com o uso da cartola, promovia a sua imagem de

“imperador-cidadão”, pela qual ficou conhecido. A cartola surgiu na Inglaterra, no início do século XIX, e era usada, inicialmente, pelas classes média e alta. Seu uso, ao longo do século, difundiu-se entre as classes mais baixas “possivelmente por ter sido adotada por cocheiros na década de 1820 e por ter tornado parte dos uniformes policiais no mesmo período” (CRANE, 2009, p. 170). Por volta de 1840, a cartola era usada por diversos trabalhadores e, em meados do século, já era usada por todas as classes sociais, período em que D. Pedro II já estava habituado a usá-la. No final do século XIX, voltou a ser usada, preferencialmente pelas classes média e alta.

Desde o Renascimento já circulavam diversos textos sobre o vestuário. Os manuais de etiqueta, por exemplo, publicados na Europa a partir do século XIV, ofereciam, entre outras coisas, orientações sobre a maneira de vestir, indicando formas, tecidos e adornos considerados adequados, conforme a classe social; cuidados com a higiene pessoal e a conservação das roupas. As teses médicas também se interessaram pelo tema e condenavam, sobretudo, alguns itens de vestuário feminino, como os espartilhos e as crinolinas¹, porque fariam mal à saúde. Para Rousseau (1712-1778) a roupa tinha relação com a cultura racional e deveria colaborar para o bem estar do indivíduo. O autor pregava o uso de um vestuário mais natural, em oposição ao vestuário artificial então usado.

Rousseau, além de outros autores de textos ficcionais do final do século XVIII, e as teses médicas eram unânimes em seu discurso reformador do vestuário: o uso de roupas confortáveis e simples, ao contrário do luxo aristocrático, no primeiro caso, e, a preocupação com a saúde, no segundo. Contudo, esse vestuário “reformado” deveria ser adequado à classe social, sendo condenada qualquer tentativa de burlar, ao mesmo tempo em que o objetivo era manter, essa hierarquia das aparências: o ser deveria coincidir com o parecer.

No Brasil, desde o espanto dos portugueses em relação à nudez dos índios, patente na Carta de Pero Vaz de Caminha, diversos textos abordaram o vestuário e a moda. Durante a fase colonial, temos diversos relatos de cronistas estrangeiros; no século XIX, havia uma diversidade maior de textos, nacionais ou estrangeiros, sobre a moda ou o vestuário brasileiro. Os viajantes estrangeiros concluem que os brasileiros procuravam imitar as modas europeias, porém com exagero: as mulheres se enfeitariam demais e os homens se vestiriam de modo solene. Esse exagero ou “solenidade”, no entanto, remetia a uma inadequação na imitação:

1 Crinolina: 1. Tecido duro, resistente, de ligamento aberto, tradicionalmente feito de crina de cavalo misturada a alguma outra fibra, como seda, linho ou algodão, embora atualmente também possa ser produzido com fibras sintéticas. De início era usado para confeccionar anáguas endurecidas que aumentavam a silhueta da saia (às vezes as próprias saias eram chamadas de crinolina) e depois como tecido de forração e para reforçar e endurecer bainhas, chapéus, etc. 2. Armação de aros de metal para apoiar uma saia-balão, bastante utilizada pelas mulheres europeias e americanas em meados do século XIX. (ALEX, 2011, p. 62).

ambos estariam perfeitamente adequados para frequentar bailes e saraus, mas, segundo Expilly (1977), este vestuário era usado durante o dia.

Manuais de etiqueta e teses médicas tiveram também grande circulação no país. Os manuais podiam ser importados ou editados no país, seguindo o modelo europeu; foram bastante populares e reproduziam os mesmos valores e comportamentos associados ao vestuário e a moda. O discurso médico brasileiro fundamentava-se nos moldes da medicina francesa e desenvolveu a mesma política higienista, pregando o uso de um vestuário mais adequado à manutenção da saúde, mas também ao clima tropical, a principal diferença em relação ao discurso europeu.

A imprensa feminina² surgiu no final do século XVII na Inglaterra, mas tornou-se bastante popular somente no final do XVIII, período em que foram publicadas as primeiras gravuras de moda. Antes disso, esta era divulgada através das “bonecas de moda” francesas. Fabricadas em diversos materiais e tamanhos, caras e delicadas, apresentavam um figurino diferente, periodicamente, segundo as últimas tendências. Já no século XVIII eram despachadas “mensalmente para os quatro cantos da Europa e do mundo” (ROCHE, 2007, p. 478). Os figurinos eram mais baratos, mais fáceis de transportar e de divulgar a moda; logo se tornaram uma fonte essencial de informação.

A imprensa foi se tornando uma mídia cada vez mais visual; texto e imagem eram combinados para popularizar as novidades da moda. Estas imagens buscavam documentar a realidade; apresentavam a mulher lendo, tocando piano, conversando em festas, passeando em jardins, etc. A “imagem/texto” criou um estilo de escrita específico:

A imagem vira texto, com séries de fotos construindo verdadeiras “frases visuais”; e o texto vira imagem quando recorre a figuras de estilo que nos fazem visualizar a pessoa ou a cena, ou sugerem emoções e sentimentos. O texto imagético, a imagem textual: um casamento que deu muito certo nas revistas, principalmente femininas. (BUITONI, 1990, p. 19).

As imagens destas estampas, aliás, são semelhantes às descrições dos romances do *corpus*. É possível que a imprensa de moda fosse utilizada na criação das descrições do vestuário, tanto em Macedo como Alencar. Se os dramaturgos românticos franceses parecem ter buscado inspiração nas primeiras histórias da indumentária, cujo surgimento também tencionava auxiliá-los na caracterização do cenário e vestuário de suas peças teatrais, um

2 Imprensa feminina considerada no sentido mais comum, de ser destinada ao público feminino. Imprensa de moda, neste trabalho, pela quantidade de espaço dedicado à moda, é usada como sinônimo de imprensa feminina. Não confundir com a imprensa especializada em moda, para um público de costureiras e modistas.

processo semelhante poderia ter ocorrido no Brasil. Na “ausência” de tais livros e pela relação de proximidade entre literatura e imprensa, que se desenvolveram paralelamente ao longo do século XIX no Brasil, este lugar poderia ter sido ocupado pela imprensa feminina, nacional e estrangeira. Por fim, seria mais uma influência da imprensa, no caso a de moda, na literatura.

A imprensa de moda foi a única a promover um discurso favorável à moda e a estimular seu consumo: “Moda e propaganda³ seguiam de mãos dadas, informando e transformando” (ROCHE, 2007, p. 499). A moda não é mais privilégio da sociedade cortesã e da rica burguesia, torna-se necessidade comercial e individual; o triunfo da economia indumentária francesa, entre os séculos XVII e XVIII, transpõe na imprensa de moda.

Os primeiros jornais femininos brasileiros foram publicados no final da década de 1830 e apresentavam o formato tradicional da imprensa feminina francesa. A diferença reside na exaltação da moda parisiense, como o modelo a ser copiado pelas brasileiras elegantes, uma vez que não havia uma indústria de moda no Brasil. Esta imitação era um tanto contraditória porque, ao mesmo tempo em que era estimulada, admitia certa flexibilidade: “Não sendo possível usar neste abençoado clima, das peças de vestuário que na França se usam no inverno, limitar-nos-emos a apresentar as modas de primavera, verão e outono” (*Novo Correio das Modas*, 1853, p. 168).

As primeiras reflexões científicas sobre o sentido da moda surgem a partir da segunda metade do século XIX. São teorias que analisaram através de outras áreas do conhecimento. Herbert Spencer (1820-1903), um dos precursores na abordagem do tema, definiu que a moda era motivada pelos princípios de imitação e distinção, o que se costuma designar “teorias do gotejamento⁴”. A moda surgiria nas classes altas e assim que se espalhasse pelas classes inferiores, perderia seu *status* distintivo, criando um novo ciclo de mudanças, indefinidamente.

Gabriel de Tarde (1843-1904) também se fiou neste esquema de Spencer mas, em sua opinião, a “imitação moda” seria um exemplo de um princípio social universal, a imitatividade: “o ser social, na medida em que é social, é imitador por essência” (TARDE, 1983, p. 31). A moda e o costume seriam as duas grandes formas de sociabilidade, aquela ligada ao presente e à novidade, este ao passado e à tradição; no entanto, o costume sempre prevaleceria sobre a moda. O mais interessante no pensamento de Tarde (1983) é a

³ Roche apresenta em nota de rodapé uma informação interessante a respeito dos anúncios da imprensa feminina. “Em *Le cabinet des modes*, o volume de propaganda de livros aumenta enquanto o da moda diminui entre 1785 e 1793. Em 1786-1787: livros, 10%; moda, 90%. Em 1789: livros, 40%; moda, 60%. Em 1793: livros, 100%. Um reflexo da turbulência política” (ROCHE, 2007, p. 499).

⁴ Advinda da expressão inglesa “trickle-down”.

possibilidade de a imitação ocorrer de baixo para cima, o que é chamado de efeito de “ebulição⁵”. Deste modo, o conceito de superioridade não estaria diretamente relacionado à classe social; a imitação também poderia advir das classes inferiores. Isto revela que o ciclo da imitação e distinção era a forma dominante de difusão da moda.

A concepção da moda em Thorstein Veblen (1857-1929) foi influenciada pelas teorias econômicas. O consumo seria o princípio regulador da realidade social e não a imitatividade, proposta por Tarde. A principal motivação para o consumo, principalmente de produtos de moda, estaria associado ao desejo de mobilidade social e era orientado pelas classes superiores. O autor acredita que a moda é o melhor exemplo de consumo conspícuo, ou de ostentação, porque o vestuário está sempre em evidência, é “à primeira vista uma indicação da nossa situação pecuniária” (VEBLEN, 1988, p. 77).

Georg Simmel (1858-1918) coloca a moda no centro de seu pensamento sociológico. Para ele, a sociedade é um campo de tensões e interações dos quais a moda é a manifestação privilegiada por ser, simultaneamente, um fator socializante e individualizante. A moda é a imitação de modelos que nos integram e nos diferenciam socialmente. Simmel também foi influenciado pelo modelo da imitação e distinção social, mas já é nítida a importância do individualismo em sua análise; a moda seria, antes de qualquer coisa, uma maneira de expressar a identidade do indivíduo. Um dos aspectos importantes da teoria de Simmel é a íntima relação das mulheres com a moda, esta não era considerada uma frivolidade, mas uma forma de expressão da individualidade feminina, que lhes seria recusada em outras áreas. Os homens, ao contrário, tendo total liberdade de ação seriam indiferentes à moda. No entanto, apesar da padronização da forma do vestuário masculino, havia diversos acessórios que indicavam a presença da moda. O autor ignorava o fato de que as roupas “são importantes para ambos os gêneros, pois constituem um fator da maior importância na apresentação do eu no espaço público” (CRANE, 2009, p. 49). A roupa se adequava ao papel social masculino, ativo, que promoveu uma simplificação no vestuário, e ao feminino, passivo, que permaneceu decorativo, ambos ditados pela moda.

Na transição do século XVIII para o XIX, a moda tornou o vestuário um objeto de desejo da sociedade, ao mesmo tempo em que, praticamente, todas as pessoas começam a ter acesso a ela; a confecção de luxo já inspirava a confecção de massa. Apesar de ser vista como algo superficial e não sério, a moda é um fenômeno central na evolução da vida moderna:

⁵ Advinda da expressão inglesa “bouble-up”.

Sua emergência como um fenômeno histórico tem uma característica essencial em comum com o modernismo: o rompimento com a tradição e um incessante esforço para alcançar ‘o novo’. A moda, como escreveu Walter Benjamin, é ‘a eterna recorrência do *novo*’. (SVENDSEN, 2010, p. 10).

Paulo, protagonista de *Lucíola* (1862), de Alencar, revela esse sentimento da modernidade expresso pelo vestuário, quando descreve a sociedade que observa, quando chega a uma festa popular, a “*festa da Glória*”, no início do romance:

Todas as raças, desde o caucasiano sem mescla até o africano puro; todas as posições, desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido; todas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo; finalmente, todos os tipos grotescos da sociedade brasileira, desde a arrogante nulidade até a vil lisonja, desfilaram em face de mim, roçando a seda e a casimira pela baeta ou pelo algodão, misturando os perfumes delicados às impuras exalações, o fumo aromático do havana às acres baforadas do cigarro de palha. (ALENCAR, 2001, p. 14).

O narrador, ao mesmo tempo em que apresenta, reflete sobre o que vê. A oposição entre o pobre e o rico, o “caucasiano” e o “africano”, o “banqueiro” e o “mendigo” também é feita através de uma relação metonímica com os objetos: os tecidos finos (seda, casimira) e baratos (baeta, algodão), perfumes (delicados e “impuras exalações”), charuto e o cigarro de palha. A roupa, ou o tecido do qual é feita, identifica a pessoa, ou a personagem, no romance, revelando não só o *status* social, ou as desigualdades sociais, como também o preconceito em relação às classes inferiores, que se exteriorizava pela roupa. Na crônica⁶ “Máquinas de coser” (1854), do *Correio Mercantil*, o autor complementa esse raciocínio:

Hoje mesmo, apesar do rifão antigo, todo o mundo entende que o *hábito faz o monge*; e, se não vista alguém uma calça velha e uma casaca de cotovelos roídos, embora seja o homem mais relacionado do Rio de Janeiro, passará por toda a cidade incógnito e invisível, como se tivesse no dedo o anel de Gíges. (ALENCAR, 2004, p. 77).

No Brasil, a reflexão sobre a moda está presente nos estudos de Gilberto Freyre (1900-1987) e Gilda de Mello e Souza (1919-2005). Freyre foi um dos primeiros estudiosos a refletir sobre o tema, sob o viés da sociologia da cultura, analisando a importância do vestuário na vida social e a influência da moda estrangeira no Brasil durante o século XIX. Este processo, designado “reeuropeização”, caracteriza-se como um segundo processo de europeização no

⁶ Alencar escreveu folhetins semanais para o *Correio Mercantil*, de 3 de setembro de 1854 a 8 de julho de 1855. Na época o folhetim era um lugar do jornal, no rodapé da página, cuja finalidade era o entretenimento. Assim, todo texto que estivesse nesse espaço era chamado folhetim. Entenda-se crônica.

país, que já fora colônia de Portugal, e favoreceu a adoção de modos de ser e de pensar, de vestir e de viver, estrangeiros, principalmente franceses, em detrimento da tradição colonial brasileira. A influência do Oriente, no sentido estabelecido por Freyre (2004), advinha, principalmente, das restrições do pacto colonial, que estabelecia o comércio da colônia somente com a metrópole. O Brasil importava produtos manufaturados de Portugal, e da China e Índia, países com os quais a metrópole tinha forte relação comercial. A proibição do estabelecimento de fábricas e manufaturas no Brasil, imposta pelo Alvará de D. Maria I⁷, de 5 de janeiro de 1785, foi também um entrave para o desenvolvimento da indústria têxtil e da moda no país, condizente com a lógica da exploração colonialista. A abertura dos portos, em 28 de janeiro de 1808, marcou o fim do pacto colonial, e o alvará foi revogado, poucos meses depois. A partir deste momento, a importação de tecidos da metrópole, portugueses ou orientais, de luxo ou destinados aos escravos, caiu sensivelmente. Ambos incentivaram a instalação de uma indústria têxtil no Brasil e a importação da moda europeia, especialmente de tecidos para vestuário, véus e adornos femininos:

No Brasil dos princípios do século XIX e fins do XVIII, a reeuropeização se verificou [...] pela assimilação, da parte de raros, pela imitação (no sentido sociológico, primeiro fixado por Tarde), da parte do maior número; e também por coação ou coerção, os ingleses, por exemplo, impondo à colônia portuguesa da América – através do Tratado de Methuen, quase colônia deles. Portugal só fazendo reinar politicamente sobre o Brasil – e mais tarde ao Império, uma série de atitudes morais e de padrões de vida que, espontaneamente, não teriam sido adotados pelos brasileiros. Pelo menos com a rapidez com que foram seguidos pelas minorias decisivas nessas transformações sociais. (FREYRE, 2004, p. 431).

O afluxo da moda e outros hábitos estrangeiros, principalmente franceses e ingleses, estiveram sempre em franca competição com os nossos costumes, de origem portuguesa. Um exemplo disto é o uso das mantilhas, xales e véus pelas mulheres brasileiras, que se manteve ao longo do século XIX. Mesmo as mais pobres, quando saíam de casa usavam, frequentemente, um manto que cobria o rosto e o corpo, feito de tecidos baratos. No entanto, é perceptível um domínio ocidental no comércio, na economia e na vida social brasileira, sobretudo a partir de 1840.

Para Souza (1996), Simmel compreendeu bem a estreita relação entre a moda e a mulher. Impedida de se desenvolver em outras áreas, a mulher fez da moda seu principal meio

⁷ Alvará que proíbe as fábricas e manufaturas no Brasil, 5 de janeiro de 1785, Lisboa. Disponível em: <<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=978&sid=107&tpl=printerview>>. Acesso em: 09 jun 2013.

de expressão. Essa intimidade a favorecia na busca de um bom casamento. Apresentar um vestuário elegante da moda, sem exageros, e portar-se de maneira adequada na sociedade eram qualidades apreciadas nas mulheres. Aquela que conseguisse conjugar a moda e as maneiras, com habilidade, principalmente nas festas, era considerada a “a rainha dos salões” (ALENCAR, 2002, p. 17). Para o homem, a roupa elegante na festa era necessária, mas prevalecia a força do talento e da personalidade; o galanteio é superior ao rigor da moda. A ênfase dos escritores românticos na descrição da indumentária feminina, principalmente nos bailes e saraus, mostra a imagem da mocinha elegante e, principalmente, desafoga o impulso amoroso. Talvez, seja essa a razão da existência de grande quantidade de detalhes da aparência física, do vestuário, da personalidade da mocinha e do tamanho dessas descrições; o excesso de palavras revela o enlevo do narrador diante da aparição da mocinha. Se na vida cotidiana o contato físico era mediado pelo vestuário, no romance essa mediação era feita pelas palavras, ou, pelas descrições de moda.

Alguns escritores românticos encontraram, na poesia, o meio para fazer sua crítica à moda. Joaquim Manuel de Macedo, mais conhecido por sua prosa, escreveu duas poesias em que satiriza a moda feminina: uma critica o uso do espartilho e, outra, a vaidade desenfreada das mulheres em busca da elegância. Ambas apresentam tom jocoso, presente também em sua obra romanesca. O poeta negro Luiz Gama também criticou a moda feminina, especificamente o uso da saia balão⁸, considerada imprópria à saúde e até feia. Em outro poema, a sátira incide sobre o janota, ridicularizado por seu comportamento leviano, intimamente relacionado com seu vestuário elegante da moda. Luiz Gama escrevia em linguagem coloquial, seu objetivo era panfletário: criticar e ao mesmo tempo propagar suas ideias. Bernardo Guimarães, além da prosa, possui uma vasta obra poética, na qual não se esqueceu de criticar a moda. No poema “À saia balão” (1859), descreve este tipo de saia, considerada inadequada e desconfortável. Quase vinte anos depois, não acreditando que poderia haver nova moda tão horrenda, pede perdão à saia balão, agora considerada mais bonita do que as anquinhas da moda de 1870.

Diferentemente da prosa, a poesia romântica quando trata da moda é essencialmente crítica, estimulando o leitor a questionar os padrões vigentes no período, especialmente, a adoção da moda francesa pelas mulheres brasileiras. Neste sentido, estas poesias são

⁸ Saia ampla sustentada por uma armação em arcos flexíveis, em geral de ossos de baleia, bambu, junco ou arame, que se costurava a ela a fim de aumentá-la. A roda também podia ser sustentada por anquinhas. Surgida na Espanha em meados do século XV, logo a saia-balão entrou na moda em outros países da Europa e em uma variedade de formatos e tamanhos, até cair em desuso no início do século XVII. (ALEX, 2011, p. 163). Voltou a ser usada, com formato de sino, durante o século XIX.

importantes, não só pelo seu valor literário mas, principalmente, pela reflexão crítica sobre a moda, algo que praticamente inexistia até hoje.

No romance, o tema da moda passa a ser trabalhado no século XIX, introduzido por Balzac, o primeiro escritor a perceber a importância da moda na sociedade, sobretudo na caracterização das personagens: a descrição do vestuário torna-se uma forma de identificar o caráter da personagem. Se, até então, os textos ficcionais estavam mais preocupados com o homem em sociedade, no romance oitocentista, as descrições passaram a focalizar a individualidade e a personalidade das personagens.

Na Europa, a forma “romance” consistiu no modo de expressão privilegiado da burguesia do século XIX. No Brasil, a forma romanesca precisou adaptar-se a nossa realidade. Apesar da sociedade escravista, a vida ideológica brasileira acontecia entre a aristocracia rural e os homens de talento. A vida social e a possibilidade de ascensão eram mediadas pelo favor: “O agregado é a sua caricatura” (SCHWARZ, 2000, p. 16). Enquanto lá imperavam os valores da economia burguesa, a prioridade do lucro e suas consequências na vida social, no Brasil não havia trabalho livre, de modo que se criava um hiato entre a sociedade brasileira, escravagista, e os princípios liberais europeus, que estiveram aqui deslocados, “fora do centro, em relação ao seu uso europeu” (SCHWARZ, 2000, p. 30). Neste sentido, “sendo [o favor] mais simpático do que o nexo escravista [...] é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil” (SCHWARZ, 2000, p. 16-17).

No caso da moda, o fetichismo de mercadoria na França e na Inglaterra tinha a ver com a classe social; o desejo de mobilidade dos burgueses: “A mercadoria era um meio e uma realização de aspirações aristocráticas” (NEEDELL, 1993, p. 193). O fetichismo carioca era diferente; quem consumia era a elite, pelo menos até 1870. A fantasia com as mercadorias tinha um significado distinto, não havia somente uma identificação de classe mas uma identificação cultural: “O fetiche que os cariocas reverenciavam nos importados de luxo tinha a ver com querer ser um aristocrata europeu” (NEEDELL, 1993, p. 193). Se, para o burguês europeu, o uso do vestuário da moda facilitava a ascensão social além de exibir uma mercadoria fetichizada, no Brasil, o carioca “tropeçou em uma cultura estrangeira quando acompanhou a moda para depois demonstrar um status superior” (NEEDELL, 1993, p. 196). A diferença reside no modo como o consumidor se relaciona com a mercadoria fetichizada. Para o autor, o uso da moda europeia pelos brasileiros era, efetivamente, um “ato vivo de autoflagelação” (NEEDELL, 1993, p. 197). De fato, trata-se de raciocínio semelhante ao de Freyre (2004), para o qual não houve uma assimilação da moda europeia entre nós, mas uma ampla adoção.

Na descrição de moda do romance brasileiro isso também acontece. Diversos sentidos da moda no século XIX, a preferência pela simplicidade no vestuário; a condenação do exagero da moda, que se pensava que pudesse corromper o indivíduo; a simplificação do vestuário masculino, indício de respeitabilidade e austeridade; a roupa como expressão do caráter do indivíduo, etc., foram utilizados na caracterização das personagens, nos romances do *corpus*, sempre relacionados com a oposição central entre personagens “boas” e “más”. Apesar de certo tom satírico em relação a alguns itens da moda, como espartilhos e crinolinas, presente nos romances de Macedo, ou da preferência de Alencar pelos tecidos leves, utilizada na caracterização das mocinhas, praticamente não há menções à necessidade de um vestuário mais adequado ao clima tropical, em outras palavras, à criação de uma moda brasileira. Aliás, a exaltação da beleza da mulher morena empreendida pelos escritores românticos, ou a valorização da nossa “morenidade”, apontada por Freyre (2009), não foi tão rigorosa em relação à indumentária. Por um lado, diversos usos de nossa tradição patriarcal, como os xales e as mantilhas, e o desalinho habitual dentro de casa, através do uso de roupões de linho ou cambraia, tecidos leves e compatíveis com o calor, que aparecem no romance, delineiam certa resistência à penetração da moda europeia, que era preponderante no espaço público.

No romance há descrições que integram a caracterização das personagens, a aparência física, vestuário e personalidade, e outras que constituem a ambientação do espaço, os lugares e objetos. Estas descrições são importantes para o romance romântico porque este, ao evidenciá-las, transformou-as em um procedimento narrativo (GENETTE, 1972, p. 262). Macedo e Alencar exploraram, cada um a seu modo, a importância da descrição para uma melhor caracterização da personagem e sua influência no enredo. Este trabalho se atém, essencialmente, às descrições de moda, mas, sempre tomadas em relação ao total de descrições, até porque, diversas vezes, a caracterização é feita, simultaneamente, com elementos da aparência física, do vestuário e da personalidade da personagem, e até com elementos do espaço, e todos estes sentidos são complementares.

A descrição de moda no romance evidencia a semelhança entre o discurso da moda e o literário, ambos utilizam a descrição para falar de um objeto, ou parecem “transformar um objeto em linguagem” (BARTHES, 2009, p. 34). Contudo, apresentam características e finalidades diferentes: enquanto a revista de moda busca completar a informação que a imagem não consegue veicular, a literatura precisa fazer o objeto existir, ou torná-la “poética”.

Esta introdução procurou apresentar algumas ideias existentes no restante da dissertação, ao considerar a importância da moda para a literatura. A moda tornou-se um

assunto a ser mostrado, analisado e até se tornou poético, ao ingressar na poesia e romance romântico brasileiro. No capítulo 2 são apresentados os traços principais da história da moda e da história da moda no Brasil com o objetivo de familiarizar o leitor com o tema. O capítulo 3 pretende mostrar que, ao mesmo tempo em que a moda torna-se mais importante na sociedade, ou que se desenvolve uma cultura das aparências, ela passa a ser “moda escrita”, presente em diversos tipos de textos até se tornar interessante aos intelectuais do século XIX, tanto aos pensadores, das diversas áreas do conhecimento, quanto aos escritores. O capítulo 4 trata da moda na prosa e poesia românticas brasileiras. A poesia configura-se como essencialmente crítica, condenando certos exageros da moda e, neste aspecto, assemelha-se ao discurso médico. A respeito da prosa, serão mostrados alguns traços gerais presentes no romance: a oposição entre simplicidade e o exagero da moda, em correspondência com o caráter das personagens; o derramamento do narrador nas descrições do vestuário feminino; a valorização da morenidade da mulher brasileira, etc. A análise das descrições do vestuário das personagens e sua importância no enredo é o assunto do capítulo 5.

2 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A MODA

2.1 Os sentidos da moda

A reflexão mais sistemática, ou propriamente científica, sobre a moda, começou a se desenvolver, no século XIX e, de certo modo, foi influenciada pelo Romantismo. As primeiras histórias da indumentária surgiram com o objetivo de fornecer aos artistas, pintores ou dramaturgos, os elementos figurativos da “cor local”, utilizados nestas obras. Esses compêndios sobre moda buscavam associar a forma da indumentária ao “espírito geral” de um tempo ou de um lugar. Retratavam basicamente “papéis” e “a realidade buscada era de ordem puramente teatral: reconstituíam-se francamente mitos (reis, rainhas, nobres)” (BARTHES, 2005, p. 285). Este tipo de recenseamento apresentava dois problemas, segundo Barthes (2005, p. 285): a indumentária do povo foi suprimida, indiscriminadamente e a descrição “recaía no acessório, e não no sistema”, o que comprometia os estudos sobre a indumentária.

Nas primeiras décadas do século XIX surgiram as “*Physiologies*”, uma espécie de textos curtos sobre certas peças de roupas e a maneira correta de usá-las, com o objetivo claro de propagar um novo valor indumentário: a distinção. Estas “fisiologias do vestuário” eram verdadeiros métodos para o aristocrata distinguir-se do proletário ou do burguês, pela maneira de usar uma roupa: “como diz um desses fisiologistas, a gravata substituiu a espada: há em todos esses opúsculos como que o esboço de uma axiologia do vestuário” (BARTHES, 2005, p. 287).

Na segunda metade do século XIX, as histórias da indumentária ainda se configuravam como pesquisas de cunho arqueológico e privilegiavam o estudo do vestuário das classes dominantes. O francês Quicherat escreveu artigos sobre o vestuário para a revista *Magasin pittoresque* (1849-1865), depois reunidos em *Histoire du costume en France* (1879). Quicherat tinha por objetivo: “ser útil aos artistas, afirmar o papel das imagens e abrir novos caminhos para a história dos costumes. [...] dar uma noção geral da indumentária de cada época” (ROCHE, 2007, p. 38). Se, por um lado, esta abordagem utilitária explica o sucesso da obra, por outro, estabelece uma história da indumentária presa a análise cronológica, narrativa e descritiva, sem a preocupação de aprofundar o estudo do vestuário: a visão romântica da história do vestuário foi substituída pela historicista.

A partir da segunda metade do século XIX surgiram as primeiras reflexões mais profundas sobre o sentido da moda. Estas teorias a relacionaram com outras áreas do conhecimento como a sociologia, a psicologia, a biologia, a economia. Dentre as obras mais conhecidas, escritas no final do século XIX e início do século XX, estão as de Spencer, Tarde, Veblen e Simmel.

Herbert Spencer (1820-1903) foi um dos primeiros autores a escrever sobre a moda, tendo sido influenciado pelo desenvolvimento científico da época; o autor é bastante conhecido por ter formulado o princípio da seleção natural, antes da teoria darwinista. Em sua obra mais popular *Essays on education and kindred subjects*⁹ (1861), há um capítulo sobre a moda, “On Manners and Fashion” (“Boas maneiras e Moda”). Spencer definiu que a moda era motivada pelos princípios de imitação e distinção, opinião sobre a qual repousam diversas teorias, até hoje. As mudanças da moda, segundo ele, explicam-se pelo desejo de:

[...] as classes inferiores, em busca de respeitabilidade social, copiarem os modos de ser e parecer das classes superiores. Estas, para manterem a distância, seriam obrigadas então a modificar ou criar novas modas, substituindo as que foram adotadas pelas classes inferiores. (RAINHO, 2002, p. 20).

Para Spencer, a moda era criada através de emblemas e outras coisas que simbolizam *status* social. Tais características distintivas acabam por se espalhar e são adotadas por outras classes que “teoricamente” não teriam direito a elas (SVENDSEN, 2010, p. 40). Isso ocorreria porque as classes inferiores tendem a imitar as classes superiores, detentoras destes objetos de desejo. Se, inicialmente, a imitação era respeitosa, uma forma de reverência aos reis e nobres, na sociedade industrial torna-se competitiva, pois há indivíduos com riqueza suficiente para rivalizar com as classes superiores. No entanto, este progresso da moda não significava busca da beleza ou da elegância; ao contrário, não há bom senso: “vemos reinar o puro capricho, o despropósito, o amor da mudança pela mudança, que faz com que se oscile loucamente de um extremo a outro” (SPENCER, 1883 *apud* RAINHO, 2002, p. 21).

O pensamento de Spencer já delineia a interpretação da moda como futilidade e como algo inferior, desde o século XIX, ideia que subsiste até hoje. Essa ambivalência explica-se pelo fato de que a cultura ocidental tem dificuldade em considerar “a criatividade ou a produção cultural como uma coisa boa ou ruim” (BARNARD, 2003, p. 43).

⁹ SPENCER, H. *Essays on education and kindred subjects*. (1911). [s. l.]. The floating press, 2009. (Ebook).

O filósofo Gabriel de Tarde (1843-1904) foi o primeiro a não considerar a moda como frivolidade e a encará-la como objeto teórico digno. A diferença em relação às ideias de Spencer reside no fato de a imitação ser tomada como um princípio evolutivo universal. As transformações sociais ocorreriam devido ao surgimento de certas invenções ou descobertas que, depois, se difundiriam por imitação:

É preciso partir daqui, isto é, de iniciativas renovadoras, que, trazendo ao mundo ao mesmo tempo necessidades novas e novas satisfações, nele se propagam em seguida ou tendem a propagar-se por imitação forçada ou espontânea, electiva ou inconsciente, mais ou menos rapidamente, mas em passo regular, à maneira duma onda luminosa ou de uma família de formigas (TARDE, 1983, p. 22-23).

Deste modo, uma necessidade só existe após uma invenção (objeto, teoria, etc.) que, depois, é imitada. Uma vez inventado, o desejo se espalha e “nasce” no mundo social. O jogo de cobrir e descobrir o corpo ou o uso de certo tipo de roupa criou, no que diz respeito ao vestuário, a necessidade social de estar vestido. O vestuário

[...] não se segue ao pudor, [...]; mas, ao contrário, o pudor manifesta-se na sequência do vestuário, isto é, o vestuário que esconde tal ou tal parte do corpo humano faz parecer inconveniente a nudez dessa parte que se tem o hábito de ver coberta. (TARDE, 1983, p. 119).

O conceito de sociabilidade de Tarde, fundamentado no princípio da imitação, é central em sua sociologia, tanto que influencia o seu conceito de História. Esta não seria a coleção das coisas mais célebres, mas a das “iniciativas mais imitadas”. A moda e o costume seriam as duas grandes formas de sociabilidade, ou de “imitatividade”. O costume é tido como uma tendência imitativa da tradição e, a moda, uma imitação da novidade: “uma criadora, a outra crítica, uma fértil em combinações de invenções ou de descobertas antigas **acumuláveis**, a outra em lutas de invenções ou de descobertas **substituíveis**” (TARDE, 1983, p. 182, grifo do autor).

Assim, a vida social se opunha entre “eras de moda” – períodos dominados pelos ritmos da moda (novidade, mudança, presente) – e “eras de costume” – períodos em que prevalece a conservação dos costumes (tradição, estabilidade, passado). Nas “eras de moda” a imitação-moda domina todas as esferas da vida social, abala o equilíbrio das “eras de costume”. Estas, por sua vez, fazem com que as próximas gerações se assemelhem e tornem a sociedade unida, o que a “imitação-moda” descaracterizaria. No entanto, a superioridade da tradição é uma constante social: “A imitação inserida nas correntes da moda não passa,

portanto, de uma fraca torrente ao lado do grande rio do costume; e é preciso necessariamente que assim seja” (TARDE, 1983, p. 279).

Tarde (1983), ao contrário de seus contemporâneos, já admitia a possibilidade de imitação da moda de baixo para cima, ou seja, das classes inferiores para as superiores. O esquema tradicional das “teorias do gotejamento”, em que as mudanças propagam-se das elites (de cima) para os demais estratos da sociedade (para baixo), pode se inverter porque o seu conceito de superioridade não está estritamente vinculado à classe social. Deste modo, a imitação poderia advir de qualquer classe:

[...] as qualidades que, em cada época e em cada país, tornam um homem superior, são as que o tornam mais apto para bem compreender o grupo de descobertas e para explorar o grupo de invenções já aparecidas. (TARDE, 1983, p. 269).

O autor observa que este modelo é mais flexível do que aparenta ser. Um exemplo disto é a adoção do terno burguês por todas as classes sociais, ao longo do século XIX. O modelo proposto pelas “teorias do gotejamento” foi a forma dominante de difusão da moda, nas sociedades ocidentais até 1960, momento em que a influência da juventude se sobrepõe à da classe social, sob impulso do desenvolvimento do “prêt-à-porter”, que criou uma confecção com estilo, antes sob domínio da Alta Costura.

Thorstein Veblen (1857-1929), filósofo e economista americano, em sua obra mais conhecida sobre o sistema econômico moderno, *A teoria da classe ociosa* (1899), dedicou um capítulo a análise do vestuário e da moda. Preocupado com o crescimento da classe ociosa¹⁰, acredita que esta se desenvolveu a partir da negação de qualquer forma vulgar de trabalho produtivo, por discriminação a este tipo de atividade, o que não só lhe proporcionou a possibilidade de “ócio conspícuo” como também fez, do consumo, “um instrumento de respeitabilidade¹¹” (VEBLEN, 1988, p. 138). O consumo de subsistência¹² transforma-se em uma forma de emulação, por ele denominada “consumo conspícuo”; a principal motivação para o consumo seria o desejo de ascensão social. Se, em Tarde, a imitação era o princípio regulador da realidade social, para Veblen o que a orienta é o consumo:

¹⁰ As classes nobres, as classes sacerdotais e grande parte de seus agregados.

¹¹ Veblen delinea sua análise a partir das culturas bárbaras, como a Europa e o Japão feudais, até o estabelecimento da sociedade industrial, sem demarcar, de forma precisa, os períodos de desenvolvimento ou o tempo. A classe ociosa se ocupa de atividades governamentais, guerreiras, religiosas e esportivas e não realiza qualquer tipo de trabalho manual, industrial e todas as tarefas relativas ao trabalho cotidiano de subsistência, pertencentes às classes inferiores.

¹² Consumo que, tradicionalmente, se propõe a suprir às necessidades básicas de conforto e bem-estar pessoal do indivíduo.

Isso significa, em outras palavras, que o nosso padrão nos gastos, assim como em outros meios de competição, é determinado pelo que vigora entre os logo acima de nós quanto a respeitabilidade; até que, desse modo, especialmente nas comunidades em que as distinções de classe sejam um tanto vagas, todos os cânones de respeitabilidade e decência, e todos os padrões de consumo derivam, por gradações imperceptíveis, dos usos e hábitos de raciocínios dos da classe social e pecuniária mais elevada – a classe ociosa abastada. (VEBLEN, 1988, p. 50).

O vestuário dispendioso, que confere prestígio social, seria aquele que está na moda e proporciona, aos indivíduos da classe ociosa, não só a possibilidade de distinguir-se das classes inferiores bem como de lhes conferir respeito e honra. A partir do momento em que um item do vestuário fosse considerado antigo, fútil e feio, nasceria o desejo por outro novo. Este desejo seria desencadeado pelo dispêndio conspícuo:

A utilidade ostensiva dos pormenores elegantes do vestuário é entretanto um fingimento tão transparente e sua futilidade substancial em breve nos chama tão cruamente a atenção, que logo ele se nos afigura intolerável e, em consequência, buscamos refúgio em um novo estilo. (VEBLEN, 1988, p. 81).

O vestuário dispendioso transforma-se, ainda, em “insígnia do ócio”, já que quem o usa não exerce qualquer tipo de trabalho produtivo. O calçado de couro legítimo, a roupa branca “imaculada”, a “luzidia” cartola e a bengala, para os homens; os chapéus exagerados, os calçados de salto alto, as saias “amplas e volumosas” e o espartilho, para as mulheres. O espartilho, aliás, era para Veblen “uma mutilação substancial”, que dificultava os movimentos do corpo. O exagero do vestuário feminino tinha o objetivo claro de restringir a mulher ao lar: “Sua esfera é o lar, que ela deve ‘embelezar’ e do qual deve ser o *principal ornamento*” (VEBLEN, 1988, p. 82).

Veblen critica o consumo conspícuo porque este nos levaria a confundir o valor econômico e o valor estético. Além disso, ele considera o vestuário da moda “feio”, embora possamos achar o contrário; o estilo indumentário ideal deveria ter como normas a simplicidade e a funcionalidade. Todo vestuário ao qual esta regra não se aplicava, como o vestuário dispendioso, era condenado (SVENDSEN, 2010, p. 45).

O único momento de sua análise em que aborda o indivíduo, e não a classe social, é quando define a propriedade como “marca da eficiência pessoal”, não de caráter individualista, mas exibicionista, como um “troféu”. Neste sentido, ele se esquece de que, e Rainho (2002, p. 24) também o nota, desde o Renascimento a moda é também uma

manifestação da identidade do indivíduo. As transformações da vida nas cidades promoveram o desenvolvimento do individualismo e, em decorrência, a moda torna-se uma forma de expressão dessa individualidade:

A aparência dos indivíduos e todas as formas mais elevadas de intercâmbio social transformaram-se em objetivos perseguidos deliberada e artisticamente. Até os homens sérios [...] olhavam para um traje bonito e que vestia bem como constituindo um elemento de perfeição do indivíduo. (BURCKHARDT¹³, 1860 *apud* WILSON, 1989, p. 41).

A lei do dispêndio conspícuo também influencia o desprezo por produtos industrializados, considerados de baixa qualidade. O vestuário feito à máquina, por exemplo, é caracterizado como “inferior” e “vulgar” pela associação ao baixo custo de produção (não dispendioso) e, por consequência, pode ser adquirido por um número maior de consumidores (não honorífico): “não serve aos propósitos de uma favorável comparação emuladora com outros consumidores” (VEBLEN, 1988, p. 74). Deste modo, os sentimentos de vulgaridade e desqualificação artística nascem de um julgamento de valor econômico e não estético. O trabalho manual, por tratar-se de processo mais dispendioso de produção, resultaria em um vestuário mais perfeito e de melhor qualidade; roupas feitas à mão seriam, portanto, mais belas.

Numa época em que, ao mesmo tempo, o progresso fascina e desorienta, o “assombro” pela máquina é uma reação contra esta nova ordem, associada ao movimento romântico:

Os românticos afirmavam o valor superior do natural e do espontâneo, contra tudo o que era mecânico e cerebral, a verdade dos sentimentos contra a razão e o espírito científico. Eles cultivavam a auto-expressão, a revolta contra qualquer tipo de autoridade, a liberdade e a recusa das convenções. (WILSON, 1989, p. 85).

Em *A filosofia da moda* (1905), o sociólogo alemão Georg Simmel (1858-1918) coloca a moda no centro de seu pensamento. O autor foi o primeiro a apontar o caráter arbitrário da moda: “[não há] o mínimo fundamento para suas configurações” (SIMMEL, 2008a, p. 26).

Simmel considera a sociedade como um campo de tensões e interações no qual a moda é uma forma de expressão privilegiada porque se caracteriza, ao mesmo tempo, como um fator de socialização e individualização. Ela é a imitação de um modelo que satisfaz a

¹³ Jacob Burckhardt (1818-1897) foi um historiador oitocentista do Renascimento italiano. Trecho citado da obra *A cultura do Renascimento na Itália*, publicado originalmente em 1860.

necessidade de “apoio social” e a tendência para a “diferenciação” dos indivíduos (SIMMEL, 2008a, p. 24).

Adepto dos princípios da imitação e distinção, Simmel acredita que a moda é sempre “moda de classe” porque as classes superiores adotam as últimas novidades para se distinguirem das classes inferiores, e as abandonam assim que estas delas se apropriam, impondo a necessidade de outra moda. Contudo, acentua-se a questão do individualismo em sua análise, pois a moda é pensada como uma forma de expressão da personalidade dos indivíduos. Ele identifica, por exemplo, tipos sociais como o “maníaco da moda” que exagera “a tendência da moda para lá da medida” ou o “anti-moda”, o indivíduo não moderno que se opõe à moda, que se individualiza por uma “imitação com sinais inversos” (SIMMEL, 2008a, p. 34-36).

As mulheres apresentam uma relação mais estreita com a moda porque teriam mais intimidade com “tudo o que é ‘costume’, com aquilo ‘que fica bem’, com a forma de vida geralmente aceite e reconhecida” (SIMMEL, 2008a, p. 38). Devido a seu papel social inferiorizado historicamente, elas estariam mais propensas a encontrar, na moda, uma satisfação de seus desejos, típicos de sua natureza dependente:

[...] a moda seria também, por assim dizer, a válvula donde irrompe a necessidade de as mulheres se distinguirem e realçarem a sua individualidade segundo uma maior ou menor medida, quando tal satisfação lhes é recusada nas outras áreas. (SIMMEL, 2008a, p. 39).

A moda feminina era um lugar de expressão da personalidade das mulheres e não uma frivolidade ou exagero. A análise de Simmel poderia valer para as classes altas, em que o papel social da mulher refletia-se na natureza ornamental e restritiva do vestuário de moda. Porém, os hábitos indumentários femininos não são os mesmos em todas as classes: há diferenças, em relação ao estado civil e à ocupação, como a preferência por roupas de cores escuras e de fácil manutenção ou a ausência de crinolinas nas classes mais baixas.

Os homens, que podiam desenvolver-se em outras áreas da vida social, não precisariam desta “compensação” e seriam indiferentes à moda, cuja história, entretanto, nos diz o contrário. A moda masculina torna-se mais simples do que a feminina, efetivamente, no século XIX e a uniformização da forma e da cor – calças e paletó pretos – acabou por valorizar outros itens do vestuário como cartolas, bengalas, gravatas, luvas, relógios, joias e sapatos elegantes. Simmel se esquece de que o vestuário é importante para ambos os sexos. Isto ocorre, porque a moda era pensada “como algo que afetava ‘aspectos externos: vestuário,

conduta social e divertimentos’, áreas que não envolvem ‘motivos verdadeiramente vitais da ação humana’” (CRANE, 2006, p. 49).

Na verdade, a questão da influência da moda na construção da identidade, designada, por Simmel, “personalidade”, não deixa de ser contraditória. Em “A moda¹⁴”, o autor a julga algo exterior à personalidade: “a moda fica, como já dito, sempre na periferia da personalidade que se sente, ela mesma, em relação à moda, como *pièce de résistance* ou, pelo menos, assim pode se sentir em caso de necessidade” (SIMMEL, 2008b, p.179).

Entretanto, em “Psicologia do adorno” (1908), ensaio anterior a este texto, mas posterior a *Filosofia da Moda* (1905), a moda parece ter uma relação mais profunda com o ser. O adorno “amplia a impressão da personalidade”, chama a atenção ao portador e funciona como elemento que irradia suas qualidades (SIMMEL, 2008a, p. 61). O vestuário ornamental também apresenta um valor maior e um significado irradiante. Com o vestuário habitual isto não acontece porque este não apresentaria traços de distinção individual. Em certa medida, toda propriedade, ou objeto, funcionaria como uma extensão da personalidade e se caracterizaria como uma forma de expressão do “eu”. Mas, no corpo adornado, essa “ampliação” da personalidade seria maior. De fato, num período de grande transformação nas relações sociais, com as mudanças frenéticas da moda, o intenso incentivo ao consumo, torna-se mais difícil distinguir o que seria real ou aparente na formação da identidade. De fato, a moda e as roupas são importantíssimas para a construção do eu, porque a identidade é algo que criamos também em virtude do fato de sermos consumidores; a expressão da identidade é construída em um diálogo com a moda. Neste sentido, as mudanças, cada vez mais rápidas, indicariam uma concepção mais complexa da identidade “porque o eu se torna mais efêmero” (SVENDSEN, 2010, p. 21).

Simmel percebeu que a lógica da moda, antes restrita ao vestuário, estava se expandindo para outras áreas da vida social. A ênfase da novidade e do individualismo, o ritmo acelerado de mudança e a busca da originalidade são, ainda, características da modernidade:

Esta ênfase do presente é, claro está, ao mesmo tempo a acentuação da mudança, e na medida em que uma classe é portadora da tendência cultural indicada, nessa mesma medida virar-se-á para a moda em todos os domínios, e não apenas no vestuário; de facto, é quase um sinal do poder intenso da moda que ela, em vez dos seus domínios originários, das exterioridades do

¹⁴ O texto “A moda” (“Die Mode”), de Georg Simmel, foi publicado, pela primeira vez, em *Philosophische Kultur* (Cultura Filosófica). Leipzig, Kröner, 1911. O texto traduzido por Santos é da edição de 1919. (SIMMEL, 2008b, p. 163).

vestir-se, arraste cada vez mais para a sua forma mutável também o gosto, as convicções teóricas e até os fundamentos morais da vida. (SIMMEL, 2008a, p. 32-33).

O grande desenvolvimento da moda, durante o século XIX, revela que a roupa tornou-se objeto de consumo cada vez mais desejado pela sociedade. Ao mesmo tempo em que se torna mais presente na vida social, acaba por despertar o interesse dos intelectuais do período, que serão os precursores no desenvolvimento de teorias sobre a moda. Spencer foi o grande divulgador da teoria da imitação e distinção social, e todos os outros pensadores o seguem, mais ou menos de perto. O peso dado à classe social por estas teorias se justifica porque a roupa era o principal meio de identificação do indivíduo, desde sua classe social a outros aspectos da identidade como ocupação, religião, lugar em que morava (cidade ou campo; país), etc. Tarde foi o primeiro a admitir certa flexibilidade do modelo, afirmando que a forma dominante da moda era o estilo das classes altas.

Conforme a moda integra-se às outras classes sociais, o sentimento de distinção, que era o objetivo da moda dominante, se “populariza” ou, em outras palavras, transforma-se no desejo típico associado ao consumo indumentário do século XIX. A distinção perde sua vinculação direta com a classe social, como também pensava Tarde (1983), e passa a significar um conceito associado ao vestuário, disponível a qualquer um.

Ao longo do século XIX e, especialmente durante o XX, as roupas tornaram-se mais baratas e intensificou-se o comércio de roupas prontas. O vestuário foi, gradativamente, perdendo importância econômica, as roupas de todas as classes sociais passaram a ser similares, mas, o alto valor simbólico permaneceu, o consumo de produtos de moda aumentou e se popularizou. A natureza da moda é outra, assim como o modo de enxergá-la também.

Durante o século XIX, a moda consistia na divulgação de um padrão específico de vestuário largamente adotado. Trata-se da moda “de classe”, que consistia de um sistema centralizado de criação e produção e se expressava por “regras rígidas”, principalmente do vestuário feminino. Neste caso, a íntima relação entre moda e feminilidade estimulava as mulheres a se vestirem na moda, devido ao “medo da exclusão em virtude da não-conformidade, a qual significaria que uma mulher não tinha consciência do modo correto de se comportar” (CRANE, 2009, p. 273). A partir de meados do século XX, a moda não é mais “de classe”, mas “de consumo”; há uma grande diversidade de estilos que torna difícil delimitar o que está ou não na moda; esta se movimenta através dos gostos e interesses de diversas classes sociais e, não somente da classe dominante.

2.2 Do surgimento da moda ao século XIX

A maioria dos estudiosos afirma que a moda não é um fenômeno universal e remete o seu aparecimento ao século XIV. Neste período, houve uma mudança formal no vestuário: a túnica longa, usada por homens e mulheres, foi substituída por trajes mais ajustados ao corpo. Os homens passaram a usar o gibão, uma espécie de colete curto, e calções estreitos com meias; as mulheres, vestidos longos, com o corpinho justo e decotado. Esta mudança se caracteriza ainda por uma diferenciação de gênero, como descreve o cronista Guillaume de Nangis, citado por Braudel (1995):

“Mais ou menos neste ano [1350], os homens, e particularmente os nobres, os escudeiros e o seu séquito, alguns burgueses e seus criados arranjaram roupas tão curtas e tão estreitas que deixam perceber o que o pudor manda ocultar. Foi para o povo coisa espantosa”. Esta roupa justa ao corpo há de durar, e os homens nunca mais andarão de saias compridas. Quanto às mulheres, os corpetes também se apertam, desenhando as formas e abrem-se em amplos decotes - outro motivo de censura. (BRAUDEL, 1995, p. 286).

A partir deste momento, é possível fazer a distinção entre moda que, de um modo geral, significa o estilo das roupas de uma determinada cultura, usado durante certo período, e vestuário¹⁵, termo usado para se referir a um conjunto de roupas.

A moda surgiu num período de mudanças sociais, ocorrido durante o Renascimento, como o desenvolvimento das cidades e o estabelecimento das cortes que estimularam o interesse pela aparência e aceleraram o ritmo das mudanças. A proximidade das pessoas que vivem nas áreas urbanas “desenvolve, efetivamente, a excitabilidade nervosa, estimulando o desejo de competir e o hábito de imitar” (SOUZA, 1996, p. 20-21). Entretanto, o que de fato a impulsionou foram fatores culturais. Lipovetsky (2009) relaciona o surgimento da moda com a cultura cavaleiresca e cortês e sua aspiração à felicidade mundana. Por isso a emergência da moda é muito mais uma continuidade das normas e atitudes da vida aristocrática, do que o seu oposto, a fuga de seu tempo:

A emergência da moda não é dissociável da revolução cultural que se inicia, na virada dos séculos XI e XIII, na classe senhorial, com a promoção dos valores cortesões. (LIPOVETSKY, 2009, p. 71).

¹⁵ Vestuário, vestimenta e indumentária são termos usados como sinônimos neste trabalho. O termo traje é aplicado ao vestuário de um indivíduo, ou uma personagem.

Aos ideais cavaleirescos da força, da valentia e da honra foram acrescidos os valores cortesões da idealização da mulher, a preocupação com as boas maneiras, o bem falar, os poemas ou canções cortesões, o amor cortês. Esse conjunto de valores foi, gradualmente, estimulando o aparecimento da moda:

Sob a ação do espírito de jogo do imaginário cortês difundiram-se a ótica da teatralidade, a necessidade imperiosa do efeito, a propensão à ênfase, ao excesso e ao pitoresco que definem especialmente a moda, essa arte de corte dominada pelo espírito barroco. (LIPOVETSKY, 2009, p. 72).

A influência civilizadora do amor cortês transformou as relações entre os sexos, precisamente as relações de sedução. Foi assim que um heroísmo guerreiro, da cultura cavaleiresca, foi substituído por um heroísmo lírico e sentimental, criou novas maneiras de cortejar que estimulavam a discricção, o respeito e a humildade do amante, o enobrecimento da linguagem. Essa estratégia de sedução favoreceu o processo de individualização dos seres, ao propiciar a autonomia do sentimento amoroso, além de promover uma sofisticação da aparência, o uso de um vestuário refinado. Com duas características fundamentais, a expressão da individualidade e a estetização da aparência, a moda deve ser encarada como uma continuação dessa nova poética da sedução.

Além de influenciar a moda, o amor cortês favoreceu o desenvolvimento do romance. Se, nas narrativas medievais, havia um conjunto de normas adequadas ao amor cortês, o mesmo ocorrerá com o amor romântico, que passou a ser a força motriz do enredo, antes focalizado mais nas aventuras que o cavaleiro realizava por sua dama. No entanto, isso mudou gradativamente: “o código do amor romântico começou a adaptar-se à realidade religiosa, social e psicológica, em especial ao casamento e à família” (WATT, 2010, p. 147).

Antes do século XIV, existiram variações nos estilos de roupa e adornos, mas que não apresentavam o caráter de moda, por serem fixadas pela tradição; não representavam a imposição da renovação constante própria da moda, mas mudanças eventuais no estilo, a maioria fruto de relações de dominação. Houve uma ruptura na lógica imutável da tradição:

A novidade tornou-se fonte de valor mundano, marca de excelência social; é preciso seguir “o que se faz” de novo e adotar as últimas mudanças do momento: o presente se impôs como o eixo temporal que rege uma face superficial mas prestigiosa da vida das elites. (LIPOVETSKY, 2009, p. 36).

Ocorreu uma emancipação do domínio do costume, do passado e da tradição em favor da mudança, da novidade e do tempo presente, ou da temporalidade breve da moda

considerada enquanto “um novo tempo social legítimo” (LIPOVETSKY, 2009, p. 35). Será preciso produzir e consumir roupas novas constantemente. O ritmo que ordenava as mudanças se intensificou gradualmente e, no século XVIII, as novidades no vestuário surgiam a cada dez anos, além da influência da moda se tornar mais presente na sociedade. A tendência em adotar as últimas novidades é um dos sentidos que se incorporam ao conceito de moda, que perdura ainda hoje.

Entre os séculos XVII e XVIII, Paris já dominava o mercado de moda europeu por possuir, entre outros fatores, uma indústria de confecção de luxo organizada “com uma tradição, clientes e grandes interesses em jogo” (ROCHE, 2007, p. 57). A moda não mudaria tão depressa se não houvesse a pressão do mercado consumidor. Esse rápido desenvolvimento é também um reflexo da explosão da economia política do período. Neste sentido, a Revolução de 1789 não chegou a subverter os hábitos indumentários, mas acelerou o ritmo das mudanças, no sentido de mais simplicidade e uniformização das roupas do vestuário masculino, que vinham se desenvolvendo desde o século XVII. Os ideais filosóficos e patrióticos influenciaram a moda ao valorizar os preceitos burgueses: simplicidade, austeridade e a naturalidade. Estes valores parecem ter influenciado a moda feminina, momentaneamente, através da difusão dos vestidos lânguidos e de cintura alta, abaixo dos seios, que dispensavam o uso de espartilhos; eram feitos em tecidos leves e transparentes, preferencialmente brancos, inspirados nas túnicas da Antiguidade Clássica. Essa moda, o estilo Império, durou até a década de 1820¹⁶, quando, novamente, o vestuário feminino volta a ser mais ornamentado. Contudo, as mulheres já eram desde às vésperas da Revolução “as principais responsáveis pela circulação dos novos objetos e dos novos valores da comercialização da moda e do consumo supérfluo” (ROCHE, 2007, p. 506).

Ao contrário do que afirma Braudel (1995, p. 288) para quem “à margem, fica a imensa inércia dos pobres”, Roche (2007) demonstra a existência, já no século das Luzes, de duas economias distintas, a confecção de massa e a de luxo, que implicavam dois sistemas de produção e consumo:

De um lado, a manufatura de massa, rápida, dominada por imperativos financeiros e técnicos; os algodões e as chitas estampadas são seus produtos característicos. De outro, a produção de alta qualidade, resultado de longas horas de trabalho, protegida da competição pelo privilégio, amparada pelos regulamentos corporativos; os produtos têxteis tradicionais sobrevivem graças à estabilidade, à segurança e à rotina. (ROCHE, 2007, p. 267).

¹⁶ A cintura, que fora alta durante um quarto de século, retorna a sua posição normal, sendo, novamente, apertada pelo uso de espartilhos; as saias tornaram-se amplas e rodadas.

A partir do século XIX, esses dois sistemas encontram-se bastante estruturados; a Alta Costura detém o poder da inovação, lança a tendência e domina o mercado de luxo; a confecção de massa segue e inspira-se nela, a certa distância e tempo de produção, mas sempre oferecendo preço menor. Para Roche (2007), as nobrezas, especialmente as urbanas, não eram classes sociais em decadência, como poderia sugerir a ascensão econômica da burguesia. Ao contrário, elas estimularam a criação de uma nova forma de sociabilidade: “Eles contribuía para a vida intelectual, participavam dos círculos e das lojas maçônicas, debatiam nos salões e nas academias, em Paris e nas províncias” (ROCHE, 2007, p. 192). O consumo indumentário explicita muito mais o desejo de distinção social do que o potencial econômico do indivíduo; a conquista de uma aparência nobre é o primeiro passo para os novos fidalgos burgueses franceses alcançarem a distinção. As aparências exibiam as tensões sociais existentes entre a sociedade de corte e as outras classes sociais.

O intenso comércio de roupas usadas e os furtos e roubos de roupas, entre os séculos XVII e XVIII, estimularam o crescimento do consumo indumentário e também contribuíram para as classes mais baixas desfrutarem dessa interação. De tal modo que

Os que lutavam por distinção podiam trocar de roupa e variar a aparência a intervalos frequentes e a um custo moderado: em última análise, o comércio de segunda mão era um promotor da moda. Permitia que os pobres encontrassem novas vestimentas e substituíssem seus guarda-roupas por muito pouco. (ROCHE, 2007, p. 365-366).

Os comerciantes de segunda mão não só melhoraram as aparências e promoveram o intercâmbio de hábitos indumentários entre as classes sociais, como também permitiram aos mais pobres comprarem novas roupas e trocá-las gastando menos. Esses comerciantes foram, na verdade, os reais precursores do prêt-à-porter e da confecção (ROCHE, 2007, p. 351). Os furtos e roubos de roupas explicitam as mudanças nos comportamentos de consumo e, apesar de serem vistos como delitos, passíveis de punições, às vezes rigorosas, como castigos corporais severos no caso de crime organizado, eram formas de perturbar a continuidade da ordem social desigual do Antigo Regime. Em um tempo no qual a necessidade imperava, ter várias peças de roupas representava certo luxo; o furto de roupa torna-se uma forma de redistribuição geral, um elemento da economia, e explicitava a importância da roupa, quase o único bem das pessoas comuns:

Preciosa e escassa entre os pobres, a roupa era mais do que uma necessidade; tornara-se objeto de cobiça, um meio de troca conveniente, cujo valor monetário não cessava de crescer; mas convertera-se também num meio de apropriação figurativa das aparências de outrem. (ROCHE, 2007, p. 348).

A maioria das vítimas eram trabalhadores assalariados, os pobres roubavam dos pobres, e quem menos sofria com a prática eram os mais abastados.

Neste sentido, as transformações na economia indumentária mostram que o papel do vestuário como forma de identificar o indivíduo e moldar seus hábitos, de acordo com os princípios morais da sociedade cristã, começava a ser questionado pelas classes populares urbanas francesas. A revolução indumentária estimulou a mobilidade social ao tornar acessíveis, a um maior número de pessoas, as novas formas de sociabilidade, o que resultou em uma perturbação da hierarquia das aparências.

A Alta Costura mais regulariza do que acelera o ritmo da moda. As mudanças nos estilos passam a ocorrer conforme as estações do ano, num sistema idealizado por Charles Frederic Worth. Em 1857 o costureiro criou sua própria casa de moda e

[...] promoveu a ‘emancipação’ do estilista, que deixaria de ser um simples artesão, inteiramente subordinado aos desejos do cliente, para ser um ‘criador livre’ que, em conformidade com a visão romântica da arte, criava obras com base em sua própria subjetividade. (SVENDSEN, 2010, p. 102).

Worth escolhia os tecidos, criava os modelos com antecedência, em conformidade ao gosto da época, e os apresentava nos salões luxuosos em desfiles com manequins, outra inovação sua. Os modelos depois eram confeccionados sob medida para as clientes. Foi Worth quem concebeu a forma moderna da moda; ela se tornou uma empresa criativa e espetáculo publicitário (LIPOVETSKY, 2009, p. 82).

Paralelamente ao desenvolvimento da Alta Costura, a Confecção Industrial apresenta expansão devido à invenção das máquinas de costura, em torno de 1860, o que facilitou a confecção e baixou os custos da manufatura de massa. Até então, as roupas eram muito caras, tanto que, era bastante comum, nas classes mais baixas, possuir apenas um conjunto de roupas. Além disso, esperava-se herdar as peças de maior valor (SVENDSEN, 2010, p. 41). Essa “democratização”, no entanto, não aboliu todas as distinções indumentárias, mas passou a incluir a maioria das pessoas na interação social da moda. Esse processo deve ser entendido como crescimento do consumo, tanto de produtos de luxo quanto os da confecção industrial, esta que já era inspirada pela moda.

Desde o surgimento da moda, até o século XVIII, homens e mulheres apresentaram roupas diferentes, porém exageradamente ornamentadas; as diferenças indicavam ainda que os homens se vestiam com maior luxo do que as mulheres. No século XIX ocorreu a definitiva diferenciação entre o vestuário masculino, que se simplificou, e o feminino, que continuou decorativo. Ao homem a discrição e a sobriedade; às mulheres o excesso de tecidos, fitas e adornos. Segundo Roche (2007), essa mudança, geralmente atribuída ao século XIX, já havia se iniciado no XVIII:

Contudo, o século XVIII testemunhou o início de uma ruptura histórica significativa: a renúncia masculina ao adorno, até mesmo à elegância, em favor de uma aparência austera. Entre os sexos surge uma distinção importante: o homem aposta na roupa para seduzir; a mulher joga com adorno e exibição, intensificando atrativos físicos e indumentários. Encontra-se eco desse contraste no discurso de condenação da Igreja às extravagâncias da roupa feminina, que eram ao mesmo tempo motivo de valorização do corpo feminino e artifício masculino para controlar a sexualidade das mulheres. (ROCHE, 2007, p. 51).

A tendência para a simplificação da roupa masculina, talvez, tenha se originado das ideias de Rousseau e da influência dos trajes ingleses, intensificando-se após a Revolução Francesa (SOUZA, 1996, p. 61). O uso do terno preto, ou de cores escuras, já era comum entre os burgueses. A mudança se caracterizou, principalmente, pela troca das “*culottes*” da classe alta, uma espécie de calça que ia até a altura dos joelhos, ajustada e usada com meias de seda, por “*pantalons*” burgueses, calças compridas, mais folgadas e retas. Este é um exemplo de difusão da moda de baixo para cima, da classe média para a classe alta, que se tornou o padrão para todas as classes, a partir do século XIX:

A industrialização e as mudanças econômicas e sociais a seu reboque, no entanto, criaram uma necessidade de roupas masculinas mais simples para a nova burguesia. A brilhante solução foi o terno, que pode ser considerado exemplar para o desenvolvimento subsequente da moda. (SVENDSEN, 2010, p. 47).

O uso de calças existe desde a Antiguidade. A partir da Idade média, foram usadas por soldados ou camponeses e até aristocratas, mas não eram bem vistas pela sociedade. Durante a Revolução Francesa, a calça foi adotada por trabalhadores e pode ter colaborado na popularização de estilos de roupa menos caros. As calças tornaram-se mania entre os jovens que moravam nas grandes cidades e tiveram, inclusive, grande significado político pela Revolução Francesa: “a revolta dos *sans-culottes* (sem-culotes), os camponeses de calças,

contra o *establishment* aristocrático” (DE MARLY, 1986 *apud* CRANE, 2006, p. 68). A partir de 1840 foram amplamente utilizadas em todas as atividades diárias de cidades da Inglaterra, França, Estados Unidos e também do Brasil.

Contudo, essa simplificação do vestuário masculino não significou o abandono da moda por parte dos homens. A moda configurou-se em refletir outros elementos de distinção, que não propriamente a forma da roupa. A grande “renúncia masculina” da moda, entre os séculos XVIII e XIX, expressão cunhada por Flügel (1966), em favor de uma indumentária mais prática e funcional, é mais bem caracterizada pela adoção do terno preto, juntamente com outros elementos que ainda indicavam o *status* social e a presença da moda. Não houve uma renúncia absoluta, as modas masculinas mudavam regularmente e existiam diversos tipos de casacos, calças, gravatas, chapéus e acessórios.

O vestuário masculino da classe operária constituía-se de roupas mais simples e tecidos mais baratos; continuaram a usar roupas tradicionais, como os guarda-pós e aventais para o trabalho, havendo uma ou outra peça mais elaborada para eventuais ocasiões importantes, como missas, casamentos e funerais.

A roupa feminina permaneceu adornada durante todo o século XIX. Isso ocorreu principalmente porque a mulher não apresentava um papel social ativo na sociedade oitocentista. As mulheres, não importava sua classe social, quase não tinham direitos legais e políticos. Segundo os cientistas do final do século XIX, as diferenças entre os sexos explicavam os diferentes papéis sociais:

[...] o consenso esmagador [...] era que as mulheres eram inerentemente diferentes dos homens em anatomia, fisiologia, temperamento e intelecto [...]. Mesmo adultas elas permaneciam infantis em corpo e mente [...]. O grande princípio de divisão do trabalho encontrava aqui sua sustentação: homens produziam, mulheres reproduziam. (RUSSETT, 1989 *apud* CRANE, 2006, p. 48).

A ideologia dominante fixava as identidades de gênero fundamentadas nessa diferenciação de gênero. A indumentária feminina da época alinhava-se a essa ideologia e, por isto, suas roupas permaneceram demasiado ornamentadas e limitavam os movimentos do corpo feminino, como ocorria com os espartilhos apertados e as grandes crinolinas de aço:

Uma premissa básica da ideologia dominante no que se referia às mulheres era a crença em identidades de gêneros fixas e na existência de diferenças essenciais entre homens e mulheres. As roupas da moda para as mulheres do século XIX tinham elementos de controle social, pois exemplificavam a

concepção dominante e bastante restritiva dos papéis femininos. (CRANE, 2006, p. 48).

As mulheres da classe alta buscavam seguir a moda, abusavam de tecidos nobres como sedas e musselinas, em tons claros, possuíam vários espartilhos e utilizavam a crinolina, uma espécie de “gaiola” cuja finalidade era a de aumentar o tamanho das saias. As mulheres das classes mais baixas tinham roupas mais simples, feitas com tecidos mais baratos; continuaram a usar o tradicional avental, característico dessa classe, vestiam roupas escuras, possuíam ao menos um espartilho e quase não tinham crinolinas. Dentre elas, aquelas que não trabalhavam, viviam mais isoladas da vida social fora do lar e até gastavam menos com roupas do que seus maridos. Somente as casadas com trabalhadores mais qualificados, como os comerciantes de artigos de luxo, podiam comprar roupas mais elegantes. As mulheres casadas e as solteiras que trabalhavam fora de casa tinham algum dinheiro, gastavam mais com roupas e tinham uma vida social melhor.

As calças, tão populares entre os homens, caracterizam-se, no século XIX, como um item da indumentária masculina, tanto na Europa quanto no Brasil. As mulheres não podiam usá-las, embora as da classe trabalhadora violassem essa proibição. Isto ocorria porque se associava certa “obscenidade” à peça, quando usada por uma mulher:

[...] já que a separação das coxas de uma mulher, mesmo que por um pedacinho de pano, era considerada francamente obscena. Meninas podiam usar calções até a puberdade, mas não posteriormente, e as únicas mulheres que os usavam eram as prostitutas. (SVENDSEN, 2010, p. 98).

Ao contrário do ocorrido com a indumentária masculina, a Revolução Francesa não acelerou a mudança nos hábitos indumentários das mulheres. O vestuário feminino continuou restritivo e decorativo. Mais do que isso, as novas leis civis privavam as mulheres de quase todos os direitos, como acontecia na França: “A Revolução e seus ideais pertenciam aos homens” (RIBEIRO *apud* CRANE, 2006, p. 219). O que se esperava da mulher é que ela se dedicasse aos afazeres domésticos, ao cuidado com a casa e com os filhos.

2.3 A moda no Brasil: do descobrimento ao século XIX

Os textos dos primeiros cronistas estrangeiros que estiveram no Brasil durante século XVI trazem informações sobre o “vestuário” dos habitantes nativos do país, os índios, e dos demais estrangeiros que aqui se instalaram. Jean de Léry, missionário calvinista francês, que esteve na Guanabara, entre 1557 e 1558, e encontrou índios nus, pintados e adornados com penas de aves. Estes lhe causaram muito espanto:

“Andam os índios totalmente nus, enfeitando-se para as solenidades”, conta-nos Léry, “pintam o corpo com desenhos de diversas cores e escurecem as coxas e as pernas com o suco de jenipapo que, ao vê-los de longe, pode-se imaginar estarem vestidos com calças de padre. Usam ao pescoço crescentes de ossos lisos, brancos como alabastro a que chamam *Jacy*, e conchas polidas, furadas ao centro e enfiadas em grandes cordões de algodão; logo que nascem furam o lábio inferior e na adolescência aí enfiam osso bem polido e alvo como marfim. Quando adultos usam uma pedra verde e alguns, não contentes com uma, trazem duas nas faces furadas para esse fim. Enfeitam-se nas solenidades com tinta de pau-brasil e cobrem-se com penas de diversas cores. É um prazer contemplar estes verdadeiros papagaios selvagens revestidos de vermelho”. (CUNHA, 2010, p. 81-82).

A nudez dos índios, contrastante com as várias camadas de roupas usadas pelos europeus, é, de fato, o que deixa os viajantes estrangeiros do período estarelecidos. Esta diferença nos costumes indumentários entre os estrangeiros e os indígenas é tão enfatizada que faz com que estes sejam vistos como animais, “verdadeiros papagaios selvagens”, e denuncia o exagero na apreciação da “indumentária nativa”.

Os demais estrangeiros que passaram a viver no país, após o descobrimento, sobretudo portugueses, vestiam-se como os europeus. Os mais ricos possuíam roupas luxuosas e caras, “valendo um terno de roupa mais do que propriedades” (CUNHA, 2010, p. 82). Em geral, a população mais simples vestia camisas e calças, e saias no caso das mulheres, de algodão, fabricado em pequenas tecelagens existentes no país. Os primeiros escravos negros que chegaram ao Brasil trouxeram um vestuário bem colorido; eram vistos cheios de panos nas costas e na cabeça, trajes que foram usados até o século XIX. O uso deste tipo de indumentária prolongou-se durante os dois primeiros séculos após o descobrimento do país.

No final do século XVIII, a cidade do Rio de Janeiro já era um grande centro comercial, tendo enorme quantidade de ofícios e lojas de varejo: 90 lojas de alfaiates, 111 de sapateiros, 27 cabeleireiros e 4 fabricantes de perucas, para cerca de 50 mil habitantes¹⁷ (CUNHA, 2010, p. 83). Tal fato sublinha não só a valorização das aparências na cultura

¹⁷ Em 1800, Paris tinha 546.856 habitantes e Nova York 60.000. Cf. Linha do tempo - números, estatísticas e valores. Projeto Memória de leitura, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/base_temporal/Numeros/>. Acesso em: 9 jun 2013.

brasileira bem como o crescimento do consumo indumentário, mesmo antes da chegada da corte ao Brasil. Os homens elegantes vestiam-se com cores vistosas como casacas vermelhas agaloadas de dourado e calções justos com meias; camisas com punhos de renda, cabeleira postiça, sapatos finos com fivela de ouro ou prata; carregavam sempre uma bengala de castão de ouro ou pedras preciosas incrustadas, chapéus tricornes agaloados, joias e comendas. As mulheres mais elegantes imitavam a moda da metrópole. Em casa usavam roupões amplos, chamados lava-peixe, camisolas, blusas, saias folgadas e chinelas. Quando saíam às ruas usavam cabeleiras postiças, corpetes justos e decotados, saias balão bem compridas, blusas com mangas bufantes, xales e mantilhas elegantes, sapatos e muitas joias. As mulheres mais pobres tinham o hábito de cobrir a cabeça e o corpo com uma mantilha, de tecido rústico.

A preocupação com a elegância e a busca pela distinção, em todas as classes sociais, também existiam no Brasil, como demonstra a iconografia do período:

[...] pode-se admirar, a par das figuras de mulheres brancas, homens embuçados em grandes capotes, oficiais das diversas armas, as escravas e mulatas livres a se exhibir em requintes de graça e distinção – saias coloridas e estampadas, blusas decotadíssimas, mantilhas e chapéus, turbantes, sapatos e chinelos de salto alto com bordados a ouro e inúmeras joias: colares, braceletes, brincos, fetiches e amuletos. (CUNHA, 2010, p. 84).

A partir do século XIX a moda francesa e inglesa passa a influenciar a indumentária brasileira, de tradição portuguesa e oriental. Se até as pequenas e médias burguesias europeias já tinham acesso à moda, aqui, da mesma forma, passou a ser ostentada pela ‘boa sociedade’ fluminense, e de outras cidades importantes. Novidades estrangeiras eram importadas quase ao mesmo tempo em que eram lançadas.

A moda Império, predominante na Europa nas primeiras décadas do século XIX, foi uma das primeiras influências francesas que chegou ao Brasil e, provavelmente, também foi adotada na América do Norte e outros países da América do Sul. Vestidos de cintura alta, presos logo abaixo do busto, as saias compridas, amplas, mas sem roda, apenas levemente franzidas, sapatos sem salto, chapéus pequenos, luvas e bolsas de longas alças, também fizeram sucesso por aqui. Os trajes solenes da imperatriz Leopoldina apresentavam o estilo império, mas diferenciavam-se pela presença das cores nacionais, o verde e o amarelo:



Figura 1 – Vestimenta das damas de honra da Côrte

Na imagem vemos um vestido branco e elegante, com pequenas mangas bufantes curtas e um manto verde, tudo bordado a ouro; na cabeça uma espécie de “cocar”, de inspiração indígena. Estes adereços são indícios da influência nacional na moda usada no país e simbolizam a união entre hábitos indumentários da cultura e da moda europeia, indicados pela forma do vestido, os tecidos finos e a cor branca, e da cultura indígena, nas cores nacionais e o cocar de penas coloridas. Repassava-se para a moda o objetivo de representar as “cores nacionais”. Daí a diferença nas cores do traje da rainha de Portugal, Carlota Joaquina, usando as cores nacionais portuguesas, o vermelho e o azul, e a imperatriz Leopoldina, usando as cores nacionais brasileiras, o verde e amarelo, composição, aliás, utilizada na vestimenta de gala para os dias solenes. (DEBRET, 1940, v. 3, p. 241).

Os homens das classes altas, e os que exerciam funções públicas, apresentavam um vestuário elegante e que se destacava pelo colorido. Os fazendeiros ou comerciantes burgueses usavam casaca, com abas nas costas, calções curtos e meias até o joelho, sapatos baixos com fivelas e chapéu tricorne.

Durante o período colonial, as mulheres viviam praticamente trancadas dentro de casa, sendo-lhes permitido sair somente para as missas dominicais e para as pouquíssimas festas públicas. Se algum estranho entrasse na casa, ouvia-se logo o “ruge-ruge” das saias e o barulho das chinelas das mulheres que corriam a esconder-se pelos quartos e outros lugares. Com o processo de urbanização do país a rua começa a deixar de ser inimiga da mulher:

E a maior luta foi a travada em torno da mulher por quem a rua ansiava, mas a quem o *pater familias* do sobrado procurou conservar o mais possível trancada na camarinha e entre as mulecas, como nos engenhos; sem que ela saísse nem para fazer compras. Só para a missa. Só nas quatro festas do ano - e mesmo então, dentro dos palanquins, mais tarde de carro fechado. (FREYRE, 2004, p. 139).

Macedo (1963) informa que esta situação começou a se modificar com a transferência da corte portuguesa para o Brasil, no início do século XIX. Além de não poderem sair de casa, as mulheres ficavam escondidas pelas rótulas e gelosias, espécie de estrutura de madeira que, segundo o escritor, mais pareciam cadeias: “não eram *cadeias* confessas, positivas; mas eram, pelo aspecto e pelo seu destino, grandes *gaiolas*, onde os pais e maridos zelavam sonegadas à sociedade as filhas e as esposas” (MACEDO, 1963, p. 79).

A presença da família real intensificou o processo de transformação da cidade não só na estrutura do espaço urbano, como por exemplo, com a destruição destas “gaiolas” de madeira, mas em seu desenvolvimento comercial e cultural. De uma sociedade com pouca tradição de mobilidade social, agora se inicia uma mudança, promovida, principalmente, pelo desenvolvimento urbano, crescimento do comércio e ascensão de outras classes sociais. Já é possível a pequenos burgueses (mercadores, mascates, negociantes das minas) ansiar por uma melhor condição social, promovida por meio do casamento ou do enriquecimento, que lhes propiciava imitar os hábitos da nobreza rural, como vestir-se melhor, e até ingressar nesta classe.

Se a urbanização importou tecnologia e ideias estrangeiras trouxe também a moda, que, também no Brasil, teve um papel importante na sociabilidade feminina do século XIX. Se, antes, os comerciantes ou mascates ofereciam nas casas seu estoque de fitas, tecidos e pentes de marfim, agora a mulher passeava pelas lojas elegantes da Rua do Ouvidor, a olhar as vitrines e comprar as últimas novidades vindas de Paris. No entanto, a influência estrangeira não suprimiu as práticas existentes no Brasil. Apesar de todo luxo e elegância das ruas da Corte, a rivalidade entre a rua e a casa, persistiu ao longo do século XIX. Algumas mulheres da média burguesia, e até algumas das classes mais altas, já se vestiam de acordo com a moda francesa, porém, muitas delas continuaram a se vestir da maneira tradicional, da moda de Lisboa:

Em vez do vestido de seda que acompanha o chapéu de plumas das brasileiras que fazem sacrifícios às modas francesas, estas vestem-se com cores escuras, com um corte todo monástico. Ficam enclausuradas em casa,

de onde saem apenas para ir à igreja. (EXPILLY *apud* MAURO, 1991, p. 42).

Segundo Macedo (1963), a Rua do Ouvidor só se tornou famosa e elegante entre 1821 e 1822 quando diversas modistas francesas instalaram suas lojas nesta rua. Tal fato, a que se deve a perífrase “a *hégira das modistas francesas*”, estimulou outros comerciantes e mestres artesãos franceses elegantes a fazer o mesmo. Em meados do século a rua ganhou casas comerciais com vidraças e vitrinas de vidro, em substituição as antigas gelosias e rótulas coloniais, e ficou conhecida como a rua das modas de Paris:

Rompera, enfim a época da real e crescente celebridade da *Rua do Ouvidor* pela dominação da *Moda de Paris*, essa rainha despótica que governa e floresce decretando, modificando, reformando e mudando suas leis em cada estação do ano, e sublimando seu governo pelo encanto da novidade pela graça do capricho, pelas surpresas da inconstância, pelo delírio da extravagância, e até pelo absurdo, quando traz para o rígido verão do nosso Brasil as modas do *inverno* de Paris. (MACEDO, 1963, p. 95).

Outras ruas importantes formavam o elegante centro comercial do Rio de Janeiro. A Rua dos Ourives, paralela à Rua Direita, em que se trabalhava o ouro; a Rua do Rosário, ocupada por comerciantes de comestíveis; as ruas do Hospício, do Sabão, do Senhor dos Passos e da Alfândega, que eram “o centro da galanteria brasileira” (EXPILLY *apud* MAURO, 1991, p. 23); a Rua da Quitanda, de comerciantes portugueses; e a Rua do Ouvidor, já citada, a mais famosa do Rio de Janeiro oitocentista, ocupada principalmente por comerciantes franceses e alguns ingleses, “o salão ao ar livre, o ponto de encontro dos intelectuais” (MAURO, 1991, p. 22).

Após a epidemia de febre amarela, entre 1849 e 1851, foram tomadas várias medidas de controle sanitário, como a criação da Junta Central da Higiene Pública, em 1851, e de leis que autorizavam a contratação de empresas estrangeiras, responsáveis pela manutenção das condições de salubridade da cidade. A iluminação passa a ser feita à gás, desde 1850, nos teatros, edifícios públicos, lojas e nas ruas, apesar de haver ainda muitos lampiões à óleo (MAURO, 1991, p. 24). Com a melhoria nas condições das ruas, pavimentação, saneamento básico e iluminação, as mulheres podiam ir a teatros, bailes ou passear pela cidade.

Nesta época, o estilo Império da indumentária feminina do início do século foi substituído pelos vestidos graciosos do período romântico, com a cintura marcada e enfeites de flores, rendas e fitas; as saias aumentaram de volume, tornando-se amplas e rodadas, com vários babados, abaixo das quais se avista somente a pontinha do pé, envoltos em sapatinhos

de cetim; uma profusão de joias, leques, xales e véus, espartilhos, crinolinas e anquinhos também foram usados pelas mulheres das classes altas e pela rica burguesia.

O vestuário dos homens brasileiros tornou-se mais simples e não diferia muito do europeu ou do americano, de influência inglesa. O uso de casacas e sobrecasacas acompanhadas de calças folgadas já era bastante comum, inclusive o predomínio da cor preta, em harmonia com os valores da era vitoriana. O uso do preto no vestuário masculino remete a várias causas. Quem primeiro difundiu a moda foi o *dândi*¹⁸ inglês Brummell; o progresso industrial e o excesso de fumaça e fuligem das fábricas, também estão relacionados ao uso do preto, por uma questão de praticidade: “deixava menos aparente a sujeira que inevitavelmente ia se depositando no tecido” (ARAÚJO, 2012, p. 57); a construção das ferrovias possibilitava a mobilidade dos habitantes de cidades rurais para as grandes cidades, o que influenciava no consumo de roupas pretas, mais usadas e fáceis de serem encontradas. Além disso, a cor preta passou a representar novos valores e a ter significados: indicava respeitabilidade e austeridade, em oposição à vaidade ou superficialidade que o excesso de cores poderia sugerir. Por fim, havia as regras de etiqueta para o luto, vigentes no período; Dom Pedro II, por exemplo, usava roupas pretas constantemente porque “eram ao mesmo tempo convenientes e inevitáveis, uma vez que ele estava praticamente sempre de luto pela morte de um de seus inúmeros parentes nas famílias reais da Europa” (BARMAN, 1999 *apud* ARAÚJO, 2012, p. 59).

A assimilação dos tons cinzentos da moda europeia pelo homem brasileiro, no decorrer do século XIX, sublinha o caráter da economia influenciando os costumes, que desprezava, por exemplo, nossa realidade climática:

No sentido da substituição das cores vivas pelo preto solene e pelo cinzento *chic* - problema não apenas de estética mas de higiene, pelo menos mental, criado pela repressão de um gosto de base possivelmente fisiológica, e certamente, tradicional. No sentido de novas espessuras de panos: o uso, sob um sol como o nosso, de vestuários de panos grossos, felpudos, quantíssimos, fabricados para países de temperatura baixa, mas que estava no interesse do novo industrialismo europeu sobre base capitalista, e portanto estandardizador e uniformizador dos costumes e dos trajes, estender às populações tropicais. Ânسيا de mercado. Fome de mercado. ‘Imperialismo colonialista’, diria um marxista ortodoxo. (FREYRE, 2004, p. 435).

¹⁸ Termo empregado pela primeira vez no século XVIII para descrever indivíduos que prestam atenção excessiva às roupas elegantes e ao comportamento aristocrático. Semelhante ao janota, mas de aparência mais refinada. Também chamado de Beau [Der. George Bryan “Beau” Brummell (1778-1840).]. (ALEX, 2011, p. 65).

Outra característica importante no vestuário masculino era o corte das roupas. A adoção das calças burguesas, também ocorreu no Brasil. Além do conteúdo político havia uma questão moral, já que o uso de calças mais folgadas, que não marcavam as formas do corpo, não era ofensivo à moralidade vitoriana. Dom Pedro II foi um grande exemplo dessa moda no Brasil do século XIX, vestia-se como um vitoriano típico, de casaca, ou sua preferida, a sobrecasaca, e calças pretas; só usava os “*culottes*” em ocasiões extremamente formais, em que “sua indumentária de gala incluía até mesmo penas de tucano” (ARAÚJO, 2012, p. 58). O vestuário do imperador do Brasil refletia a característica principal da indumentária masculina vitoriana, a expressão de uma conduta moral:

Dom Pedro, com toda certeza, não ignorava esses aspectos da cultura do vestuário masculino de sua época e buscava manifestar sua vinculação aos ideais da democracia e às aspirações do homem comum optando, sempre que podia, pela sobrecasaca e cartola em lugar da casaca (ARAÚJO, 2012, p. 30).

As classes populares e os escravos continuavam a usar roupas mais simples e de tecidos mais baratos. Através das notícias divulgadas pelos jornais acerca de escravos fugidos nesta época, sabemos que as camisas eram feitas de cassa¹⁹ grossa, pano de linho, brim, algodão, riscado²⁰ e linho grosso; os calções eram de ganga²¹, belbute²², pano de linho cru e algodão; os coletes de pelúcia, belbute, pano, baeta²³ e casimira²⁴ (SILVA, 1993, p. 228). Outras peças como o fraque, casacos ou calças pantalonas e tecidos finos quase não aparecem.

No início do século, a indumentária dos escravos variava conforme sua ocupação e as posses de seus senhores. Os escravos urbanos usavam roupas melhores do que os que trabalhavam no campo, sobretudo quando acompanhavam seus senhores em público, ocasiões em que podiam usar tecidos nobres, como a seda. Tal fato explicitava a ostentação de luxo, não muito apreciada no século XIX, além de revelar que as antigas proibições²⁵ talvez não tivessem tanto impacto na vida prática. A diferença nas roupas das escravas estava,

¹⁹ Cassa: Tecido fino, transparente, de linho ou de algodão. [No exemplo, a cassa era grossa, provavelmente um tecido semelhante, mas grosseiro ou rústico]. (HOUAISS, 2002. CD-ROM).

²⁰ Tecido barato de algodão com riscos coloridos; riscadinho. (HOUAISS, 2002. CD-ROM).

²¹ Tecido vulgar, ger. azul ou amarelo, que antigamente se fabricava na Índia. (HOUAISS, 2002. CD-ROM).

²² Tecido de algodão aveludado. (AULETE, 1958, v. 1, p. 660).

²³ Tecido de lã ou algodão, de textura felpuda, com pelo em ambas as faces. (HOUAISS, 2002. CD-ROM).

²⁴ Tecido de lã fino e entrançado próprio para calças e coletes, etc. (AULETE, 1958, v. 1, p. 877).

²⁵ A Carta Régia de 7 fevereiro de 1696 proibia os escravos brasileiros de usarem vestidos feitos de seda ou de qualquer objeto de luxo (FREYRE, 2004, p. 261). Estas proibições se assemelham as pragmáticas portuguesas ou as leis suntuárias europeias, do século XIV ao XVIII, que pretendiam regular o consumo, entre outras coisas, o do vestuário. Condenavam o uso do vestuário luxuoso e proibiam as classes baixas de usarem artigos finos. Apesar de reforçar as distâncias entre as classes sociais e os valores morais, foram, na prática, ineficazes.

principalmente, no uso da saia, de chita, riscado ou zuarte²⁶, e vestidos, de linho, ganga ou baeta, e, neste período, raramente usavam xale ou capote (SILVA, 1978, p. 30).

No Brasil, o consumo de roupas usadas também foi outra forma de aquisição de trajes, até mesmo de melhor qualidade. Em alguns casos, podiam ser doados, roubados ou até leiloados:

[...] era uma senhora que dava uma peça usada a um escravo, ou era uma madrinha que deixava como legado a uma afilhada um manto ou uma saia; ou era o reinol sem herdeiros no Brasil que tinha o seu guarda-roupa vendido em hasta pública por ocasião do inventário após a sua morte; ou era o escravo que roubava aquilo que cobiçava para se vestir. (SILVA, 1993, p. 235-236).

Em muitos dos testamentos analisados por Silva (1993), as mulheres registravam o desejo de doação das roupas que estivessem velhas aos pobres, revelando uma sensibilidade mais aguçada em relação à indumentária que a dos homens, os quais, de maneira geral, não se preocupavam com o destino de seus guarda-roupas. Com relação aos furtos, também no Brasil, em sua maioria, eram os pobres que roubavam dos pobres: “as vítimas da maior parte desses roubos eram outros escravos, possivelmente negras lavadeiras que transportavam trouxas de roupa à cabeça desde os riachos ou fontes vizinhos” (SILVA, 1993, p. 238).

²⁶ Pano de algodão tinto de azul ou preto muito usado em vestuários de trabalho. (AULETE, 1958, v. 5, p. 5393).

3 A MODA ESCRITA

3.1 Curiosidade e educação do vestuário

Desde o Renascimento, foram publicados, sobre o vestuário, textos de ordem “arqueológica”, sobre a indumentária antiga, ou recenseamentos de trajes por condição social. Estes “verdadeiros léxicos” não tinham caráter científico e relacionavam aos trajes estados antropológicos (sexo, idade, estado civil) ou sociais (classes sociais), típicos da sociedade fortemente hierarquizada da época “em que a moda participava de um verdadeiro ritual social” (BARTHES, 2005, p. 284). Contudo, Roche (2007) revela que essas “coleções de costumes”, algumas escritas em latim, foram fundamentais na difusão de normas e modelos de vestuário não só na França, mas em toda a Europa, configurando-se em uma reflexão internacional sobre o vestuário. Sua leitura servia para divertir e educar, para documentar e até para copiar e alterar os modelos apresentados; o gênero era tido como “um aspecto do humanismo de curiosidade e parte do esforço de classificar seres e coisas encontradas em outras esferas” (ROCHE, 2007, p. 28).

A publicação de compêndios sobre história da moda, tanto as primeiras, de cunho romântico, quanto as historicistas, e das “*physiologies*”, que difundiam as maneiras para se conquistar a distinção no vestuário, já mencionados, são outros textos que explicitam o interesse pelo tema da moda. A tendência do período em classificar “o mundo” influencia o teatro, as histórias da indumentária e demais textos sobre o vestuário e a moda. Neste sentido, poderia também influenciar o romance, de onde adviria o excesso de descrições do vestuário, cenário, moveis e outros objetos, que passam não só a ser um aspecto da composição, bem como revelam um interesse maior pelos objetos, necessário ao desenvolvimento da sociedade de consumo.

Manuais de boas maneiras são bons exemplos de textos que pretendiam regulamentar os usos da roupa, adequados segundo a classe social. Foram editados na Europa desde o século XIV e em quase todos há um capítulo destinado às regras do vestir. Esses textos difundiam um discurso pedagógico sobre os usos da roupa e orientavam desde a escolha de tecidos e ornamentos adequados até os cuidados com a limpeza do vestuário, o asseio e a higiene individuais. Em geral, eles “ensinavam o caminho do meio, no qual cada um podia descobrir o que lhe convinha segundo seu *status* e condição” (ROCHE, 2007, p. 377).

Os textos ficcionais²⁷ franceses do século XVII escondem uma ideologia que, em relação ao vestuário, sanciona os papéis sociais da roupa, zombando dos exageros dos trajes que não se adequavam a hierarquia das aparências. A introdução da vestimenta nas situações ficcionais, na reflexão dos costumes e em episódios engraçados, pretendia ilustrar “o pitoresco das aventuras indumentárias”, principalmente das classes baixas (ROCHE, 2007, p. 411). No século XVIII, as mudanças dos hábitos indumentários e as novas formas de sociabilidade, motivam os escritores a expressar estas diferenças na aparência com menos rigor: “O objeto de suas denúncias não era mais o arrivismo, mas a corrupção urbana” (ROCHE, 2007, p. 414).

Lipovetsky (2009) observa a presença da moda nos diversos tipos de textos, desde o seu aparecimento e intensificada durante o século XIX, incluindo o romance:

Proliferação dos discursos de moda não apenas nas revistas especializadas, cada vez mais numerosas nos séculos XIX e XX, mas também entre os próprios escritores que, no decorrer do século XIX, fazem da moda um assunto digno de atenção e de consideração. (LIPOVETSKY, 2009, p. 98).

A moda não só torna-se um tema interessante para os escritores do século XIX, como também caminha lado a lado com a ascensão do romance moderno. Ambos se submeteram à lógica do “Novo” e foram favorecidos pelo rompimento com as estruturas tradicionais. No Renascimento, que instituiu a experiência individual como mediadora da realidade, Descartes criou um método de investigação da verdade em que esta era uma questão individual e independente da tradição do pensamento. O romance foi a primeira forma literária a priorizar a fidelidade à experiência individual e, portanto, torna-se o “o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade” (WATT, 2010, p. 13).

A descrição do vestuário no romance surge a partir do século XIX:

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

²⁷ Roche (2007) analisa as utopias ficcionais, com destaque para as escritas após 1750 (Rousseau; Marivaux, Casanova) e a obra *Les contemporaines*, de Rétif de La Bretonne.

O tema vestimenta, quando abordado pelo “romance” do século XVIII, segundo Roche (2007), está mais interessado no homem em sociedade, enquanto as descrições do século XIX estão muito mais atentas à individualidade e à personalidade das personagens.

De um modo geral, nos textos setecentistas, a vestimenta feminina é utilizada para cobrir o corpo, divinizá-lo ou protegê-lo. Em estreita relação com a modéstia, o vestuário era visto como uma extensão do corpo e tinha um papel importante na sedução e nas relações amorosas: “Nessas diferentes acepções, a vestimenta sempre transmitiu um significado moral e social que servia para indicar as diferenças de origem e contrastes psicológicos” (ROCHE, 2007, p. 415).

Para Casanova (1725-1798) a roupa era um indício de bom gosto das classes abastadas, em conformidade com a posição social, além de relacionar-se com o asseio e a higiene pessoal:

[...] a roupa em Casanova exprime o poder da conveniência social, o respeito à moda, a aderência à sociedade cortesã, o último e derradeiro modelo, o sonho da sedução sem limites, na qual a elegância e o adereço já constituíam o desejo. (ROCHE, 2007, p. 420).

Em Rousseau (1712-1778) a roupa integrava uma cultura racional e era indissociável de um processo educativo mais geral. Deveria contribuir para a saúde do corpo, principalmente das crianças. O autor desejava uma reforma indumentária, o uso de um vestuário mais natural, ao contrário do vestuário artificial da moda. Recomendava evitar o consumo de luxo e os trajes bastante ornamentados eram repudiados. Era um discurso que opunha natureza e civilização e não se esquecia das maneiras adequadas a cada gênero: para ela uma educação que desenvolvesse o encanto e a graciosidade, para ele o aprendizado da força e da habilidade. Em consonância com os preceitos morais da indumentária cristã e da civilidade cortesã, Rousseau acreditava que as aparências deveriam revelar a essência da pessoa e não dissimulá-la. Entretanto, não se exortava uma grande mudança indumentária, sugerindo muito mais uma espécie de novo conformismo. As contradições da realidade da indumentária são transplantadas para a ficção. Rousseau tentou reformular seu próprio vestuário, substituindo seus trajes elegantes por roupas mais simples e modestas, como o seu “casaco armênio²⁸”, que foi, muitas vezes, ridicularizado nos salões (ROCHE, 2007, p. 423).

²⁸ Um casaco comprido, de corte reto e simples, mais folgado, de origem armênia. Allan Ramsay pintou um dos trajes armênios de Jean-Jacques Rousseau, na época em que este esteve exilado em Londres. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/ahistoryoftheworld/objects/RBcJ9NoMR3ePiOjLjcnXYQ>>. Acesso em: 10 jun 2013.

Um texto utópico que se distingue destes outros é *Les contemporaines* (1780), de Rétif de La Bretonne (1734-1806). Segundo Roche (2007, p. 432), em sua tentativa de moralizar a sociedade, Rétif utiliza, nesse texto, estratégias ficcionais convincentes como histórias curtas, ligeiramente ligadas, que favoreciam a liberdade da imaginação. Quando a roupa é mencionada, Rétif a descreve, fazendo diversas associações entre tecidos e cores, e o corpo, revelando elementos extremamente simbólicos:

[...] cabelo denota comportamento; a cor de um rosto, a saúde mental; a delicadeza dos membros e do talhe, a promessa erótica; o arco do pé, o fascínio fetichista. [...] roupas-brancas e simples revelam a pureza imaculada; tecidos luxuosos e furta-cores demonstram sentimentos complexos, até mesmo depravação. (ROCHE, 2007, p. 434).

Algumas roupas lhe despertavam um interesse especial, como o roupão, “peça típica de um interlúdio erótico e íntimo, combinando vaporosidade, transparência, leveza e maciez” ou o espartilho, que representava “os valores da sociedade das aparências externas, as tentações do galanteio e da moda” (ROCHE, 2007, p. 434). Suas descrições do vestuário eram minuciosas e a diversidade de tecidos, roupas e adornos poderia transformar uma mulher das classes inferiores em uma elegante da moda e denunciar a corrupção dos costumes urbanos. Contudo, diversas vezes, as personagens eram identificadas por vestir determinada roupa ou acessório, como revelam as expressões “vestido como um burguês” ou “como uma operária”, acusando a real posição social da personagem. Estas expressões mostram as tensões sociais em que trocar de roupa equivalia a mudar de situação (ROCHE, 2007, p. 435).

Os enciclopedistas, Diderot e d’Alembert elaboraram, na *Encyclopédie* (1765), três perspectivas sobre o sistema indumentário. A primeira revela uma abordagem da moda em seus aspectos tecnológicos, relacionando o trabalho, a manufatura e a economia da moda. A segunda apresenta uma “visão orgânica do vestuário”, característica das classes altas, através da oposição entre “roupas naturais”, em perfeita harmonia com a natureza, e “roupas artificiais”, nas quais o significado era o fator mais importante (ROCHE, 2007, p. 408). Por fim, demonstram o papel do vestuário no modo de vida das sociedades e a relação entre moral e política, entre moda e conduta social. Apesar de seu aspecto científico, a *Encyclopédie* ajustava-se aos preceitos sociais da roupa, segundo os quais o ser deveria coincidir com o parecer. Cada um deveria vestir-se conforme a classe social a que pertencia, não sendo toleradas transgressões. Os enciclopedistas admitiam também certa frivolidade nos costumes indumentários, mas criticavam, veementemente, os exageros da moda que chegavam a baralhar as classes sociais:

A fome exagerada de novidade destrói o vocabulário material dos hábitos e, à medida que se espalha, generaliza a cultura do artifício em detrimento da cultura da natureza e da sobriedade, que havia sido traçada na história universal e na geografia. (ROCHE, 2007, p. 459).

A grande popularidade das citadas coleções de costumes influenciou o aparecimento das gravuras de moda, no final do século XVIII, período em que já era nítida a hegemonia da moda francesa na Europa. Publicadas em grandes tiragens, elas sinalizam a importância da moda para a imprensa e, em decorrência, o modo como “as mídias contribuem para moldar gostos e maneiras” (ROCHE, 2007, p. 30). A recém-criada imprensa de moda desenvolveu um discurso favorável à moda e estimulou o seu consumo. A valorização da moda nos jornais femininos foi o grande incentivador da criação dos novos valores e hábitos associados ao vestuário além de promover o estabelecimento de outra cultura: o mundo da diversidade e da mudança.

A imprensa feminina surgiu na Inglaterra, em 1693, com a publicação do jornal *Lady's Mercury*. Em outros países europeus, no século XVIII, também havia jornais femininos, mas foi na França que este tipo de imprensa mais se desenvolveu. Ao lado de páginas de moda, que apresentavam uma estampa, sua descrição, reflexões sobre o conceito de moda e crônicas mundanas, publicavam-se poemas, crônicas literárias, conselhos domésticos, folhetins. No francês *Journal des Dames et des Modes* (1759-1778) foram publicados anúncios de “livros, roupas, objetos variados [...], às vezes com preços, em pequenos anúncios de editoras, lojas, pequenas fábricas” (BUIIONI, 1990, p. 26).

Inicialmente, coexistiam os dois discursos na imprensa feminina, o dos reformadores do vestuário e o dos favoráveis à moda e à mudança nos hábitos indumentários. No entanto, este último discurso prevaleceu. Rapidamente, esta imprensa se distinguiu de outros jornais, pelo espaço dedicado à moda e aos costumes e dirigiu-se ao público feminino. Já havia no *Lady's Mercury* (1693) uma seção designada “consultório sentimental”, existente nas revistas femininas até hoje, na qual a editora respondia as dúvidas das leitoras e ensinava modelos de conduta. Ela propiciou uma nova cultura da feminilidade, estimulou o consumo da moda e gerou um novo papel social para a mulher: a jornalista de moda. Incentivou muitas mulheres a trabalharem nesta imprensa e ainda favoreceu o ingresso da mulher na literatura. O nascimento da imprensa feminina trouxe à tona o elemento feminino, oprimido num mundo de homens:

[...] ela também propôs um ordenamento do tempo e do espaço, uma visão do corpo escondido e da sexualidade oculta pela roupa, que ajudou a subverter - na superfície, decerto; em profundidade é mais difícil de avaliar - o tradicional equilíbrio dos papéis sociais e sexuais. A aparência podia determinar o ser sem prejuízo; ela liberava tanto quanto oprimia. (ROCHE, 2007, 511).

Ao enfatizar uma nova cultura do corpo e do consumo, a imprensa de moda, com a ajuda da publicidade, promoveu a liberação das aparências, o ser “se tornara necessidade comercial e um espelho da personalidade” (ROCHE, 2007, p. 499). Apesar de o público leitor ideal se restringir às classes altas, na transição do século XVIII para o XIX, é perceptível a mudança, a ampliação da gama de leitores, devido ao aumento na alfabetização e escolarização de novos leitores de outras classes, homens e mulheres.

Se, na imprensa feminina, a moda era valorizada, acabou não escapando de críticas da imprensa tradicional. Diversos caricaturistas como Daumier, do jornal francês *Le Charivari* (1832-1893), criticaram e ridicularizaram diversas novidades, como a crinolina:



Figura 2 – Litografia de Honoré Daumier, Jornal *Le Charivari* (16.04.1856)

A moda impulsionou a economia urbana e transformou as relações sociais, tornou-se um fato social global. A imprensa feminina participou ativamente deste processo ao promover o consumo como uma categoria essencial da existência. A partir do Romantismo, o consumo tornou-se uma forma central de expressão da individualidade. Isto ocorreu devido à sobreposição do valor de utilidade em relação ao valor simbólico do consumo: “nossa relação com os objetos tem cada vez menos a ver com o uso” (SVENDSEN, 2010, p. 138). A roupa, nas imagens e nas descrições de moda, revelava sua íntima relação com os novos hábitos e sensibilidades, por meio do controle dos usos indumentários:

O tempo é controlado pelas mudanças de roupa e não é mais desperdiçado, já que se tornara possível combinar a toalete a uma leitura instrutiva; o espaço é mais bem dominado, como percebeu Mercier, por uma sucessão de hábitos e de roupas, de acordo com a necessidade social, da corte para o toucador, do privado para o público. (ROCHE, 2007, p. 501).

A imprensa feminina manteve sempre uma estreita relação entre moda e publicidade; tornou-se difícil distinguir entre o que era anúncio e o que era matéria, porque quem passou a financiá-la foram as empresas anunciantes. Essa associação trouxe como consequência certa desqualificação da moda, devido à inexistência de uma crítica especializada. Os jornalistas de moda se tornaram muito mais panfletários dela, dos estilistas e das grandes marcas, do que críticos. Há, no jornalismo de moda, uma tendência a ser “excessivamente acrítico para parecer digno de crédito” (SVENDSEN, 2010, p. 184). A grande influência da moda em nossa sociedade torna fundamental a existência de uma crítica porque, ao explicar o sucesso ou o fracasso de uma coleção, por exemplo, está ensinando os consumidores a serem críticos:

[...] permitindo-lhes fazer seus próprios julgamentos bem informados, passíveis de serem sustentados por razões. Isso ajudaria o leitor a ir além da superfície, se houver alguma coisa ali, e em última análise a compreender a relevância desses artefatos para nossas vidas. (SVENDSEN, 2010, p. 194).

A existência de uma crítica de moda especializada como, por exemplo, a crítica literária, promoveria a reflexão e estimularia a capacidade de o indivíduo pensar, ajudando-o a fazer escolhas mais conscientes.

No entanto, a moda não deixou de ser criticada pela imprensa feminina, como no *Novo Correio das Modas*²⁹: pelos jornais satíricos, como *A Carapuça*³⁰ (1857); pelos jornais

²⁹ Assembleia Revolucionária Americana-Feminil, 1852, n. 2, p. 13-14. Funestos resultados do espartilho, 1854, n. 22, p. 174-175. Funestos resultados do espartilho (Conclusão do n. 22), 1854, n. 24, p. 189-190.

feministas, escritos e dirigidos por mulheres, como *O sexo feminino*³¹; pelos escritores dos textos ficcionais setecentistas franceses; pelos médicos franceses e brasileiros; pelos romancistas e também pelos poetas românticos brasileiros. Estes não hesitaram em condenar os exageros da moda feminina que obrigavam a mulher a “torturar-se” em um mundo de espartilhos, crinolinas e saias balão, ou tornavam os homens mais preocupados com a casaca do que com o caráter. Nos romances de Macedo e Alencar a crítica à moda manifesta-se na caracterização das personagens “más”, que possuíam maneiras artificiais e se vestiam de modo exagerado, indício de vaidade, superficialidade e de caráter duvidoso.

3.2 A moda escrita no Brasil: dos primeiros cronistas ao século XIX

Quando o Brasil foi descoberto no século XVI, o fato que primeiro chamou a atenção dos portugueses, além da bela paisagem litorânea, foi a nudez dos indígenas. Através do início da Carta de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel, descobrimos que os habitantes do Novo Mundo eram pardos e andavam nus, “sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas” (p. 2). Após abaixarem seus arcos e flechas, obedecendo a um sinal dos portugueses, o primeiro entendimento que se fez foi uma troca de presentes:

Ali não pôde deles haver fala, nem entendimento de proveito, por o mar quebrar na costa. Somente / deu-lhes um barrete / vermelho e uma carapuça de linho que levava na cabeça e um sombreiro preto. Um deles deu-lhe um / sombreiro de penas de ave, compridas, com uma copazinha de penas vermelhas e pardas como de / papagaio; e outro deu-lhe um ramal / grande de continhas brancas, miúdas, que querem parecer de aljaveira, as quais peças creio que o / Capitão manda a Vossa Alteza, e com isto se volveu às naus por ser tarde e não poder haver deles / mais fala, por causa do mar. (CAMINHA³², 1500, p.2).

Assim, a primeira comunicação entre índios e portugueses se fez com itens do vestuário; a troca dos objetos simboliza uma primeira tentativa de diálogo. Do século XVI ao

³⁰ Jornal satírico de entretenimento das famílias, A carapuça surgiu em 1857 e era publicado semanalmente. Não possuía uma seção de moda mas havia artigos e até poesia sobre o tema. (RAINHO, 2002, p. 95).

³¹ De 1873 a 1874 foi publicado em Campanha-MG. A partir de 1875 até 1889 é publicado no Rio de Janeiro. Foi o “primeiro jornal do Brasil que defendeu com energia e bom-senso os direitos da mulher, querendo-os iguais aos do homem” (FONSECA, 1941 *apud* RAINHO, 2002, p. 95).

³² Caminha, P. V. de. A carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei D. Manuel I (01.05.1500). Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf>. Acesso em: 11 maio 2013.

XVIII, diversos cronistas estrangeiros estiveram no Brasil, e são eles que nos forneceram informações sobre a indumentária usada no país.

O escritor francês Charles Expilly (1814-1886) viajou pelo Brasil e descreveu, em tom caricatural, aquilo que encontrou por aqui. No caso do vestuário e da moda, o autor critica o vestuário das crianças brasileiras que, sacrificadas, viviam embuçadas em roupas pretas feitas à última moda europeia, o que as impedia de correr e brincar. Da indumentária masculina, Expilly (1977) nota o exagero, ou a “solenidade” também apontada por outros viajantes estrangeiros, nos trajes brasileiros:

[...] a seu lado estavam o capelão da fazenda e dois jovens robustos, perfilados em suas casacas negras, exibindo as suas gravatas brancas. Se não fossem os costumes brasileiros, ter-lhes-ia perguntado se estavam preparados para um baile. (EXPILLY, 1977, p. 252).

Informa que as mulheres brancas procuravam seguir a última moda francesa, porém a imitavam de modo exagerado:

No Brasil seguem-se as modas francesas, exagerando-as, já se vê. Os vestidos guarnecidos de babados até à cintura, os chapéus de pompons e plumas, as saias com molas de aço, têm revolucionado as elegantes do Império. Uma senhora venderia sem hesitar a mucama favorita para adquirir uma toilette igual àquela que está na gravura do Jornal das Costureiras, trazido pelo último pacote. (EXPILLY, 1977, p. 33).

O viajante considera as mulheres mestiças e negras brasileiras mais belas e atraentes do que as brancas. Sente-se bastante seduzido pelo seu modo de andar “cheios de misteriosas confidências” que perturbariam os sentidos (EXPILLY, 1977, p. 102). Na descrição da uma negra, de nome Manuela, mulher de um amigo seu, o vestido com babados, os colares e as pulseiras formam um conjunto gracioso e não lhe pareceu exagerado como o das mulheres brancas. A descrição é sensual e semelhante às dos romances do *corpus*:

Manuela estava em todo o esplendor da sua mocidade. Eu dava-lhe vinte e cinco anos. Era uma criatura alta, majestosa, cujas formas esplêndidas e corretas parecia terem sido modeladas em bronze. Poderia ter feito um pendant harmonioso com o magnífico negro que Girodet colocou no seu quadro a *Revolta do Cairo*. O seu rosto era sulcado por traços perpendiculares, como todos os de sua nação, que era a mina. Seus olhos claros e profundos refletiam ao mesmo tempo inteligência e energia. Seu colo, seus pulsos, ornados de colares e pulseiras em ouro e coral, sua camisa bordada, seu vestido xadrez, cheio de babados, seus cabelos vaidosamente enrolados no alto da cabeça e formando ondas nas fontes, um chale de cor

espantada, jogado descuidosamente sobre os ombros, e cujas extremidades esvoaçavam atiradas para trás das espáduas, compunham, num conjunto pitoresco, uma fisionomia cheia de piedade e ao mesmo tempo grave e sedutora. (EXPILLY, 1977, p. 80-81).

O cônsul dos Estados Unidos no Brasil C. C. Andrews em *Brazil, its conditions and prospects* (Nova York, 1887) relata que o vestuário dos brasileiros das classes média e alta era semelhante ao europeu. Os homens habituaram-se ao uso da cartola, em vez dos chapéus de palha, e usavam trajes bastante formais, apesar do clima tropical. As mulheres não se vestiam de modo exagerado, como pensava Expilly, mas respeitáveis e formais em seus vestidos, calçados, penteados e maneiras. O autor parece considerar os homens e as mulheres do Brasil extremamente solenes, em seu vestuário e maneiras; em outras palavras, imitavam os modos de vestir dos europeus, num país de clima tropical: “Vestindo-se à europeia. Servindo-se de artigos pessoais – de modas, portanto – importados da Europa” (FREYRE, 2009, p. 205).

Ida Pfeiffer, uma europeia que esteve no Brasil em meados do século XIX, em seu *A woman's journey round the world* (s. d.), ficou chocada com a grande presença de negros no Rio de Janeiro; muitos andavam nus ou seminus e alguns ostentavam roupas usadas doadas por seus senhores. Muitos deles, que ela denomina “classes baixas”, aprendiam ofícios europeus; além de serem igualmente competentes, vestiam-se elegantemente, como muitas negras que trabalhavam em lojas de vestidos elegantes, “quase parisienses de cor” (FREYRE, 2009, p. 207). A partir destas informações é possível supor um começo de generalização do vestuário europeu no país, especialmente no Rio de Janeiro, por volta de 1850. O vestuário elegante destas escravas trabalhadoras, assim como o das mulheres trabalhadoras francesas, era uma estratégia das comerciantes de modas para divulgar novos hábitos indumentários e expandir seu comércio através da “publicidade das aparências”:

Em suma, os atores estavam na linha de frente do consumo e, quanto mais ascendiam a escada da fortuna e do sucesso, mais demonstravam o papel fundamental desempenhado pelas aparências no próprio seio da economia indumentária. (ROCHE, 2007, 326).

Outro tipo de texto sobre o vestuário existente no Brasil oitocentista eram as normas de etiqueta exigidas para frequentar os bailes da Corte. Indicavam o traje correto para tais ocasiões, bem mais luxuoso do que aquele usado no teatro ou em outros salões fluminenses. Luvas, por exemplo, eram indispensáveis para quem pretendia dançar, uma vez que a moral da época impedia o contato direto entre os corpos. De tão importantes, eram divulgadas pela Imprensa Régia:

As senhoras vestidas de Côrte, mas sem manto. As que dançarem, porém, levarão vestidos redondos, luvas e o enfeite da cabeça mais ligeiro e próprio para aquele fim. Os cavalheiros irão igualmente vestidos de Côrte; porém os que se propuserem a dançar irão providos de luvas brancas. Os militares que houverem de dançar irão providos de meias de seda branca, com a farda desabotoada, banda sobre o colete e luvas brancas; os outros, no rigor do uniforme. (*Etiqueta que se há-de guardar pelos senhores convidados para o baile da noite de 24 do corrente, 1821 apud SILVA, 1993, p. 232*).

A medicina brasileira do século XIX esteve intimamente subordinada à medicina francesa, partindo da medicina social, que vinha se desenvolvendo desde 1830. Com relação ao vestuário, desenvolveram uma política higienista e de adequação das roupas, na tentativa de evitar a proliferação de doenças e de preservação da saúde. O discurso médico demonstrava que o vestuário correto e saudável era aquele que melhor se adequava ao clima, às estações do ano, aos eventos sociais, à hora, ao gênero, à idade, ao temperamento, à profissão e à classe social do seu portador. A moda era condenada principalmente porque alguns itens do vestuário podiam causar danos à saúde. Por outro lado, era mal vista também porque estimulava as mulheres a se ocuparem mais com laços e fitas do que com as atividades domésticas; era uma espécie de “efeito perverso da moda”, que tornava as mulheres “fúteis e relapsas”, negligentes com a família e os filhos, mais preocupadas com a vida mundana (RAINHO, 2002, p. 121).

O uso do espartilho não era absolutamente condenável. Não deveria ser usado pelas crianças e mulheres grávidas, mas para as adolescentes havia muitas discordâncias de opinião. Em geral, era indicado para senhoras, principalmente as que tinham vários filhos e que iam “emurhecendo”, engordando e tornando o corpo “descomunal” (RAINHO, 2002, p. 126). Em geral, não se recomendava o espartilho comum, mas um tipo adaptado, que não prejudicasse a saúde da mulher, o que Gilberto Freyre qualificou de “espartilho científico”: “por sua elegância até então desconhecida, pela comodidade inexcelável, pela recomendação dos higienistas brasileiros” (FREYRE *apud* RAINHO, 2002, p. 126). A tentativa de regulamentar os usos da roupa foi, por sua vez, ineficaz; o espartilho, por exemplo, foi usado durante todo o século XIX.

Embora existissem na Europa desde o século XIV, os manuais de etiqueta passaram a circular no Rio de Janeiro somente no século XIX. Apresentavam conteúdo semelhante ao dos manuais europeus; muitos deles eram importados, e reproduziam os mesmos valores e comportamentos associados ao vestuário. Tornaram-se bastante populares, apresentando

várias edições e reedições, como *O novo manual do bom-tom*³³, *Manual de etiqueta e civilidade* e *Entretenimentos sobre os deveres da civilidade*³⁴. Seu público cativo era a crescente burguesia, sequiosa de portar-se bem perante a “boa sociedade”:

No Rio de Janeiro, a “boa sociedade”, mais ou menos como a burguesia em ascensão na França, também buscava abandonar os rústicos costumes que a caracterizavam até o momento da chegada da Corte, por meio de um refinamento nas maneiras e uma sofisticação dos gostos. (RAINHO, 2002, p. 102).

O *Entretenimento sobre os deveres de civilidade, colecionados para uso da puerícia brasileira de ambos os sexos*³⁵, publicado em 1875, escrito pela professora pública primária Guilhermina de Azambuja Neves, foi destinado à educação de crianças nas escolas. Trata-se de um livro pequeno e de fácil manuseio, como um livro de bolso, formato bastante comum na época e que explicita a “estratégia” de editores e do governo para a divulgação e consulta dessas obras (SCHUELER; TEIXEIRA, 2008, p. 571). Há dois capítulos sobre o vestuário e a higiene das crianças. Através da oposição bem e mal, apresenta o vestuário e os modos errados e os corretos, que deveriam ser seguidos:

A nossa vizinha Joana, é uma dessas, e bem tens visto como ela chega às vezes á janela ou á porta, toda desgrehada, com a cara suja e o vestido muitas vezes em tiras. (NEVES, 1875, p. 75).

Já com a menina que sabe se vestir e limpar, todos querem brincar:

Quão diferente é sua prima Mariasinha! Esta não possui, é verdade, vestidos de seda e bonitos chapéus com flores, porque seus pais não são ricos, mas tão limpa e arranjadinha anda sempre, que a chamam botão de rosa: tanto a sua figura respira frescura e saúde. (NEVES, 1875, p. 76).

E termina apresentando os modos corretos de se alinhar:

E tudo isto procede dos cuidados que tem consigo mesma, lavando logo pela manhã o rosto e as mãos, deixando pentear-se, ou penteando-se, se sua mãe não tem tempo. (NEVES, 1875, p. 76).

³³ VERARDI, L. *Novo manual do bom-tom*. 6. ed. Rio de Janeiro: Laemmert, 1900.

³⁴ Cf. RAINHO, 2002, p. 103.

³⁵ Texto atualizado conforme ortografia atual. A pontuação foi mantida igual ao texto original.

A menina limpa e “arranjadinha”, mesmo que não usasse roupas da moda, é o exemplo a ser seguido.

O outro capítulo estimula a simplicidade no modo de vestir, em oposição ao exagero da moda; um vestuário mais preocupado com os valores morais do que com a aparência. Assim como os manuais tradicionais, os manuais escolares também pretendiam moldar e controlar os comportamentos e, no caso, os corpos das crianças. Esse controle correspondia a hábitos adequados a cada camada social; o uso de roupas da moda estava restrito às classes altas.

Na imprensa política, a moda não deixou de ser criticada. O caricaturista Ângelo Agostini, de o *Cabrião*³⁶ (1866-1867), o mais célebre periódico oitocentista humorístico e liberal de São Paulo, não deixou de ridicularizar os “absurdos” da moda feminina:



Figura 3 – Caricatura de *Cabrião* (02.12.1866)

Os jornais femininos brasileiros foram criados seguindo o modelo da imprensa francesa. O primeiro periódico data de 1827, *O Espelho Diamantino*, publicado no Rio de Janeiro, mas havia periódicos em outras regiões, como São Paulo e Recife. Na primeira publicação da Casa Laemmert, o periódico *Correio das Modas* (1838-1839), foram publicados folhetins, com o intuito de aumentar a tiragem do jornal. Neste sentido, a imprensa de moda também colaborou no processo de difusão dos folhetins

³⁶ Luiz Gama escreveu para este semanário, criado por Ângelo Agostini, Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis.

[...] abrindo espaço tanto para as composições nacionais quanto para as traduções. Ao contrário do que aconteceu com os figurinos e moldes, houve grande participação de brasileiros na seção relativa às narrativas, pois, a cada número, o periódico trouxe ao menos uma história traduzida ou redigida por algum escritor brasileiro. [...] entre os literatos brasileiros que colaboraram [...], estiveram [...] Gonçalves de Magalhães e Martins Pena. (DONEGÁ, 2011, p. 69).

O francês Max Leclerc achou interessante, em sua visita ao Brasil no século XIX, que nos principais jornais brasileiros, o *Jornal do Comércio* e a *Gazeta de Notícias*, o espaço dos anúncios era maior do que o dos editoriais. A alta qualidade dos anúncios se refere, principalmente, aos anúncios de moda feminina:

[...] **de sabor quase literário**. Inclusive nas qualificações de cores de tecidos por imagens como verde-garrafa, evitando-se abstrações e empregando-se termos tão concretos como se alguns desses anúncios de tecidos fossem - pode-se sugerir - remotas antecipações da expressão artisticamente literária dos imagistas dos nossos dias. (FREYRE, 2009, p. 223, grifo nosso).

Praticamente não houve jornal ou revista feminina que não dedicasse um espaço para a literatura; quase todos se qualificavam como “folha literária” ou “revista de literatura”. De fato, a qualidade literária destes anúncios de moda, apontada por Freyre (2009), e das crônicas de moda, além da proximidade entre literatura e jornalismo, sugerem a interinfluência destas duas forças motoras da imprensa.

A imprensa feminina foi a principal divulgadora de artigos europeus, tecidos, alimentos, roupas, bebidas, remédios além de serviços: modistas, artesãos, sapateiros, médicos, dentistas, professores, retratistas. Apesar de certa “resistência” ao consumo de produtos da moda, devido à tradição colonial dos hábitos brasileiros, a imprensa influenciou bastante o processo de “reeuropeização” do país:

Com a generalização das modas europeias mais requintadamente burguesas e a urbanização dos estilos de vida, outrora rusticamente patriarcais, as deficiências ou os excessos de formas de corpo que não correspondessem às modas de Paris e de Londres foram sendo corrigidos por meio de unguentos, cosméticos, dentes e cabelos postiços, ancas, tinturas para barbas e cabelos, espartilhos. Espartilhos de que, desde a primeira metade do século XIX, aparecem numerosos anúncios nos jornais brasileiros. (FREYRE, 2004, p. 220).

Nas crônicas de moda do jornal *Novo Correio das Modas* (1852-1854), esta é tida como parte importante do processo de desenvolvimento do Brasil, representa as “artes, a indústria, o progresso, e civilização”. O autor acrescenta ainda, com humor, que a vida seria muito enfadonha se as modas não mudassem:

Imaginem, por exemplo, um homem condenado a usar uma casaca do mesmo *talhe*, desde a idade dos quinze anos (termo médio) até entrar na cova! Sair da universidade com a mesma casaca; – receber o grau de doutor com a mesma casaca; – casar-se com a mesma casaca; – ter o primeiro filho, batizá-lo, sempre com a mesma casaca! Que suplício?! Vivam as modas e todos aqueles, que verdadeiramente se interessam na variedade, no gosto, no chique, no dandismo! (*Novo Correio das Modas*, 1852, n. 4, p. 48).

A reflexão sobre o sentido da moda destes jornais se configura como um elogio da novidade e a valorização da moda de Paris, porque “Deus não nos deu o *dom* especial” que somente os franceses têm; a invenção é parisiense, a nós cabe “copiar com perfeição” (*Jornal das Senhoras*³⁷, 1852, p. 34).

Os figurinos de moda começam a aparecer na imprensa feminina brasileira por volta de 1840 e logo se tornam muito populares. A maioria eram estampas de vestuário feminino, traje completo ou conjuntos de peças de roupas; as primeiras podiam apresentar somente o desenho de um modelo ou “cenas”, como duas ou três moças lendo, conversando num jardim ou num baile, ao redor de um piano e até passeios a cavalo. Mas havia figurinos com desenhos de moda masculina:

³⁷ Fundado pela feminista argentina Juana Manso, o *Jornal das Senhoras* tinha como objetivo tratar de temas como belas-artes, literatura, moda, além de tentar despertar a consciência feminina para que estas reivindicassem melhores condições educacionais e acesso ao mercado de trabalho. (OLIVEIRA, 2009, p. 7).



Figura 4 – Figurino do jornal *Novo Correio das Modas* (1852)

O primeiro é um traje para manhã, casaca-fraque azul com calça escocesa de fazenda leve; o segundo é uma roupa para montar a cavalo ou passeio à pé, casaca francesa, calça e chapéu de castor³⁸ branco, lenço no pescoço “de cor³⁹” e colete “fresco e próprio da estação”; o último também é um traje de passeio à tarde, paletó “à prussiana”, gola curta e abas feitas de um só pedaço, sem ornatos nas mangas, calça um pouco mais larga e chapéu preto. Curiosamente, estas estampas masculinas, entre outras obras, permaneceram escondidas no acervo de Obras Raras da Biblioteca Nacional por serem consideradas homoeróticas e imorais, “de caráter ofensivo, repugnante, sórdido ou ultrajante” (LEMLE, 2008). A postura delicada ao fumar o charuto, o apuro da moda, as sobrancelhas finas e os braços dados associavam ao homem comportamentos femininos.

³⁸ Chapéu de pelo de castor.

³⁹ Qualquer cor, menos o branco e o preto: uma camisa de cor, um vestido preto e outro de cor. (AULETE, 1958, v. 2, p. 1145).

Entretanto, a maioria dos figurinos destes periódicos era de moda feminina. O desenho, em geral, era colorido e vinha como um encarte do jornal, seguido de sua descrição na seção de crônicas, como esta do *Jornal das Senhoras* (1852):



Figura 5 – Figurino do *Jornal das Senhoras* (1852).

A “Explicação da Estampa” aparece na seção “Modas” já na primeira página do jornal, mas esse formato não era fixo, às vezes havia somente o figurino ou este e a explicação. A descrição é longa, apresentando todos os detalhes precisos para a confecção do modelo, importado do “país das modas”, a França:

O figurino oferece-vos um trajar acomodado á nossa estação, gracioso e leve e de pequena despesa: é um vestuário de estar em casa, ou de familiar passeio no campo, mui notável pela sua naturalidade e o nenhum espalhafato dos caprichos fantásticos.

O vestido é de cambrainha, chamada – *Rosa da China*. – Esta fazenda pela novidade da sua cor viva e brilhante, e ao mesmo tempo grave e de bom gosto, deve fazer efeito entre as elegantes de Paris na sua próxima primavera, a avaliarmos pela rápida extração que tiveram algumas peças que chegarão á casa Wallerstein e C., que se não fosse esperarem eles um outro sortimento pelo Pacote d’este mês, nem todas as nossas elegantes poderiam obter um corte da cambrainha, *Rosa da China*.

A saia tem cinco folhos simples, corpo liso de bico redondo, cujos moldes vos darei em breve para poderdes cortá-lo, mesmo em vossa casa. É meio afogado, aberto adiante e enfeitado com uma tira da mesma fazenda encrespada, que vai orlando todo o corpo até abaixo do bico.

As mangas são mui largas em baixo, abertas em ovado, que vai findar, pela costura de fora, quase ao cotovelo, e guarnecidas do mesmo encrespado com sub mangas de tiras de bordado inglês.

A camisinha, de estreito colarinho voltado, é de cambraia com tiras do mesmo bordado inglês.

A pequena touca é feita de renda, enfeitada com fita de cetim cor de cana, de pontas flutuantes, e escarlate encrespada. (*Jornal das Senhoras*, 1852, n. 5, p. 34).

Estas ilustrações são importantes pelo seu conteúdo imagístico, na medida em que revelam a moda da época, cores, tecidos, formas, adornos, etc., que pode ser comparado com as descrições nos romances de Macedo e Alencar. As cores dos vestidos, das fitas e adornos que os enfeitam, que aparecem nas descrições dos romances, sobretudo, são as mesmas que aparecem nestas gravuras: branco, azul, rosa, verde, roxo, preto. Em geral não apresentavam nenhuma informação além do desenho; às vezes aparecia o nome do jornal ou uma pequena legenda. As explicações sobre tecidos, adornos, em que situação usar ou se era um vestido para uma senhora casada ou solteira, eram dadas na descrição, ou na própria seção crônica de moda do jornal. As leitoras que duvidassem da “novidade” da estampa, a jornalista esclarecia dizendo que o jornal era idôneo e “seria facilmente apanhado em abuso e fé, desde que vós, folheando qualquer dos jornais antigos de modas de Paris, encontrásseis o original” (*Jornal das Senhoras*, 01.02.1852).

Diversas destas estampas não apresentavam um figurino isolado, mas “cenas” do cotidiano feminino: mulheres lendo, tocando piano, andando a cavalo, passeando por um jardim, sentadas em poltronas conversando, etc., que são interessantes porque mostram objetos e lugares, ou “cenas”, típicas do período. Estas imagens oferecem um contraponto importante na comparação com a caracterização do espaço e das personagens nos romances do *corpus*.

A “naturalidade” e a ausência de qualquer “espalhafato dos caprichos fantásticos” da moda, da descrição do figurino, são valores que também constam das descrições de moda dos romances do *corpus*. Em *Os dois amores* (1848), de Macedo, por exemplo, o culto da

simplicidade e do natural no vestuário transparece na indumentária das mocinhas românticas, e, algumas vezes, é expresso pelas reflexões do narrador:

Assemelham-se nisso às mulheres, que quanto mais feias mais se enfeitam para disfarçar seus senões, e quanto mais belas mais simplesmente se vestem para ostentar seus naturais encantos. (MACEDO, 1959, p. 35).

Esta naturalidade, de que lançam mão todas as mocinhas do *corpus*, caracteriza-se por um vestuário simples e da moda, mas sem excessos. Os vestidos das mocinhas têm corpinhos enfeitados, várias camadas de saias e babados, fitas e adornos; elas aparecem com o colo nu ou sem flores no vestido, mas estarão sempre menos enfeitadas que as outras moças e que as mulheres casadas. Pinho (1970) nos informa sobre a simplicidade do vestuário das moças em relação às senhoras casadas:

Com raríssimas exceções as senhoras da alta sociedade trajavam muito bem, com gosto e elegância. Naquela época as moças e mocinhas vestiam com grande diferença das senhoras; seus vestidos eram mais simples, embora alguns de grande preço, e não usavam joias e sim pérolas; brilhantes só os que não eram de extraordinário valor e muitas vezes nos grandes bailes as guarnições dos vestidos eram apenas de flores. (PINHO, 1970, p. 188).

A sociedade da época permitia certa liberdade às mulheres casadas, como o uso de um vestuário mais ornamentado. No romance, esta informação contribui para caracterizar a mocinha protagonista, que era bela e pura, casta e simples, e seu vestuário expressava isto. Tanto no romance, como em outros discursos, a valorização das roupas naturais significa não ceder aos exageros da moda, ou a possível associação com a corrupção do indivíduo. Acreditava-se que a moda tinha este poder.

3.3 A moda nos estudos brasileiros

Gilberto Freyre (1900-1987), sociólogo e historiador da cultura, foi um dos precursores das pesquisas sobre a moda no Brasil. Em diversos trabalhos analisou a influência do vestuário na vida social e a penetração da moda estrangeira no Brasil do século XIX. A chamada “reeuropeização” não se deu de forma a suplantiar os costumes já existentes, mas sempre em competição. As modas, os hábitos e os padrões culturais, tão coloridos por

influências orientais, vindas da Índia e Portugal, durante o período colonial, foram, aos poucos, cedendo lugar para as modas e costumes importados da França e da Inglaterra. Para o autor, não houve um diálogo equilibrado no processo de reeuropeização do país, faltou uma “mediação lúcida, estratégica” entre a moda e o padrão de elegância francesa e o Brasil (FREYRE, 2009, p. 245). A mulher brasileira imitou a moda francesa e foi abandonando seus antigos hábitos indumentários. Não houve uma assimilação, mas uma ampla adoção da moda estrangeira.

O nível de democratização da moda feminina, na França, entre 1850 e 1875, era, relativamente, baixo; as diferenças eram evidentes. A maioria das mulheres da classe trabalhadora, que imitavam a classe imediatamente acima, a classe média, possuíam um vestido de trabalho e outro “de domingo”. Seu vestuário era identificado pelo uso de certos tecidos, a lã e morim estampado, e as cores escuras, ou o preto, ambos de fácil lavagem. Quase nenhuma delas tinha crinolinas, espartilhos, luvas ou sombrinhas; ao invés de chapéus e toucas, usavam golas e lenços e, ainda, o símbolo tradicional da mulher operária: o avental, 62% usavam durante a semana e 55% usavam também aos domingos (CRANE, 2009, p. 115). No Brasil, essa diferenciação no vestuário ajustava-se aos contornos da sociedade escravagista; uma pequena elite rural e urbana podia usufruir das novidades da moda parisiense; os escravos e as pessoas pobres eram impedidos de tal interação social.

Em *Modos de homem & modas de mulher* (1987), o autor aprofunda essa discussão utilizando como base para suas análises jornais da época, relatos de viajantes estrangeiros, documentos pessoais, testemunhos orais, entre outras fontes. Permeando a história e a sociologia, elaborou a distinção entre “modos” de homem, este visto como um criador de modos de ser, de agir, de decidir e de construir, e “modas” de mulher, encarada como uma criadora de modas de vestir, de criar os filhos, de penteados, de calçar, de cozinhar. Assim a moda era mais atuante na vida da mulher e considerada uma expressão de sua feminilidade, como afirmavam as teorias da moda no período.

Em *Sobrados e mucambos* (2004), cujo objeto é o estudo da casa e de sua relação com o meio, do qual se originaram comportamentos e relações sociais tipicamente nacionais, o autor analisa a formação social do país, a partir da chegada de Dom João VI, em 1808. A casa, “categoria sociocultural, agência de sentimentos e instituição econômica” continuou regendo um sistema de vida e de dominação, antes configurado pela distinção entre a casa grande e a senzala (FREYRE, 2004, p. 17). Apesar das transformações urbanas ocorridas ao longo do século XIX, a casa ainda se caracteriza como um elemento fundamental na formação social do brasileiro:

O sobrado, mais europeu, formando um tipo, o mucambo, mais africano ou indígena, formando outro tipo social de homem. E a rua, a praça, a festa de igreja, o mercado, a escola, o carnaval, todas essas facilidades de comunicação entre as classes e de cruzamentos entre as raças, foram atenuando os antagonismos de classe e de raça e formando uma média, um meio-termo, uma contemporização mestiçamente brasileira de estilos de vida, de padrões de cultura e de expressão física e psicológica do povo. (FREYRE, 2004, p. 35).

As mulheres, que se vestiam de maneira mais simples em casa, “de cabeção e chinelo sem meia”, quando saíam às ruas, para ir à igreja ou às festas abusavam de enfeites e adornos, indicando já a mudança nas formas de sociabilidade, rua e moda vão ganhando espaço. Na vida privada, a influência era da tradição portuguesa colonial; na vida pública, a moda estrangeira era decisiva. Esta mesma relação transparecia no vestuário masculino, mais simples em casa, “de chambre”, e no espaço público era elegante, com relógios e anéis de ouro, a bengala, a cartola, novos penteados e cortes de barba, o uso de perfumes no cabelo e na barba.

Freyre (2004) acredita que a “reeuropeização” do país instituiu uma fase nova na vida social, moral e material do país e, em vários aspectos, rompeu com muitas práticas coloniais anteriores. No caso da influência da moda estrangeira, a mulher, no entanto, resistiu mais do que o homem a essa transformação indumentária, persistindo vários usos tradicionais como o uso de xales e mantos ao invés dos chapéus, durante toda a primeira metade do século XIX:

Esse traço, ao mesmo tempo moral e estético, ligado intimamente à mística da organização patriarcal de família, resistiu como poucos aos inovadores ou reformadores. Sua substituição ou superação pelo chapéu ocidental de mulher foi lenta e, por muitos anos, incompleta. (FREYRE, 2004, p. 593).

Apesar dessa resistência, sobretudo a partir de 1840, é perceptível o maior domínio ocidental no comércio, na economia e na vida social brasileira.

Gilda de Mello e Souza (1919-2005), filósofa e professora de Estética do Departamento de Filosofia da USP, em sua tese de doutorado *A moda no século XIX* (1950), republicada, em 1987, com o título *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*, define a moda como um fato cultural e social. Sua análise focaliza o estudo das modas do vestuário: “às mudanças periódicas nos estilos de vestimenta e nos demais detalhes da ornamentação pessoal” (SOUZA, 1996, p. 19).

A moda é considerada uma arte, pois apesar de sua união com a indústria, a propaganda, a fabricação em série e do grande consumo de produtos de moda, o estilista está em contato direto com a criação de um objeto ou de uma “forma”. Nesse sentido, ela deve ser estudada tendo em vista os elementos artísticos que a compõem: a forma, cor, tecido e, especialmente a mobilidade, sua qualidade fundamental, que a torna uma “forma estética específica”:

Arte por excelência de compromisso, o traje não existe independente do movimento, pois está sujeito ao gesto, e a cada volta do corpo ou ondular dos membros é a figura total que se recompõe, afetando novas formas e tentando novos equilíbrios. (SOUZA, 1996, p. 49).

A moda evolui, segundo a autora, de uma condição de imobilidade para a mobilidade, possibilitando um maior movimento do corpo, principalmente pela maior liberdade de braços e pernas. Isso só foi possível através de um grande desenvolvimento técnico e artístico da indumentária, como, por exemplo, um melhor corte da roupa a partir do século XVIII:

[...] e só de lá para cá foi possível resolver problemas como a junção da manga na cava - um dos mais sérios da manufatura das roupas - através de um corte que libertasse os membros superiores, ao mesmo tempo que desse ao todo a impressão de bem-acabado. (SOUZA, 1996, p. 44-45).

A roupa masculina teve grande evolução em seu corte a partir do século XVIII e a feminina por volta da metade do século XIX.

Entretanto, a moda também é, segundo Souza (1996), um fenômeno social, pois atende ao desejo de distinção social, motivado pela transformação e democratização das sociedades, nos séculos XVIII e XIX. Portanto, é preciso tentar “descobrir as ligações ocultas que mantêm com a sociedade”. Neste sentido, a necessidade constante de mudança deveria ser explicada pelo ponto de vista da Sociologia e não da Estética (SOUZA, 1996, p. 51).

O vestuário feminino bastante ornamentado era também importante para a conquista de um bom casamento, o principal objetivo da vida da mulher no século XIX, demonstrando que a moda era a “grande arma na luta entre os sexos e na afirmação do indivíduo dentro do grupo” (SOUZA, 1996, p. 89). A habilidade feminina estava em saber conjugar traje e corpo, de modo que um favorecesse o outro. Durante o dia imperava uma voga de simplicidade e de recato; já à noite, principalmente nos bailes e saraus, era possível driblar essa austeridade:

Com a noite, porém, vinha uma mudança arbitrária nas regras de decência, e sempre havia a esperança de que, no teatro ou no baile, o vestido sublinhasse melhor a graça do corpo e os decotes deixassem transbordar os braços e colos nus. (SOUZA, 1996, p. 94).

A festa admitia certa liberdade das maneiras e propiciava à mulher expressar um pouco da sua identidade, o que não lhe era permitido, devido a sua condição social pouco representativa. O salão era a “arena” da mulher. Neste caso, o vestuário elegante era um poderoso aliado feminino, que, aos poucos, foi se construindo, se recriando conforme as mudanças da moda. Souza (1996), de modo semelhante à Simmel (2008a), caracterizou essa atitude feminina como a criação de um novo estilo de vida. O que distingue as mulheres não é, propriamente, o vestuário em si, mas a maneira de usá-lo, a ritmicidade dos gestos, a leveza do andar, a graciosidade em “fazê-lo concordar com o seu corpo e a sua alma”. Ao mesmo tempo em que a mulher submeteu-se à moral, relacionada com os hábitos do corpo, desenvolveu “ao infinito as artes relacionadas com a sua pessoa, criando um *estilo de existência* – talvez a sua única contribuição original à cultura masculina” (SOUZA, 1996, p. 106).

As mulheres foram as protagonistas destas novas formas de sociabilidade, motivadas, em grande parte, pela moda. Esta era, de fato, mais libertária do que opressiva e permitiu à mulher expressar melhor sua identidade. Roche (2007), de modo semelhante à Souza (1996), reitera que era da mulher “o papel de instrutora universal na sedução dos objetos e na organização social das aparências” (ROCHE, 2007, p. 502).

Para o homem, a moda tem outra importância na competição que se oferece na festa: seu sucesso nos salões dependerá muito mais da elegância e do talento, uma vez que, entre os homens, a força da personalidade se sobressai ao impulso exibicionista. Na luta amorosa a roupa deixa de ser um elemento tão importante, em favor da força de seu galanteio:

Os trajes vistosos, guarda-os agora para a intimidade do lar, nos roupões opulentos de damasco ou veludo, às vezes ornados de galões de ouro. Em público, porém, nada o deve distinguir a não ser o corte impecável e a simplicidade britânica do *Jockey Club*. (SOUZA, 1996, p. 153-154).

A festa, por sua moral mais flexível, favorece o galanteio masculino, que passa a simbolizar a antecipação da posse da mulher. Deste modo, o exagero no elogio do vestuário feminino atua como uma liberação do impulso amoroso. Isso explica também o interesse dos escritores do século XIX pela moda:

A posse das roupagens, o acariciar com os olhos e as palavras, a máscara da vestimenta cingida muito rente ao corpo representavam, naquela época de severa vigilância, a única intimidade permitida. Nela se expandiam os recalques, enquanto o tempo não abrandava os tabus, destruindo também o belo simbolismo do amor. (SOUZA, 1996, p. 154).

A festa ainda é importante por estimular o convívio entre os indivíduos ao atenuar as barreiras entre as classes. A moda, neste caso, adquire extrema importância porque exprime a adequação ou a desarmonia do indivíduo num ambiente em que a sociedade o acolhia.

4 A MODA NA LITERATURA ROMÂNTICA BRASILEIRA

4.1 A moda na poesia

No mesmo ano de publicação de *A moreninha* (1844), Joaquim Manuel de Macedo, publicou três poemas satíricos⁴⁰, de influência neoclássica, e que ninguém diria serem do escritor se não estivessem assinados (SERRA, 2004, p. 38). Dois deles utilizaram como tema a moda: “A menina a la moda” e “Soneto”. No primeiro, um epigrama com duas estrofes, o autor satiriza a moda feminina do uso do colete ou espartilho, que era apertado a ponto de quase sufocar as moças jovens:

– Ai, Maria! vem depressa,
Desaperta este colete;
Eu me sufoco... ai, já temo
Estourar como um foguete!

– Nanhazinha, está tão bela!...
Mas enfim dá tantos ais...
– Oh espera! Estou bonita?
Pois então aperta mais.

O poema escrito em linguagem coloquial e construído em forma de diálogo aborda a relação entre a beleza feminina e a moda. Quanto mais fina fosse a cintura, apertada pelos espartilhos, mais bonita a mulher se tornaria. A sátira ao uso do espartilho se aproxima do discurso médico, a diferença está no tom jocoso do poema.

Os espartilhos surgiram no século XVI, na Europa, com o objetivo de dar suporte aos seios e de melhorar a postura corporal. No século XIX eles eram feitos de tecidos rígidos, com ilhoses e amarrações para marcar a “cintura de sítide”, que os escritores românticos tanto valorizavam. Foi o período em que eles estiveram mais apertados, como vemos neste modelo da década de 1840:

⁴⁰ Mosaico Poético. “Poesias brasileiras. Antigas e modernas, raras e inéditas, acompanhadas de notas, notícias biográficas e críticas, e de uma introdução sobre a literatura nacional, publicado sob os auspícios de uma associação, por Emílio Adet e Joaquim Norberto de Sousa e Silva”. RJ: Tipografia de Berthe e Haring, 1844. (SERRA, 2004, p. 248-249).



Figura 6 – Espartilho (1839-41)

Em “Soneto”, Macedo satiriza a vaidade de uma moça que, por buscar a elegância da moda, acaba por se tornar digna de zombaria:

Certa moçoila de tafularia⁴¹
 Ensaiaa a burlesca galopada,
 Produzindo medonha trovoada
 No assoalho por onde percorria.

Era noite; uma luz na mesa ardia,
 Mas eis que mesa e luz cai empurrada
 Pela dama, que, dando uma topada,
 Sem ter par que a sustesse ali caía.

Oh! desgraçada!... Já queima a luz tirana
 O vestido cortado por francesa,
 E a moça arde também co’a roupa insana.

Quem deu às chamas tão cruel presteza?
 As anquinhas de folha de banana,
 Com que a dama ajudava a natureza!

O soneto, apresentado em linguagem coloquial, tem dois quartetos com rimas “abba” e dois tercetos com rimas “cdc” e “dcd”. A crítica à moda começa pelo exagero de certa mocinha elegante que não consegue usar um sapato da moda e mais aparenta galopar do que caminhar, produzindo “medonha trovoada” por onde passa. O barulho e o passo galopante

⁴¹ Elegância excessiva no trajar, janotismo, garridice. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

sugerem que o salto é, provavelmente, feito de madeira. Tamanho é o incômodo que a moça acaba tropeçando em uma mesa, derrubando uma vela acesa que começa a queimar o vestido. O eu poético se lamenta da destruição do vestido “cortado por francesa”, satirizando a adoção da moda francesa pelas mulheres brasileiras. O fogo, no final do poema, presta um serviço à natureza, ao queimar o vestido da moda, a “roupa insana”.

A crinolina de armação surgiu em meados da década de 1820 em substituição às antigas anáguas usadas por baixo das saias. As primeiras eram confeccionadas em linho e crina de cavalo trançadas, daí o nome crinolina. A partir de 1850 passaram a ser feitas de algodão e barbatana de baleia, um material que dava mais flexibilidade à peça. Pouco depois tornaram-se verdadeiros objetos tecnológicos, constituídas de arcos de arame trançados com tiras de algodão, denominadas gaiolas, ou crinolinas gaiolas. Utilizadas para armar e dar volume a saia, na metade do século XIX apresentavam o formato de um balão:



Figura 7 – Crinolina (metade do século XIX)

Não foi encontrado nenhum documento que indicasse que uma anquinha pudesse ser feita com folhas de bananeira, uma fibra bastante utilizada no artesanato, na fabricação de cestos, bolsas, tapetes, etc. Se, ela poderia ser feita de bambu ou junco, em termos técnicos, seria perfeitamente possível fabricar uma crinolina ou anquinha com fibras de bananeira trançadas, o que, aliás, seria uma contribuição brasileira à moda da época. No soneto, a anquinha de “folha de banana” favoreceu a rapidez da queima do vestido.

Luiz Gama (1830-1882), poeta negro e ex-escravo, político e intelectual, teve na poesia um instrumento de sua crítica revolucionária da escravidão, para ele uma “deformação

social⁴²” e o grande tema de sua obra. De formação autodidata, Gama foi um dos primeiros poetas negros do Brasil escrevendo numa época em que não existiam escritores negros:

[...] o negro-escravo começava a despontar como tema na poesia ou no romance, Gama fincaria uma voz diferenciada, a do ‘negro-autor’, até então ausente na literatura brasileira, antecipando-se a Cruz e Sousa e Lima Barreto. (FERREIRA *apud* GAMA, 2000, p. XV).

A moda não escapa às suas sátiras, sendo o tema principal de alguns poemas, do livro *Primeiras trovas burlescas*⁴³: “O balão” (1861), “A uns colarinhos” (1859) e “O janota” (1861). No primeiro, o autor critica o costume das brasileiras elegantes da época que adotaram o uso das saias balão, armadas pela crinolina e importadas da Europa. São consideradas ridículas, em sua opinião, e tenderiam a fazer mal à saúde das mulheres:

Requeiro oh Musa,	Diz a gazeta,	Foram tirando,
Do grande Urbino,	(Caso de fama)	Sem causar mágoas,
Pincel divino,	Que certa dama,	Fofas anáguas,
D’alto rojão;	N’uma função,	De camelão;
De Tasso o gênio,	Fora atacada,	Curvadas molas,
De Homero a fama,	De flato horrível,	Arcos de pipa,
Que o mundo aclama,	Que a pôs <i>hirtível</i> (<i>sic</i>),	Cordas de tripa,
D’áurea feição.	No raso chão.	E um rabecão.
Que cantar quero,	Doze mancebos	Caixas de guerra,
Vibrando o plectro,	A carregaram,	Rouco zabumba,
Com doce metro,	E colocaram,	Que além retumba,
Ancho balão;	Sobre um colchão,	Como trovão;
Erguendo aos ares,	E a castidade,	Felpuda palha
Novas esferas,	Sem ofenderem,	Para viveiros,
Tontas megeras,	Para fazerem,	Dous travesseiros,
De rubicão.	Fomentação;	E um trombão.
		Eis que debaixo,
[...]		

⁴² SILVA, J. R. *Luiz Gama e suas poesias satíricas*. São Paulo: Casa do Estudante do Brasil, 1954, p. 30.

⁴³ Luiz Gama publicou um livro de poemas: *Primeiras trovas burlescas de Getulino*. São Paulo: Tipografia Dois de Dezembro, 1859. O autor utilizou o pseudônimo Getulino. Houve uma segunda edição em 1861 e, já no século XX, a terceira em 1904. A partir de 1864 publica outros poemas na imprensa paulistana, que constam nesta terceira edição.

Do tal babado,	Chega o bojudô,	[...]
Pula espantado,	Doutor Trapaças,	
De sopetão,	Que tem fumaças,	E tu, oh gênio,
Tremendo gato,	De sabichão;	Sublime e raro,
Miando, aflito,	Pega na pena,	A quem deparo,
Mais esquisito,	Lavra a receita,	N'esta invenção;
Que um sacristão!	– Para maleita –	Nas áureas letras,
	Chá de gervão.	De sábia história,
Bradaram todos –		Verás a glória –
Que era feitiço,	Suspira a moça,	Na exposição.
Ou malefício,	No brando leito,	(GAMA, 2000, p. 48-56)
De Faetão,	De novo aspeito,	
Chamou-se logo,	Se mostra então;	
Para o sinistro,	Era a doença,	
Certo ministro,	Pobre inocente,	
Do Alcorão.	A lava ardente,	
	Do seu balão!	

Luiz Gama⁴⁴ trata da frivolidade da moda ao satirizar o uso da saia balão pelas senhoras da “boa sociedade” do Rio de Janeiro. O eu poético pede às musas inspiração para cantar seu louvor à saia balão, tão adorada pelas “tontas megeras de rubicão⁴⁵”. Este funciona como metáfora da crinolina, que, como já mencionamos, era feita de crina de cavalo.

Ao longo do poema são apresentados diversos fatos curiosos sobre o uso da crinolina. Em um deles, certa dama solta um “flato horrível” e cai dura no chão. Doze homens vão ajudá-la e “sem causar mágoas” retiram a crinolina. Nesse procedimento acaba se encontrando embaixo dela diversos objetos, até mesmo um gato “miando, aflito” aparece, satirizando o volume desproporcional da saia. De maneira curiosa retiram debaixo da saia “felpuda palha”, o que seria, apesar do tom satírico do poema, mais um indício para confirmar a hipótese de que haveria crinolinas brasileiras feitas de fibra de bananeira ou outro material semelhante. Para acabar com a flatulência o médico receita chá de gervão, planta medicinal utilizada para combater doenças gastrointestinais.

Apesar de não parecer, a crinolina promoveu certa liberdade de movimentos à mulher porque diminuiu para uma ou duas o número de anáguas usadas sob as saias, e que podiam chegar a sete.

A sátira em torno da saia balão se justifica porque muitas delas chegavam a ser exageradamente grandes, sendo necessária a ajuda de outras pessoas para colocá-la:

⁴⁴ Foram analisados trechos do poema. A versão completa consta nos anexos deste trabalho.

⁴⁵ Rubicão: diz-se do cavalo que tem o pêlo escuro e o rabo malhado de branco. HOUAISS, A. Dicionário eletrônico da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. CD-ROM.



Figura 8 – A *toalete* de uma senhora inglesa (1880).

Em “O janota” (1861), Gama ridiculariza a figura do homem galanteador, exagerado no vestir e que levava uma vida elegante e superficial:

Sou bonito, sou da moda, Chibantão de belo gosto; Sou gamenho, tenho garbo, Porte airoso e bem composto.	A luneta ao olhos presa, Sapatinho envernizado, Casaquim a Dom Murzelo E o <i>casquete</i> afunilado.	Abelhas mestras, Ratões livreiros, Os sapateiros, E a engomadeira.
Vivo alegre, passo à larga, Tenho trinta namoradas, – Dez viúvas, seis donzelas, Sete velhas, não casadas.	Faço andar em roda viva, Mil cabeças d’alto bordo; Mas se um vil credor esbarro, Foge o sonho, então acordo!	[...] Quem deve e paga Não tem miolo, É parvo, é tolo, Não tem bom tino. Viva a chibança, Vá de tristeza, Morra a pobreza, Que isto é divino!
[...]	[...]	
Dos janotas sou modelo, Figurino abaloado, Calça larga, mangas fofas, Cabelinho bem frisado.	Também, por mofa, Logro os lojistas, Foros cambistas, De mão ligeira;	(GAMA, 2000, p. 119-122).

O poema⁴⁶ apresenta dez estrofes de quatro versos e rimas diferentes, mas que mantêm o ritmo “abcb”, seguido de sete estrofes de oito versos, com rimas diferentes que seguem o esquema “abbcddeec”. O eu poético narra o comportamento típico de um “janota”, “chibantão⁴⁷, vaidoso e afetado nas maneiras, que gosta de usar roupas da moda, e vê no luxo e na ostentação o seu padrão de vida. O “figurino abalado” e seu “cabelinho bem frisado” do moço gamenho⁴⁸ e as finas maneiras facilitam suas conquistas amorosas. Como gasta todo seu dinheiro para manter seu padrão de vida dispendioso, acaba devendo para diversos comerciantes, da conta das lavadeiras aos alfaiates. O poema termina com a ironia aos homens honestos que são considerados “parvo [s]” e “tolo [s]”: o janota seria o modelo a ser seguido.

Se o janota é um indivíduo superficial e falso, em boa parte, isso se deve a sua preocupação excessiva com o vestuário e as maneiras elegantes da moda. A visão da moda como algo superficial e enganador é bastante comum e cria a fantasia de que esta poderia corromper o indivíduo; daí advém a condenação ao uso do vestuário luxuoso. Esse sentido advém da excessiva preocupação com a moral: “porque se pensava que os bens de luxo corrompiam. Vestuário suntuoso era um claro indício de vaidade, em si um pecado grave” (SVENDSEN, 2010, p. 41). De fato, é o próprio janota quem poderia enganar alguém e não o vestuário. A ideia de logro e superficialidade da moda e da indumentária pode ser entendida como o

[...] resultado de um conflito entre o desejo de que haja um ‘além’ da ideologia, de que haja um lugar onde divisões de classe, por exemplo, estejam ausentes, e o reconhecimento de que esse além não pode existir. Aqueles que veem moda e indumentária como logro e trivialidade, e que lamentam sua natureza oca e exploradora, são os que desejam esse além. Aqueles que consideram moda e indumentária com evidências de criatividade e de produção cultural são aqueles que reconhecem não haver um tal além, e que se comprazem no jogo das diferenças culturais que se encontra na moda e na indumentária. (BARNARD, 2003, p. 75).

A sátira utiliza uma linguagem simples, característica da poesia de Luiz Gama: qualquer pessoa compreenderia seus versos. O poeta não buscava um estilo rebuscado, mas ao contrário, “o que ele buscava era a facilidade de expressão para fazer a propaganda de suas ideias e, sobretudo, denunciar a sociedade imperial” (AZEVEDO, 1999, p. 25-26). No Brasil

⁴⁶ Foram selecionados trechos do poema. A versão completa consta nos anexos deste trabalho.

⁴⁷ Chibante: altivo, orgulhoso; que ou aquele que é muito apurado e faceiro no modo de se arrumar e vestir; janota, casquilho. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

⁴⁸ Diz-se de ou indivíduo casquilho, janota; que ou o que é malandro, vadio. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

do século XIX, as desigualdades sociais eram bastante acentuadas, e a crítica do poeta é fundamental no anseio por uma sociedade menos desigual e com mais justiça social.

Bernardo Guimarães (1825-1884), autor romântico bastante conhecido por sua obra ficcional, como o romance *A escrava Isaura* (1875), iniciou sua carreira como poeta, com a publicação de *Cantos de solidão* (1852). O autor se dedicou à escrita de poesia durante toda a sua vida e ainda um ano antes de sua morte publicou *Folhas de Outono* (1883). Manuel Bandeira, em sua *Antologia dos poetas brasileiros* (1967) o considera melhor poeta do que romancista e o poema “O devanear de um cético” como “uma das produções mais características do estado de espírito de sua geração” (BANDEIRA, 1967, p. 68).

Em seu livro *Poesias diversas* (1859) a moda não passa despercebida. No poema “À saia balão”, como o fizera Luiz Gama, Bernardo Guimarães também achincalha este item da indumentária feminina:

Balão, balão, balão! cúpula errante, Atrevido cometa de ampla roda, Que invades triunfante Os horizontes frívolos da moda; Tenho afinado já para cantar-te Meu rude rabecão; Vou teu nome espalhar por toda parte, Balão, balão, balão!	[...]
E para que não vá tua memória Do esquecimento ao pélagos sinistro, Teu nome hoje registro Da poesia nos galantes fastos, E para receber teu nome e glória, Do porvir te franqueio os campos vastos.	Sexo lindo e gentil, – foco de enigmas! – Quanto és ambicioso, Que o círculo espaçoso De teus domínios inda em pouco estimas; De teu mimoso braço; De render corações já não contente, Inda pretendes conquistar o espaço!...
Em torno ao cinto de gentil beldade Desdobrando o teu âmbito estupendo, As ruas da cidade Co’a longa cauda ao longe vais varrendo; E nessa vastas roçagantes pregas De teu úmido bojo, Nesse ardor de conquistas em que ofegas, O que encontras, levando vais de rojo, Qual máquina de guerra, Que inda os mais fortes corações aterra.	[...] Assim com tuas artes engenhosas Sem medo de estourar tu vais inchando, E os reinos teus co’as vestes volumosas Ao longe sem limites dilatando, Conquistas na largura. O que não podes conseguir na altura. [...] De que serve entre véus, toucas e fitas, Ao peso dos vestidos varredores, De marabouts, de rendas e de flores Tuas formas trazer gemendo aflitas, A ti, que no teu rosto tão viçosas De tua primavera tens as rosas?...

Pudesse eu ver-te das belezas gregas,
 Quais as figuram mármore divinos,
 Na túnica gentil, não farta em pregas,
 Envolver teus contornos peregrinos;
 E ver dessa figura, que me encanta,
 O altivo porte desdobrando a aragem
 De Diana, de Hero, ou de Atalanta
 A clássica roupagem!...

[...]

Balão, balão, balão! – fatal presente,
 Com que brindou das belas a inconstância
 A caprichosa moda impertinente,
 Sepulcro da elegância,
 Tirano do bom gosto, horror das graças!...
 Render-te os cultos meus não posso, não;
 Roam-te sem cessar ratos e traças,
 Balão, balão, balão.

(GUIMARÃES, 1959, p. 93-98).

O poema⁴⁹ alterna diversos conjuntos de estrofes, de diversos tamanhos. Em cada conjunto há um ponto importante para a crítica à tirania da moda que impõe hábitos indumentários totalmente inadequados e desconfortáveis, como o uso da saia balão.

Inicialmente o autor chama a atenção para essa nova moda e afirma que está pronto para divulgá-la por toda parte e eternizá-la em seu poema. Além de ser ampla e redonda, era um tipo de roupa inadequado porque, por serem longas demais, chegavam a “varrer” o chão ou as ruas sujas das cidades do século XIX brasileiro, ainda em processo de pavimentação, de escoamento de esgotos e de distribuição de água. O eu poético amplia este sentido ao afirmar que a saia varria e arrastava o que encontrasse pela frente tal qual uma “máquina de guerra”.

Mais adiante, a sátira incide sobre o exagero da vaidade feminina que adota sem pensar qualquer novidade da moda para parecer mais bonita. Insatisfeita com sua beleza física, usa a crinolina para “conquistar o espaço!”. O espaço ocupado por cada “balão”, além de incômodo era motivo não só para esconder a beleza feminina, que se afogava nesse mar de saias, anáguas e crinolinas, como também para ironizar sua vaidade desmedida, que buscava compensar uma carência, como a pouca altura, com a largura enorme das saias.

De nada vale enfeitar-se de fitas, rendas e flores se as mulheres vestem-se com os “vestidos varredores”, desconfortáveis e prejudiciais à saúde. Ao longo do poema, o eu

⁴⁹ Foram analisados trechos do poema. A versão completa consta nos anexos deste trabalho.

poético expõe sua tese favorável a uma indumentária mais adequada e natural, valorizando a “clássica roupagem”, inspirada nas túnicas gregas. Ao final, afirma que não pode louvar esta nova invenção da moda, que seria uma “caprichosa moda impertinente”, nem o balão, um “tirano do bom gosto” e os amaldiçoa com seu canto: “roam-te sem cessar ratos e traças”.

Quase vinte anos depois, o poeta irá novamente abordar o assunto no poema “À moda” (1878). A saia balão entra em desuso e uma nova moda surge, o uso da anquinha, uma variação da crinolina que possui maior volume na parte de trás da saia, e será o objeto da crítica do poeta:

Balão, balão, balão, perdão te imploro,
Se outrora te maldisse,
Se contra ti em verso mal sonoro
Soltei muita sandice.
Tu sucumbiste, mas de tua tumba
Ouço uma gargalhada, que retumba.

“Atrás de mim virá inda algum dia,
Que bom me há de fazer!”
Tal foi o grito, que da campa fria
Soltaste com satânico prazer.
Ouvii o inferno tua praga horrenda,
E pior que o soneto veio a emenda.

Astro sinistro no momento extremo
De teu ocaso triste,
Do desespero no estertor supremo
O bojo sacudiste,
E surgiram de tua vasta roda
Os burlescos vestidos hoje em moda.

Moda piramidal, moda enfezada,
Que donairoso porte
Da moça a mais esbelta e bem talhada
Enfeia por tal sorte,
Que a torna semelhante a uma chouriça,
Que em pé desajeitada se inteiriça.

Se vires pelas ruas aos saltinhos
Mover-se um obelisco,
Como quem vai pisando sobre espinhos,

Com a cauda varrendo imenso cisco,
Do espectro esguio a forma não te espante
Não fujas, não, que aí vai uma elegante.

Mas se de face a moça assim se ostenta
Esguia e empertigada,
Sendo por um dos lados contemplada
Diversa perspectiva se apresenta,
E causa assombro ver sua garupa
Que área imensa pelo espaço ocupa.

[...]

Onde estão os meneios graciosos
De teu porte gentil?
O nobre andar, e os gestos majestosos
De garbo senhoril?...
Abafados morreram nessa trouxa,
Que assim te faz andar cambêta e coxa.

E a frente, a bela frente, espelho d’alma,
Trono do pensamento,
Que com viva expressão, turvada e calma,
Traduz o sentimento,
A frente, em que realça-se a beleza
De que pródiga ornou-te a natureza,

Tua frente onde está?... Teus lindos olhos
Brilhar eu vejo apenas
Na sombra por debaixo de uns abrolhos
De aparadas melenas...
Ah! modista cruel, que por chacota
Te pôs assim com cara de idiota.

(GUIMARÃES, 1959, p. 394-396).

O poema⁵⁰ é construído com conjuntos de seis versos alternados, com rimas diferentes, mas que mantêm o esquema rítmico “ababcc”. Manifestando diálogo com o poema anterior “À saia balão” (1859), o eu poético se arrepende e pede perdão por suas maledicências a este item da indumentária feminina. A moda mudou e ele escuta da “tumba” da crinolina abandonada uma “gargalhada, que retumba”. Era esta que soltou um grito de “satânico prazer”. Atordoado, acaba por acreditar que o inferno ouviu as pragas que a crinolina lhe havia feito e inventou a anquinha só para castigá-lo. O eu poético não gosta dessa “moda enfezada”, crê que “enfeia” a mulher, que parece uma “chouriça” desajeitada.

Em torno de 1860 as crinolinas foram substituídas pelos vestidos com caudas e anquinhas. Em 1880, as caudas diminuem, mas as saias ficam mais estreitas tornando um simples caminhada uma atividade extenuante:

[...] se andar é uma arte difícil que solicita grande habilidade, sentar-se sobre o emaranhado de fofos, apanhados e *pouffs* que ornamentam a parte posterior dos vestidos torna-se quase uma utopia. (SOUZA, 1996, p. 128).

Ao mesmo tempo em que houve uma simplificação progressiva da indumentária masculina, o contrário ocorre com a feminina que se desenvolveu em ciclos, nos quais determinado elemento era explorado ao máximo. A forma e o volume das saias, por exemplo, começou com o uso de diversas anáguas, aumentou a roda e ficou mais leve com a invenção das crinolinas e, pouco tempo depois, deixou o volume para a parte de trás proporcionado pelas anquinhas. Por fim estas foram abandonadas por completo e substituídas pelas caudas exuberantes dos vestidos do final do século XIX. A anquinha abaixo é característica da década de 1870, período de publicação do poema:

⁵⁰ Foram analisados trechos do poema. A versão completa consta nos anexos deste trabalho.



Figura 9 – Crinolina gaiola (1870)

Como o uso da anquinha prejudicava a mobilidade da mulher, o eu poético satiriza a artificialidade das maneiras, que em vez de graciosas tornavam-se cômicas; a moça caminhava dando “saltinhos” como quem pisa sobre espinhos ao mesmo tempo em que vai “varrendo” o chão enquanto passa. Alerta para não ficarmos espantados e nem é preciso fugir porque o que se vê é apenas “uma elegante” caminhando. E isto não é exagero do poeta, as saias eram compridas e com grandes caudas que eram arrastadas sobre o chão, como este modelo de 1880:



Figura 10 – Vestido de noite (1880)

Não há mais “meneios graciosos” e o “porte gentil” da mulher que agora caminha como uma “cambeta e coxa”. Por fim, a fronte bela e calma foi substituída pela “cara de idiota” que a “modista cruel” lhe impôs. A crítica à moda, especificamente à anquinha, é sempre acompanhada de um tom jocoso, característico do autor (GUIMARÃES, 1959, p. XIV).

Pinho (1970) observa que algumas dessas anquinhas chegavam a ser feitas com jornal, que era mais leve e armava com menos dureza. O tamanho era tão desproporcional que estimulava a imaginação popular e criava muitas situações anedóticas, como esta historieta contada no salão de Cotegipe:

De uma feita regressávamos da missa ouvida na Glória (Largo do Machado) e diante de nós ia uma nossa amiga, então Mme. B., née A. G., recém-casada e que trajava no rigor da moda. Era tão grande a anquinha que uma de nós colocou sobre ela o livro da missa que não era dos pequenos. A. nada percebeu. Só ao chegar à porta de casa pedi-lhe que entregasse o livro, assegurando A. que nem sequer o tinha visto. Só então lhe dissemos onde se encontrava. Que boas risadas demos todos!... (PINHO, 1970, p. 187-188).

Estes poemas de Macedo, Luiz Gama e Bernardo Guimarães são preciosos porque neles há uma postura crítica em relação à moda, tema que é tido como superficial e sem importância, justamente pela inexistência de uma crítica séria, tal qual há em outras áreas como a literatura, a pintura, a música, o cinema, etc. Esse descrédito em relação à moda é um tanto contraditório porque, não só a explosão do consumo é anterior à industrialização⁵¹, como esta foi promovida pela indústria da moda:

As principais invenções mecânicas da indústria de tecidos, cabeça de lança da industrialização, só aparecem a partir da década de 1780, embora a indústria de roupas funcionasse a pleno vapor, fundada no trabalho externo ou doméstico dos artesãos, permanecendo com essa estrutura produtiva até a década de 1830. (BARBOSA, 2004, p. 15-16)

Se a moda ou o setor têxtil já era fundamental para a economia europeia, porque era considerada uma futilidade pela sociedade? Por que damos tanta importância ao que vestimos? Por que as mulheres usaram a crinolina, a saia balão ou a anquinha, extremamente incômodas e prejudiciais à saúde, tanto na Europa como no Brasil? Por que inventamos estas

⁵¹ Em 1733, a lançadeira volante foi adaptada aos teares manuais, o que propiciou o aumento da capacidade de fabricação de tecidos. No entanto, a produção de fios era insuficiente. Este problema só foi resolvido em 1779, com a invenção do filatório automático, que conseguiu produzir fios finos e resistentes. Daí houve excedentes nesta produção. Era preciso aperfeiçoar os teares, que só se tornaram mecanizados em 1785. (PEZZOLO, 2007, p. 145-146).

modas “absurdas”? Por que o janota se preocupa mais com o vestuário do que com o seu ser? Estas questões estão postas nestes poemas e motivam o leitor a um aprofundamento na reflexão sobre a moda.

4.2 A moda na prosa

Na prosa romântica a moda é um elemento importante na caracterização das personagens. Uma diferença essencial em relação ao romance europeu é a valorização da beleza feminina brasileira, a mulher morena, que segundo Freyre (2009, p. 56), deveria repelir tais modas estrangeiras ou adaptá-las “à sua morenidade e ao seu tipo antropológico do mesmo modo que, ecologicamente, ao clima brasileiro: um clima tropical”. Este enaltecimento da nossa “morenidade” constitui uma reação contra a imposição de um modelo europeu. As mocinhas protagonistas dos romances analisados de Macedo e Alencar são todas morenas, aliás, mais uma semelhança entre os dois escritores. Até a preferência de Leopoldo, em *A pata da Gazela* (1870), por moças loiras, que é a cor “do reflexo da luz” se transforma ao constatar que a Amélia era morena, pois o que ele ama é a “sua alma”, não importando mais a cor de seus cabelos (ALENCAR, 1998, p. 25).

No entanto, pelo menos no romantismo, esta “morenidade” prevaleceu mais na apreciação da beleza física e nas maneiras graciosas da personagem do que em seu vestuário. As cores dos vestidos, os enfeites de chapéus, os espartilhos, os penteados, até capas de pele ou enxovais franceses eram adquiridos pelas mulheres elegantes do país, a nossa moda era importada:

A moda brasileira de mulher foi, assim, por algum tempo, uma moda vinda da França, sem nenhuma preocupação, da parte dos franceses, de sua adaptação a um Brasil, diferente no clima, da França. Uma moda imposta à mulher brasileira e à qual essa, quando de gentes mais altas, das cidades principais, teve de adaptar-se, desbrasileirando-se e, até, torturando-se, sofrendo no corpo, martirizando-se. (FREYRE, 2009, p. 176).

A diferenciação entre os sexos era uma das características da sociedade patriarcal brasileira. A mulher era considerada o “belo sexo”, um ser artificial, com o corpo modificado pelas modas exageradas que pretendiam valorizar seus encantos naturais. Se, durante o século XIX, o sexo feminino era visto como inferior ao masculino, o seu vestuário e o seu corpo

tenderão a ajustar-se “aos interesses do sexo dominante e da sociedade organizada” (FREYRE, 2004, p. 210).

Esse culto narcisista do homem patriarcal foi expresso também pela literatura, principalmente no enaltecimento da beleza da mulher jovem e franzina. Ao mencionar os “pezinhos mimosos”, as “mãos delicadas”, a “cintura estreita” ou os “seios salientes e redondos”, os escritores tornavam explícita essa exaltação do corpo feminino, que acentuava a diferenciação física entre os sexos: a mulher frágil e o homem forte. A mulher era uma “boneca de carne para ser amolegada pelo homem. Pela imaginação do poeta e pelas mãos do macho” (FREYRE, 2004, p. 212). Esse culto caminhava lado a lado com a moda, influenciando novas maneiras de se vestir e de se adornar:

Essa especialização e esse culto têm-se feito acompanhar nas sociedades patriarcais e semipatriarcais, de diferenças nas modas de penteado, de calçado e de vestido entre o sexo dominante e o oprimido, que até em deformação do físico da mulher se extremaram às vezes. Basta recordar os pés das chinesas, deformados ao último ponto. (FREYRE, 2004, p. 213).

Alencar, em *A pata da gazela* (1870), caracteriza Horácio, um dos protagonistas da trama, como um homem que ama a “mulher em detalhe”. Essa informação expressa, nitidamente, a intimidade entre o papel social feminino e a moda. O homem exaltava partes do corpo feminino envolvidas no jogo de exibir e esconder da moda. Se a moda determinava o uso de um decote amplo, o romance mostrava “um colo de cisne”; se as mangas eram curtas, mostravam “os braços delicados”; se o espartilho deveria ser bem apertado, era para marcar uma “cintura de sílfide”. Horácio é um “leão da moda”, tem “a alma embotada”, incapaz de amar verdadeiramente uma mulher porque está preso à adoração de “qualquer graça especial” da beleza feminina (ALENCAR, 1998, p. 10).

Nos romances do *corpus*, a oposição entre um traje simples ou exagerado constitui um aspecto essencial na caracterização das personagens. Sempre que uma personagem apresenta um traje exagerado, muito colorido ou adornado, há algum problema. O exagero da aparência é um indício de falha no caráter. Se o vestuário é uma forma de identificar o indivíduo, no romance, a roupa identifica a personagem. Essa associação é utilizada na caracterização das personagens, que será detalhada na análise. De todo modo, o vestuário exagerado é uma “pista” para o leitor, ou um indício para se desconfiar da honestidade da personagem. O contrário, o uso do vestuário simples, típico das personagens “boas”, funciona como motivo para o leitor confiar nestas personagens, além de servir como modelo de comportamento.

No entanto, essa valorização da simplicidade do vestuário, tanto na vida real quanto no romance, constitui o “processo hiperbólico” que designa a moda: esta é inseparável do excesso, do mínimo ou do máximo. Ambos são essencialmente sustentados por sua lógica de novidade e teatralidade:

O reino da fantasia não significa apenas escalada aos extremos, mas também reviravolta e contrariedade: a voga da simplicidade e da natureza, que se estabelece por volta de 1780, não foi menos teatral, artificial, lúdica do que o luxo de refinamento precioso anterior. (LIPOVETSKY, 2007, p. 40-41).

A simplicidade exaltada no vestuário das personagens dos romances do *corpus*, especialmente das mocinhas e mocinhos protagonistas, caracteriza-se como a valorização do vestuário elegante, porém comedido. O comportamento oposto, por sua vez, será condenado.

As diferenças entre o vestuário feminino e masculino, motivadas pelos seus papéis sociais distintos é uma representação da moda presente no romance. Ao homem a mobilidade exigida pelo trabalho e a simplificação do vestuário; à mulher a restrição aos movimentos e uma profusão de modelos, tecidos, cores e adornos. As descrições de moda apontam que os romancistas, e os cronistas, românticos eram:

Verdadeiros peritos em matéria de roupa feminina, comprazem-se em descrições detalhadas de mangas, decotes, roupões frouxos, numa verdadeira volúpia de posse à distância. Conhecem o nome das fazendas, a bela nomenclatura das cores, ajustando aos corpos, com habilidade de modistas, fofos, apanhados e rendas. (SOUZA, 1996, p. 72).

Souza (1996) analisou romances de Macedo, Alencar e Machado de Assis, além de obras de escritores estrangeiros, como Balzac e Proust. Em todos verifica-se uma aura de deleite nas descrições do vestuário feminino oposta ao enfado proporcionado pelas descrições da indumentária masculina. A autora acrescenta ainda que aqueles que se aventurarem a analisar os romances oitocentistas encontrarão este “derramamento” nas descrições do vestuário feminino e esta “contenção no trato da indumentária masculina” (SOUZA, 1996, p. 73). Esta pesquisa se alinha a este pensamento de Souza (1996) mostrando que, em diversas situações dos romances do *corpus*, há este “derramamento” ao falar do vestuário feminino, uma verdadeira explosão do sentimento amoroso.

Souza salienta também que não existe o mesmo “derramamento” nas descrições de moda masculina na literatura de autoria feminina do período. As escritoras inglesas, como Frances Burney (1752-1840) e Charlotte Brontë (1816-1855), não se preocupavam em

descrever a indumentária masculina. Nota-se apenas a elegância do homem, porém suas roupas não são descritas:

Como a Evelina de Fanny Burney, podem notar a extrema elegância de Lord Orville, mas serão incapazes de lhe descrever o casaco; podem notar, como a Jane Eyre de Charlotte Brontë, “a fronte nobre, os belos olhos, o corpo truculento de Mr. Rochester, mas suas roupas passaram-lhe completamente despercebidas”. (SOUZA, 1996, p. 73-74).

Isso ocorreria porque a indumentária masculina teria perdido sua função ornamental, “deixando de ser uma arma de sedução erótica” (SOUZA, 1996, p. 74). Para a autora, o vestuário masculino deixou de ser expressivo na competição social, fazendo com que as distinções indumentárias se tornassem menos importantes do que o talento individual. No entanto, a roupa masculina, apesar de se tornar mais simples, continha diversos acessórios da moda, que indicavam a elegância e o *status* social, já analisado. De modo que, o vestuário elegante da moda, mas sem excessos, que o romance traduz no vestuário dos mocinhos, é um elemento importante na ascensão social do homem sendo, portanto, sedutor; deve causar uma boa impressão na sociedade. Porém, efetivamente, será bem menos enfeitado do que o feminino. Neste sentido, figuras como “o *dandy* e o leão” caracterizam-se como “sobrevivências de uma era passada” porque a beleza e a moda se tornaram uma prerrogativa feminina (SOUZA, p. 1996, p. 81).

Para a sociedade brasileira do século XIX a festa era uma pausa na rigidez da vida cotidiana. Entre danças, charadas, conversas e jogos, a moda era o meio mais eficiente de se exhibir, era um instrumento na luta entre grupos ou entre os sexos. Os escritores do século XIX são hábeis em revelar a importância do vestuário nas reuniões sociais; os textos demonstram “como é possível, na contradança, burlando a vigilância, cerrar mais vivamente os dedos do par ou, libertando as mãos da luva, sentir melhor o frêmito do corpo enlaçado” (SOUZA, 1996, p. 149).

Essa certa liberdade propiciava uma fuga ao recato da indumentária feminina cotidiana. Apesar de a indumentária das moças solteiras serem mais modestas do que a das senhoras casadas, a festa permite uma erotização do corpo feminino, através de vestidos decotados, de braços nus ou da cintura comprimida. Se a moda descobriu suas maneiras de saciar os impulsos reprimidos diante de uma sociedade moralista, o romance também encontrará a sua; como não se podia falar do corpo diretamente, admirava-se o seu invólucro, daí o “derramamento” nas descrições do vestuário feminino. A rigidez moral e as normas sociais chamavam a atenção ao vestuário porque inibiam a admiração estética do corpo nu; se

a moda afogou a mulher em “focos e laçarotes”, o romance preencheu a narrativa com descrições de moda.

Estas descrições podem ser pensadas não como uma pausa, mas uma parte integrada da narrativa. São uma continuação da narrativa em outro nível:

[...] essa descrição nasce de uma necessidade e corresponde a uma tática de deslocamento, que preenche a dupla função de qualificar o que não pode ser simplesmente adjetivado, e de fazer fluir um não-dito que está pressionando as personagens e o narrador. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 45).

Este “derramamento” revela os desejos ocultos pela moral rígida da época. Estas descrições exprimem desejos recalcados pela personagem e pelo narrador, no nível da ação e da expressão, além de produzir um efeito sobre o leitor, que se identifica com o drama da personagem. Vestuário e corpo feminino comunicam-se, metonimicamente, e expressam todo o enlevo do narrador, e da personagem, diante da mulher amada e, deste modo, acrescentam outros significados à descrição.

4.3 Narrar e descrever

Para analisar as descrições de moda e sua importância na narrativa de Macedo e Alencar utilizamos a concepção de Lukács (1965) referente ao papel da descrição no romance. O autor qualifica as descrições conforme a importância apresentada na armação do enredo. Há descrições que não se ligam estreitamente ao enredo e, por isso, são consideradas de menor importância; outras, no entanto, são fundamentais para a caracterização do elemento dramático, acrescentam e completam o sentido e o desenvolvimento do enredo. As primeiras caracterizam-se como meros cenários dentro da narrativa; as segundas adquirem importância maior. Trata-se da distinção entre “narrar ou descrever”:

Os objetos do mundo que circunda os homens não são sempre e necessariamente tão ligados às experiências humanas como neste caso. Podem ser instrumentos da atividade e do destino dos homens e podem ser – como aqui se passa com Balzac – pontos cruciais das experiências vividas pelos homens em suas relações sociais decisivas. Mas podem ser, também, meros cenários da atividade e do destino deles. (LUKÁCS, 1965, p. 47).

Lukács (1965) acrescenta ainda o papel importante da descrição enquanto elemento constitutivo do romance romântico:

O novo estilo brota da necessidade de configurar de modo adequado as novas formas que se apresentam na vida social. A relação entre o indivíduo e a classe tornara-se mais complexa do que nos séculos XVII e XVIII. O ambiente, o aspecto exterior, os hábitos do indivíduo, podiam (por exemplo, em *Le Sage*) ser muito sumariamente indicados e, no entanto, a despeito dessa simplicidade, podiam constituir uma clara e completa caracterização social. A individualização era alcançada quase que exclusivamente pela própria ação, pelo modo segundo o qual os personagens reagiam ativamente aos acontecimentos. / Balzac vê claramente que este método não lhe pode mais bastar. (LUKÁCS, 1965, p. 51).

Observamos que a caracterização de toda a cena da ação deve ser explorada na narrativa romântica, uma vez que completa a significação do conflito. As descrições tornam-se um aspecto estilístico do romance romântico. Contudo, em Lukács (1965), o peso da descrição é maior, de modo que, em uma obra literária de valor, não se trata somente de “descrever”, mas de “narrar”. A descrição bem explorada promove um efeito dramático convincente. O detalhe se tornou importante porque tinha a função de convencimento do leitor:

Os realistas do século XIX (tanto românticos quanto naturalistas) levaram ao máximo esse povoamento do espaço literário pelo pormenor, – isto é, uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada. (CANDIDO, 2007, p. 79).

Genette (1972) afirma que em toda narrativa há representações de ações e de acontecimentos, que constituem a narração propriamente dita, e representações de objetos e personagens, que constituem as passagens descritivas. Salienta, também, que é relativamente recente esta distinção entre narração e descrição e que, conforme sublinharam Candido (2007) e Lukács (1965), é o romance oitocentista que coloca a descrição em evidência, enquanto procedimento narrativo (GENETTE, 1972, p. 262). Bastante explorada pelos escritores do século XIX, a descrição caracteriza-se como um elemento indispensável à narrativa e que não deve ser desprezado.

A descrição pode ser de ordem decorativa, caracterizando-se como uma pausa e fazendo o papel de cenário, ou de ordem explicativa e simbólica, inaugurada por Balzac, em que as descrições do vestuário, e de outros objetos, e as características físicas apresentam e justificam a psicologia das personagens. A narração está ligada às ações, o que enfatiza os

aspectos temporal e dramático; a descrição interrompe o fluxo temporal da narrativa. Ambas constituem duas atitudes contraditórias diante do mundo, uma mais ativa, a narração, e outra mais contemplativa, a descrição.

A narração e a descrição são operações semelhantes do ponto de vista da representação literária. O que as diferencia é a relação com o aspecto temporal:

[...] a linguagem narrativa se distinguiria assim por uma espécie de coincidência temporal com seu objeto, do qual a linguagem descritiva seria ao contrário irremediavelmente privada. (GENETTE, 1972, p. 266).

Deste modo, a descrição configura-se como “uma fronteira da narrativa”, interior e bastante indecisa, pois não se consegue distingui-la nitidamente da narração. Segundo o autor, a descrição é mais indispensável ao texto do que a narração porque é muito mais fácil descrever sem narrar do que narrar sem descrever. Contudo, em boa parte dos textos literários, a narração representa o papel principal; a descrição seria uma “escrava sempre necessária, mas sempre submissa, jamais emancipada” (GENETTE, 1972, p. 263).

Mais próximo dessa visão mais flexível de Genette (1972), do que da rigidez de Lukács (1965), Candido (2007) acredita que a descrição expressa detalhes significativos para a narrativa, que se inter-relacionam com o enredo. O romance deve ser pensado de forma global, na totalidade de seus aspectos constitutivos: enredo e personagem se entrelaçam, juntos exprimem os objetivos do romance, a percepção da vida e os significados e valores que o animam. Sem nos esquecermos das ideias, temos conjugados os elementos centrais de um romance:

Portanto, os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as ‘ideias’, que representam o seu significado, – e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. No meio deles avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência, etc. (CANDIDO, 2007p. 54).

De fato estas descrições são retratos das personagens, identificam-nas de modo mais preciso, estando em perfeita sintonia com a evolução da descrição no texto literário. Se, na Idade Média, a descrição era pouco funcional e seu papel era secundário, ao longo dos séculos XVI e XVII torna-se ornamental; seu objetivo era pela busca do “belo”. Já no século XVIII, a descrição faz-se expressiva, seu objetivo era simbolizar, de maneira minuciosa, uma

personagem ou uma atmosfera. A partir do século XIX, triunfa o modelo representativo, que se apoiava em ser verossímil e instruir o leitor. De um lado, há uma preocupação em mostrar o mundo tal qual é, sem embelezá-lo, denominado “*vontade mimética*”. De outro, o papel de modelo de comportamento, ou “*vontade matésica*”, que revela a intenção de instruir o leitor introduzindo no romance, “através das descrições”, o conhecimento advindo de pesquisas e leituras dos escritores. No entanto, para

[...] não haver o risco de submeter o interesse narrativo à contribuição informativa, era preciso desenvolver a funcionalidade das descrições. A partir de Balzac, a metonímia se impõe: as descrições são índices dos personagens por contiguidade, tornam a ação verossímil e compreensível. (REUTER, 2004, p. 27).

Uma preocupação realista e didática, que encontramos tanto em Macedo como em Alencar. No entanto, se no romance macediano a descrição está menos integrada ao texto, sendo perceptível a desaceleração da narrativa, e esta apresenta alguns traços da personagem, em Alencar ela integra-se à narração e manifesta um acabamento psicológico mais acentuado, como veremos na análise. Por fim, a descrição macediana apresenta ainda uma intenção satirizante: “Uma constante na sua obra, desde *A Moreninha*, é justamente a sátira da literatura romântica e do comportamento correspondente na vida real” (MARTINS, 1978, v. 2, p. 421).

Na literatura, a informação sobre o vestuário das personagens ou a reflexão sobre a moda são aspectos importantes para a configuração da trama romanesca, incrementam o sentido global da narrativa. Moda e literatura se assemelham quando utilizam a descrição para falar de um objeto mas, em cada caso, isso ocorre de maneira diferente:

Moda e literatura dispõem de uma técnica comum cuja finalidade é parecer **transformar um objeto em linguagem**: é a *descrição*. Essa técnica, porém, é exercida de maneiras bem diferentes nos dois casos. Em literatura, a descrição se apoia num objeto oculto (seja ele real ou imaginário): ela deve fazê-lo existir. Em Moda, o objeto descrito está atualizado, apresentado à parte em sua forma plástica (se não real, pois se trata apenas de fotografia). As funções da descrição de Moda, portanto, são reduzidas, mas, por isso mesmo, também originais: as informações que a língua comunica, por não precisarem oferecer o próprio objeto, são por definição as informações que a fotografia ou o desenho não podem transmitir, a menos que sejam pleonásticas. A importância do vestuário escrito confirma que existem funções específicas da linguagem das quais a imagem não poderia dar conta, seja qual for seu desenvolvimento na sociedade contemporânea. (BARTHES, 2009, p. 34, grifo nosso).

A descrição é um modo de falar dos cenários, dos objetos, como o vestuário. A diferença é que a descrição de moda, na literatura, justamente por não conter a imagem ou fotografia do objeto, deveria exprimir uma sensação de realidade, o leitor precisaria acreditar nela.

As descrições de moda de revistas e jornais femininos são diferentes das descrições dos romances porque têm outra finalidade, de ordem tautológica:

[...] possibilita reavivar a informação geral transmitida pela fotografia, quando esta, como todo conjunto informativo, tende a desgastar-se; [...] a nota falada ajuda a revigorar a informação. (BARTHES, 2009, p. 38).

Na imprensa de moda, o detalhe transmite informações de que a imagem não dá conta: “a linguagem soma um *saber* à imagem” (BARTHES, 2009, p. 35). Na literatura, o detalhe teria uma função enfática, ao chamar nossa atenção, e uma função didática, ao nos fazer conhecer mais.

Para Wood (2012), todo detalhe que é apresentado em uma narrativa é importante:

[...] não existe detalhe irrelevante na literatura, nem mesmo no realismo, que costuma usar os detalhes como uma espécie de recheio, para que a verossimilhança pareça simpática e acolhedora. Deixamos as luzes de casa ou do quarto do hotel acesas à toa quando não estamos, não para provar que existimos, mas porque a própria margem de excedente parece vida; parece, de um jeito curioso, com estar vivo. (WOOD, 2012, p. 80).

Segundo o autor, detalhes como o vestuário, por exemplo, são sinais de realismo. O romance do século XIX estaria cheio destes detalhes porque “se tornou mais pictórico”, distante da preferência para o detalhe discreto, mas “expressivo”, em geral, esperado pelo leitor moderno (WOOD, 2012, p. 73). A narrativa romântica apresenta essa pintura na caracterização do espaço e da personagem. Há a descrição de lugares (paisagem, casa, jardim, etc.), de objetos (móveis, vestuário, etc.) e da aparência física e psicológica das personagens. O vestuário é um objeto, ou “detalhe”, importante no século XIX porque foi um dos primeiros itens de consumo disponível em larga escala além de ser útil “para participar de atividades sociais e conquistar certa mobilidade ascendente” (CRANE, 2007, p. 126).

Forster (1969) identifica, no romance, diferentes tipos de personagens, definidas como planas e redondas. Segundo o autor, as primeiras são, em sua maioria, construídas em torno de uma única ideia ou qualidade. São facilmente reconhecíveis pelo leitor uma vez que não se modificam no decorrer da narrativa, não são transformadas pelas circunstâncias. Também são

chamadas de tipos, ou caricaturas, e sua construção é semelhante à caracterização dramática plana:

A caracterização plana (que comumente se justapõe à *estática*) apresenta um só aspecto encarado como dominante ou socialmente mais evidente. Pode ser uma caricatura ou uma idealização abstrata. O drama clássico (de Racine, por exemplo) aplica-a às personagens principais. (p. 53, nota de rodapé).

No caso dos romances de Macedo, como veremos, é nítida a influência desta caracterização plana, em decorrência do fato de o autor transpor para o romance sua grande prática de dramaturgo. Suas personagens são, em geral, tipos. As personagens principais são, ainda, mais bem caracterizadas do que as secundárias e, diversas vezes, isto ocorre de maneira explícita.

Já as personagens redondas são mais complexas, tecidas com uma série de características e qualidades. Somente as personagens capazes de rotundidade conseguem “surpreender [o leitor] de modo convincente” (FORSTER, 1969, p. 61). Aqui encontramos algumas personagens de Alencar. Lúcia, protagonista de *Lucíola* (1862), por exemplo, é construída por meio da duplicidade pureza e lubricidade, qualidades que são contrabalançadas até o final da narrativa, onde prevalecerá a pureza, conforme a prerrogativa romântica.

Wood (2012) considera essa divisão de Forster (1969) bastante restritiva:

Não existe esse negócio de “o personagem de romance”. Existem, isso sim, milhares de tipos diferentes de pessoas, algumas redondas, outras planas, algumas profundas, outras caricaturais, algumas evocadas com realismo, outras esboçadas com a mais leve pincelada. [...] existem dezenas de personagens de ficção que não são evocados de forma convencional ou redonda, e também são vivos e vívidos. (WOOD, 2012, p. 95).

Apesar de planas, muitas personagens de romances não são menos interessantes. Carolina, protagonista de *A moreninha* (1844), é um exemplo de uma caracterização plana que tem vivacidade; além de ser uma personagem fundamental na literatura brasileira, por ter inaugurado o mito da mulher morena como uma beleza explicitamente brasileira, apresenta uma personalidade travessa e graciosa, que cativa e desperta a curiosidade do leitor, desde sua primeira aparição no romance. Seria plana, porque sua personalidade não se altera no decorrer da narrativa, mas não é, por isso, menos interessante. As categorias propostas por Forster (1969) serão aqui utilizadas seguindo o olhar mais amplo proposto por Wood (2012).

Schwarz (2000) aponta algumas semelhanças entre os romances de Macedo e de Alencar, mas considera que a

[...] notação verista, a cor local exigida pelo romance de então, davam estatuto e curso literário às figuras e anedotas de nosso mundo cotidiano. Já o enredo – o verdadeiro princípio da composição – esse tem a sua mola nas ideologias do destino romântico, em versão de folhetim para Macedo e algum Alencar, e em versão realista para o Alencar do romance urbano de mais força. (SCHWARZ, 2000, p 41).

Os dois escritores apresentam enredos românticos, mas diferem quanto a sua organização: em Macedo um enredo folhetinesco; em Alencar, mais realista. Há uma tendência na crítica literária a considerar Alencar superior a Macedo, enquanto ficcionista, principalmente pela dimensão psicológica de suas personagens. Mas, não se pode esquecer que este é herdeiro de Macedo, ingressou na literatura escrevendo não uma, mas “*duas* novelas macedianas antes de descobrir a sua autêntica personalidade de romancista” (MARTINS, 1977, v. 3, p. 61). As diferenças entre os dois escritores são de ordem diacrônica. Macedo foi um dos fundadores do romance no país, quem primeiro deu forma ao romance brasileiro:

Devemos lê-lo no contexto das expectativas de leitura do seu tempo e não pelas do nosso; e isso é verdadeiro e o deixa em boa postura mesmo quando comparado com o romance estrangeiro da mesma época. (MARTINS, 1978, v. 2, p. 300).

Alencar é considerado o maior romancista do romantismo brasileiro, principalmente pelo acabamento psicológico de suas personagens. Candido (1959, p. 225) afirma que há em Alencar “um sociólogo implícito”. Não é objetivo de esta dissertação afirmar a superioridade de um ou outro escritor, mas sistematizar a particularidade de cada um em relação à moda, especificamente, às descrições do vestuário. A questão da superioridade de um sobre outro, caso venha se revelar importante em determinados momentos, estará sempre condicionada ao exame dessa funcionalidade.

4.4 Moda e linguagem

Para Barthes, a indumentária deve ser analisada como um sistema e, portanto, sob a perspectiva estruturalista. A estrutura indumentária não é somente um conjunto de peças de roupa que muda periodicamente, ao contrário, é regulada por certas leis, que pretendem

controlar o que deve ou que não deve ser usado. O vestuário se organizaria em um sistema semelhante ao da língua.

Em o *Sistema da Moda* (1967), o autor procurou descrever a estrutura dos signos escritos de moda, partindo de observações propostas por Trubetskoy⁵², o primeiro a indicar que a distinção entre língua e fala, feita por Saussure, poderia ser utilizada no estudo do vestuário:

[...] assim como a língua, a indumentária seria um sistema institucional, abstrato, definido por funções, do qual o usuário individual extrairia seu traje, atualizando a cada vez uma virtualidade normativa. (BARTHES, 2005, p. 293).

Portanto, ao utilizar a distinção entre indumentária e traje, o grau de desgaste ou a sujeira do vestuário corresponderiam a fatos de traje (ou falas); as diferenças entre o vestuário de mulheres solteiras ou casadas em algumas sociedades seriam fatos de indumentária (BARTHES, 2005, p. 293).

Ao questionar a “orgia de palavras” que a moda coloca entre ela e o objeto, acredita que isto ocorra, por um lado, como um reflexo da sociedade de consumo, que adiciona certos valores ao objeto e, por outro, ao criar um imaginário coletivo, de base comercial, destaca-o deste universo e se orienta conforme as regras de todo sistema de signos: “sua substância é essencialmente *inteligível*: o que faz desejar não é o objeto, é o nome; o que faz vender não é o sonho, é o sentido” (BARTHES, 2009, p. 15-16).

Enquanto a sociologia da moda ocupa-se com o vestuário real, a semiologia trata de representações coletivas⁵³; assim, a descrição de moda, além de propor um modelo imitado do real, busca “divulgar amplamente a Moda como um *sentido*” (BARTHES, 2009, p. 29).

Em todo enunciado de moda haveria uma relação de equivalência entre um conceito, “mundo” ou “moda”, e o vestuário, ou seja, um significado e um significante: de um lado, temos significados (juvenilidade, respeitabilidade, feminilidade, etc.); de outro, significantes, extremamente móveis e arbitrários, mas a significação será sempre de caráter normativo (BARTHES, 2005, p. 296). Assim, o primeiro passo do trabalho de Barthes foi tentar “reduzir a fraseologia da revista de moda”, analisar a relação entre significantes e significados.

⁵² N. S Trubetskoy (1890-1938), linguista russo que elaborou a distinção entre fonética e fonologia que, a partir de seus estudos, passaram a ser vistas como ciências separadas. Barthes cita a obra *Principes de phonologie*, trad. fr. J. Cantineau, Klincksieck, 1940, p. 19.

⁵³ O vestuário real é “embaraçado por finalidades práticas (proteção, pudor, adorno)” o que não ocorreria com o vestuário representado que “já não serve para proteger, cobrir ou adornar, mas no máximo para significar proteção, pudor ou adorno”. (BARTHES, 2009, p. 27).

Em *Mitologias* (1957), um dos principais trabalhos de sua fase inicial, o autor busca decifrar a estrutura dos mitos franceses contemporâneos. Explica como a imprensa, a arte e o senso comum utilizam o mito do ‘natural’ e do ‘eterno’ para mascarar uma realidade, revelando, assim, seus significados ocultos de maneira intencional.

O mito é “uma fala”, motivada pela história. A linguagem mítica caracteriza-se por uma mudança na direção da significação. Em vez de suprimir um significado (escondendo-o) ou desmascará-lo (revelando-o), o mito escolhe outro caminho: “A elaboração de um *segundo* sistema semiológico vai permitir que o mito escape ao dilema: obrigado a revelar ou a liquidar o conceito, *naturaliza-o*” (BARTHES, 2001, p. 150). No caso da moda, o estudo dos significados também seria dado por uma mitologia e, neste caso, os significados são destacados do significante e elevados “ao céu sublime da literatura de moda” (BARTHES, 2005, p. 312).

Sua tentativa de sistematizar a estrutura do sistema da moda ao analisar os enunciados, ou “matrizes”, de algumas revistas de moda francesas, acomodando as categorias de “objeto, suporte e variante” torna-se nebulosa e de difícil compreensão. De fato, não é uma leitura fácil e, o próprio Barthes, a considerou um “desastre semiológico” (BARNARD, 2003, p. 140). Contudo, a parte final do livro apresenta aspectos importantes, também para esta pesquisa.

Ele define o signo indumentário como arbitrário, elaborado a cada ano pelo “fashion-group” e pelos divulgadores de moda (como a revista feminina), sendo ao mesmo tempo imposto e demandado. Por isso “a Moda não evolui, muda: seu léxico é novo a cada ano, tal como o de uma língua que sempre mantivesse o mesmo sistema, mas mudasse repentinamente e regularmente a ‘moeda’ de suas palavras” (BARTHES, 2009, p. 323). Esta arbitrariedade permite o desvio na significação, o que torna possível a criação de um significado retórico da moda, daí seu caráter tirânico. Quando a moda é um valor conotado, a arbitrariedade do signo indumentário é dissimulada ao tornar o sistema natural; revelam-se, então, os significados ocultos do discurso da moda.

Dentro do que designou sistema retórico da moda há um significante, que produz uma verdadeira “poética do vestuário” e um significado retórico, correspondente a um significado geral, que é a ideologia de moda. A retórica do significante, ou “poética do vestuário”, trata do sentido conotativo das descrições do vestuário, que é definido pelo encontro de uma matéria, ou vestuário, com uma linguagem. Quando se passa da linguagem denotativa, para a reflexiva, ou conotativa, é que se pode esboçar essa “poética”; assim, em uma descrição de moda que não seja uma ficha técnica ou uma instrução de uso, somos induzidos a associar-lhe outros sentidos. O vestuário torna-se então um excelente objeto poético porque

[...] mobiliza com muita variedade todas as qualidades da matéria: substância, forma, cor, tutilidade, movimento, porte, luminosidade; em segundo lugar, referindo-se ao corpo e funcionando ao mesmo tempo como substituto e máscara dele. (2009, p. 350).

Porém, nas revistas de moda, isso não aconteceria, porque na maioria das descrições há apenas uma simples nomeação de elementos, sem abertura para a conotação. São os enunciados em que há menos literatura, o sentido denotativo prevalece porque é útil para objetivo principal da revista: incentivar o consumo, da moda e da revista. Segundo Barthes, nos enunciados suscetíveis à conotação, há uma retórica pobre, marcada pelo uso de composições simples e metáforas banais. A “fraseologia” da revista de moda, ou “retórica do signo de moda” promove uma multiplicação de signos, ao mesmo tempo em que os regula, submetendo-os a fins semânticos:

[...] quando faz o *pano* significar, a Moda (escrita) sobrevaloriza consideravelmente as possibilidades semânticas do vestuário real; este, na verdade, só pode dar sentido aos *tecidos leves* em relação aos *tecidos pesados*; a língua estiliza essa estrutura rudimentar em mil espécies significantes, edificando assim um sistema cuja justificação já não é utilitária (opor o *leve* ao *pesado*, assim como o *fresco* ao *quente*), mas apenas semântica: ela constitui assim o sentido como verdadeiro luxo do espírito. (BARTHES, 2009, p. 408).

Nesta dissertação, analisamos algumas descrições de moda de periódicos brasileiros do século XIX. Estas descrições são semelhantes às dos romances do *corpus*, e demonstram que haveria uma retórica “rica”, constituindo uma diferença significativa em relação à simplicidade e banalidade das descrições das revistas de moda francesas (1957-1963), da análise de Barthes (2009). No século XIX, o discurso da moda era outro e transparecia, inclusive, na publicidade; basta lembrar o “sabor quase literário” dos anúncios de modas femininas, do *Jornal do Commercio* e da *Gazeta de Notícias*, apontado por Freyre (2009), ou das crônicas mundanas e de moda, já apresentadas.

O aumento do número de revistas de moda tornou a moda escrita um objeto cultural autônomo, além de difundir um novo discurso sobre a moda. A moda escrita adquiriria novas funções, semelhantes às funções da literatura: a moda se transformou em narrativa. Ordem semiológica com temporalidade definida (elaborada a cada ano), a moda caracteriza-se assim como um sistema duplo: fechado, cujo significado é a moda, e aberto, possui significados

mundanos. A moda é uma “ordem com a qual se faz uma desordem” (BARTHES, 2009, p. 442).

Assim que uma moda passa, uma nova retórica é elaborada pela revista de moda; o leitor, certamente, se perde nessa desordem, que é logo esquecida, a favor de uma nova moda. Barthes (2009), neste ponto, está em sintonia com a tese de Lipovetsky (2009), para quem o elemento “Novo” se transforma num dos fatores que motivam as mudanças frenéticas da moda. Ele é um valor de mercado e, neste caso, possui uma função antropológica específica, devido a sua ambiguidade:

[...] o novo de Moda parece [...] ao mesmo tempo imprevisível e sistemático, regular e desconhecido, aleatório e estruturado, ele une fantasticamente o inteligível sem o qual os homens não poderiam viver e a imprevisibilidade vinculada ao mito da vida. (BARTHES, 2009, p. 443).

As roupas, em sentido estrito, não são uma linguagem, mas comunicam algo. Configuram-se como objetos semanticamente codificados, mas o código apresenta uma semântica extremamente tênue e instável. As palavras parecem possuir significados bem mais estáveis do que as roupas. Svendsen (2010, p. 79) não acredita numa abordagem estruturalista da moda, pois esse método pressupõe significados muito estáveis e acrescenta que, a partir deste trabalho, Barthes abandonou o estruturalismo clássico. A instabilidade semântica do vestuário ocorre porque uma roupa quando se espalha, tende a perder seu significado:

[...] quanto maior a difusão, menos a estabilidade do significado. A moda é, portanto, uma batalha constante para preencher significado que está sendo gasto com crescente rapidez. (SVENDSEN, 2010, p. 80).

Para Svendsen (2010), a moda moderna, assim como a arte moderna, passou a ser governada pela novidade; o objetivo é sempre criar algo “novo”. Apesar de ser comum associar as mudanças da moda com as transformações sociais, não há uma relação direta entre moda e sociedade, mas “pontos de contato”. A moda parece muito mais interessada nela mesma; é criada, sobretudo, com base em modas anteriores do que em uma relação estrita com a sociedade: “Se as saias estão mais longas durante uma estação, não é porque a sociedade se tornou mais puritana, mas porque tinham estado mais curtas” (SVENDSEN, 2010, p. 31). Isto promove uma nova difusão de significados passados e possibilita novas combinações.

5 A MODA NOS ROMANCES DE MACEDO E ALENCAR

5.1 Nota biográfica e introdução ao *corpus*

Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) formou-se em medicina em 1844, mesmo ano em que publicou sua tese de doutoramento intitulada *Considerações sobre a Nostalgia*, obra considerada mais romanesca do que científica, e seu primeiro e mais famoso romance, *A moreninha*. Filiou-se ao partido liberal na década de 50, sendo eleito deputado provincial várias vezes até se tornar deputado geral, nas legislaturas de 1864-68 e 1878-81. Iniciou sua carreira de professor no Colégio Pedro II, em 1849, tendo escrito um dos primeiros livros didáticos de história do Brasil, *Lições de Historia do Brazil* (1861), publicado pela Garnier. Em 1845 torna-se membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sendo eleito por unanimidade e um dos poucos que ingressaram no Instituto com menos de vinte e cinco anos⁵⁴. Fundou, em 1849, com Manuel de Araújo de Porto-Alegre e Antônio Gonçalves Dias, a revista *Guanabara*, uma das mais importantes revistas literárias do Romantismo. Intelectual, poeta, jornalista, professor, romancista, autor teatral, Macedo foi uma das personalidades literárias mais importantes do século XIX.

Possuía boas relações com Dom Pedro II e a família imperial, sendo professor dos filhos da princesa Isabel. Casou-se com Maria Catarina Sodré, prima de Álvares de Azevedo, após dez anos de namoro, entre 1835 e 1841, uma vez que o pai da moça era contrário ao casamento; não tiveram filhos. Dos poucos detalhes de sua biografia, uma curiosidade sobre seus hábitos indumentários revela que “quando em casa, usava sempre o vestuário branco; na rua, porém, trazia a indefectível sobrecasaca e calça preta e chapéu alto de pelo” (SENA, 1911 *apud* SERRA, 2004, p. 35). Este último era o traje então em moda para o vestuário masculino.

Macedo escreveu durante todo o Segundo Reinado, período de formação cultural do Brasil. Época do nascimento do nosso romance e do florescimento da imprensa no país, que publicava traduções de obras estrangeiras, principalmente os folhetins franceses, os mais populares entre nós. Literatura e imprensa serão os dois lugares de atuação dos escritores

⁵⁴ BOSISIO, R. de A. D. *Joaquim Manuel de Macedo*. Rede da memória virtual brasileira. Disponível em: /<<http://bndigital.bn.br/redememoria/bio-joaquimmanuel.html>>. Acesso em: 26 abr 2013.

românticos. Macedo publicou seu terceiro romance, *Os dois amores*, em folhetins do jornal *Correio Mercantil*, a partir de 4 de março de 1848, seis anos antes da publicação em livro.

A intensa urbanização, aliada ao desenvolvimento da imprensa, estimulou a formação de um público leitor, urbano e burguês, formado principalmente por estudantes e mulheres:

Estudantes e mulheres, no quadro urbano da sociedade imperial, constituem, pois, o público literário, na sua maior parte. Figuram nos romances, também, como as personagens fundamentais. (SODRÉ, 1964 *apud* SERRA, 2004, p. 31).

Macedo dedicou seu segundo romance *O moço loiro* (1845) às “senhoras brasileiras”, o que mostra a importância de tal público leitor no período.

Em toda a sua obra romanesca, o escritor buscou retratar a vida da burguesia urbana e da alta classe média, seus costumes e as transformações sociais que permitiram, ao longo do século XIX, a mobilidade social através do diploma universitário ou do casamento, a ascensão do escritor pela literatura, a independência e educação da mulher. Na época em que escreveu, Macedo foi bastante lido e respeitado como romancista:

É importante verificarmos porque conseguiu o que Teixeira e Sousa não havia conseguido, isto é, respeitabilidade literária. Para isso contribuíram, basicamente, dois fatores: o próprio talento do autor e sua tendência ao riso, muito mais do que às lágrimas, no que contrariava frontalmente as características do folhetim lacrimajante, atingindo plenamente o público ávido por entretenimento leve. (SERRA, 2004, p. 34).

O estilo literário de Macedo é “o do romantismo sentimental ao gosto popular”, que impulsionou o sucesso de seus romances (CARPEAUX, 1964, p. 83). O escritor inovou, por sua tendência humorística, além de ter retratado em suas obras, seu próprio público leitor. A crítica literária, desde Dutra e Melo, contemporâneo do escritor, enalteceu sempre a importância da descrição dos costumes, característica em sua obra, admitindo-se ainda algum valor social:

O pequeno valor literário da sua obra é principalmente social, pelo fato de ele se ter esforçado para transpor a um gênero novo entre nós os tipos, as cenas, a vida de uma sociedade em fase de estabilização, lançando mão de estilo, construção, recursos narrativos os mais próximos possíveis da maneira de ser e falar das pessoas que o iriam ler. (CANDIDO, 1959, v. 2, p. 137).

Apesar do “pequeno valor literário”, alguns críticos contemporâneos revitalizaram essa apreciação passada e reconheceram não só a introdução do romance urbano de costumes, feita por Macedo, lugar até então vazio na nossa literatura, como também a importância, sobretudo d’*A moreninha*, pelo seu valor popular, numa terra de poucos leitores. Martins (1978) relaciona a obra de Macedo à história da literatura e também à história da cultura brasileira. É através desta dupla vinculação que a crítica deve interpretá-la: “o romance *macediano* é brasileiro antes de ser romance, ou, se quisermos, reflete mais condições e peculiaridades nacionais do que consciência e preocupações literárias” (MARTINS, 1978, v. 2, p. 300).

A crítica literária, de certo modo, nunca viu com bons olhos as obras populares, taxando-as de “ajustadas” ao público leitor, talvez por perceberem nelas somente um valor mercadológico e não estético. O menor valor literário dos romances de Macedo, segundo Candido (1959), se fundamenta, principalmente, pelo uso da linguagem coloquial e ausência de um estilo “verdadeiramente” literário. Entretanto, naquele momento de nosso desenvolvimento intelectual e literário, era a “*única* arte possível de romance no Brasil” e é assim que devemos lê-lo, “no contexto das expectativas de leitura do seu tempo e não pelas do nosso; e isso é verdadeiro e o deixa em boa postura mesmo quando comparado com o romance estrangeiro da mesma época” (MARTINS, 1978, v. 2, p. 300-301).

Apesar de Candido reconhecer a tendência para a prosa falada, típica da ficção da época, caracteriza a obra do escritor como uma “narrativa oral de alguém muito conversador, cheio de casos e novidades” (CANDIDO, 1959, v. 2, p. 137). Martins ao contrário, percebe na prosa de Macedo uma qualidade e afirma que sua linguagem literária é “*falada*, e não *escrita*” (MARTINS, 1978, v. 2, p. 308). O romancista respondia a uma necessidade de leitura da época em que o público buscava, no romance, uma forma de evasão e não um aprofundamento do estudo do homem. E acrescenta:

Deve-se dizer, aliás, que esse processo existe mais do que se pensa nos romances de Macedo; o que realmente neles não existe é o grande estilo literário, a frase nervosa e sóbria, a língua como instrumento de literatura e criação estética. (MARTINS, 1978, v. 2, p. 309).

Macedo é extremamente didático em sua narrativa. Está sempre dialogando com o leitor, e com o texto em si, indicando sobre o que irá narrar ou descrever. Quando Augusto chega à ilha onde a avó de Filipe mora, vai logo descrevendo o lugar e guiando o leitor:

Agora, outras duas palavras sobre a casa [...] e ter-se-á feito da casa a ideia que precisamos dar. (MACEDO, 1998, p. 28).

Não há remédio senão dizer alguma coisa sobre elas. (MACEDO, 1998, p. 28).

Quanto aos homens... Não vale a pena!... vamos adiante. (MACEDO, 1998, p. 29).

Neste mesmo trecho, passa a falar das mocinhas e senhoras que estão na sala e se recusa a falar dos homens, não irá perder o seu tempo com isso. O texto demonstra claramente a intenção em dialogar com o leitor. O narrador vai guiando-o e enfatizando o que lhe parece mais importante. É como se ele estivesse contando uma história ou lendo em voz alta. Isto acontece em diversos momentos da narrativa, como as que envolvem o vestuário das personagens. Em *O moço loiro* (1845), como veremos, os protagonistas ou outro personagem que tiver certa importância na narrativa apresentarão certo cuidado na caracterização da sua indumentária. O narrador diz explicitamente que não irá descrever tal personagem, apontando ainda a relação entre caracterização e importância do personagem na narrativa.

Serra (2004, p. 21) analisou a obra do escritor fluminense e encontrou duas fases⁵⁵ em sua ficção: a primeira, intitulada “o Macedo das mocinhas”, a que pertencem as primeiras obras *A moreninha* (1844), *O moço loiro* (1845), *Os dois amores* (1848), que constituem o corpus deste estudo, até as comédias *O novo Otelo* e *A torre em concurso* e o drama *Lusbela* (1863) e o *Culto do dever* (1864); e, a segunda, “o Macedo dos adultos”, com as obras *Voragem* (1867), *Memórias do sobrinho do meu tio* (1868), *A luneta mágica* (1869) até as últimas *A baronesa do amor* (1876), a crônica *Memórias da Rua do Ouvidor* (1877) e a comédia *Antonica da Silva* (1880). Sua análise mostra que, a partir do romance *Voragem* (1867), há uma mudança radical no enfoque temático e estilístico macediano, que passou despercebido pela crítica: “substituindo a evasão por uma crítica social contundente, surpreendentemente indo contra a expectativa de seu leitor tradicional” (SERRA, 2004, p. 134). Esta dissertação tem como *corpus* os três primeiros romances de Macedo e, portanto, irá se ater aos elementos característicos dessa primeira fase.

⁵⁵ 1ª fase: *A moreninha* (1844), *O moço loiro* (1845), *Os dois amores* (1848), *Rosa* (1849), o drama *O cego* (1849), *Vicentina* (1853), o drama *Cobé* (1854), *O forasteiro* (1855), *A carteira do meu tio* (1855), a comédia *O fantasma branco* (1856), a comédia *O primo da Califórnia* (1858), o drama *O sacrifício de Isaac* (1859), a comédia *Luxo e vaidade* (1860), o drama *Amor e pátria* (1860), *Os romances da semana* (1861), as comédias *O novo Otelo* e *A torre em concurso* e o drama *Lusbela* (1863) e o *Culto do dever* (1864). 2ª fase: *Voragem* (1867), *Memórias do sobrinho do meu tio* (1868), *A luneta mágica* (1869), *O Rio do Quarto* (1869), *As vítimas algozes* (1869), as comédias *O romance de uma velha* e *Remissão de pecados*, *Nina*, *As mulheres de mantilha* e *A namorada* (1870), *Um noivo e duas noivas*, *Os quatro pontos cardeais* e *A misteriosa* (1872), a comédia *Cincinato quebra-louça* (1873), *A baronesa do amor* (1876), *Memórias da Rua do Ouvidor*, os textos didáticos *Mulheres Célebres* e o drama *Vingança por vingança* (1877), a comédia *Antonica da Silva* (1880).

Seu primeiro romance *A moreninha* (1844) foi um grande sucesso de público e considerado um “*best-seller* na Corte” (SERRA, 2004, p. 39). Macedo criou o primeiro “mito sentimental” brasileiro, da menina morena e sapeca, em detrimento das loiras e pálidas mocinhas românticas europeias. Já em *A moreninha* estabelecem-se as principais características de toda a primeira fase de sua ficção:

[...] a fidelidade ao público, ainda que sempre o retratando idealisticamente; o bom humor, aspecto levantado por José Veríssimo em 1907 para mostrar a adequação do escritor ao meio; o casamento como tema central dos romances; as heroínas como pessoas excepcionais (arquétipo que vem desde as primeiras narrativas gregas); a independência da mulher (lembremo-nos de que a *Moreninha* lia Mary Wollstonecraft, a famosa feminista inglesa); o caráter documental de sua obra. (SERRA, 2004, p. 39).

O romance é um marco na literatura brasileira pela caracterização da cena romanesca tipicamente brasileira, que agradava a curiosidade do público, muito mais interessado em reconhecer-se do que em exaltar a criação literária. Daí advém a grande popularidade da obra que retratou a sociedade da época, apesar de idealizada, com simplicidade da linguagem. Neste sentido a idealização, no plano do romance, não foi vista como um defeito pelos leitores do século XIX, mas “como um dos *recursos* da arte romanesca”, uma qualidade estética importante, bastante apreciada. (MARTINS, 1978, v. 2, p. 301).

O sucesso de *A moreninha* (1844) e *O moço loiro* (1845), consideradas as primeiras obras apreciáveis do nosso romantismo, indica que a produção literária nacional passou a competir, efetivamente, com as traduções de obras estrangeiras, como as de Balzac ou de Eugène Sue. Macedo conseguiu concretizar de maneira coerente a tendência, anteriormente esboçada, de retratar nosso ambiente social com fidelidade. Entretanto, o sucesso destas primeiras manifestações românticas só foi possível graças ao desenvolvimento da imprensa, da difusão do folhetim nacional e da influência das publicações estrangeiras, que forneceram um modelo para o nosso romance (CANDIDO, 1959, v. 2, p. 120). Esse contexto cultural gerou um interesse pelo romance nacional e criou os meios necessários para o seu desenvolvimento.

Tal observação sugere que a produção literária brasileira em prosa também foi influenciada pelo desenvolvimento da imprensa da época. Nesta dissertação, verificamos que, nos romances analisados de Macedo, as descrições do vestuário das personagens são bastante semelhantes às descrições de moda dos jornais femininos. Em Alencar, ao contrário, é

sensível uma maior elaboração nestas descrições, principalmente em relação ao acabamento psicológico da personagem.

O moço loiro (1845) é um bom exemplo do gênero folhetinesco de romance, de tom alegre e aventureiro. A partir dele, Macedo vislumbra uma promissora carreira literária e cristaliza sua fórmula bem sucedida de romance urbano de costumes, unindo técnicas do romance folhetim. Apesar do tom moralizante, típico do romance romântico, seu didatismo transcende o moralismo ao introduzir um modelo adequado de comportamento social, que advém da ética do bom selvagem, na qual todos são ontologicamente bons:

É por isso que os puros, em suas obras da primeira fase, sempre são recompensados (o romance bizantino também tem esse tipo de estrutura), mas, curiosamente, os maus não são muito punidos, sobretudo, n’*O moço loiro*. Nenhum deles, nessa obra, tem um destino trágico. (SERRA, 2004, p. 49).

O romance narra a história de Lauro, primo de Honorina, que é expulso de casa, acusado de roubar uma joia de família. O mocinho retorna, após algum tempo, disposto a provar sua inocência. Ao reencontrar sua prima, acaba se apaixonando por ela, mas, como precisa manter a identidade oculta, envia bilhetes e se utiliza de disfarces que irão motivar suas peripécias para ficar perto de sua amada. Por fim, sua identidade é revelada, sua inocência é provada e Lauro, o moço loiro, se casa com Honorina.

Honorina é caracterizada como uma “jovem romântica” e Raquel, uma mocinha “realista”, cada uma apresenta uma concepção do amor:

– E portanto, só as ricas são amadas?... perguntou ingenuamente Honorina.
– Oh! lá não se perde nada!... a senhora de grande dote é o amor... o cálculo do futuro; a bela jovem de *fracos teres* é o amor... o passatempo do presente: vivemos em um século de frias ideias, em uma época de algarismos; tudo é positivo... o comércio tem invadido tudo: negocia-se também com o sentimento. (MACEDO, 2003, p. 41).

Honorina acredita no amor, Raquel não. A amizade das duas é selada com um pouco da malícia de Raquel e um pouco da ingenuidade de Honorina. O capítulo seguinte trará mais detalhes sobre a protagonista, que será caracterizada como uma típica mocinha dos romances do período: jovem franzina e graciosa, que usa um vestuário simples e deseja encontrar um grande amor. Honorina é romântica, vive em um mundo idealizado e valoriza o amor; Raquel é realista, vive no mundo real e valoriza a razão. Imaginação versus realidade. O assunto principal é o casamento, tomado como um negócio, temática que será abordada também por

Alencar, em *Senhora* (1875), por exemplo, é característica da crônica social da época (MARTINS, 1977, v. 2, p.316).

A partir de *Os dois amores* (1848), Macedo, além dos folhetins satíricos, passa a publicar folhetins lacrimajantes. Estes não foram muito comentados nem apreciados pela crítica literária e são considerados “o que de pior existe na sua ficção, e pelos quais ficou mais conhecido (negativamente)” (SERRA, 2004, p. 55). O tema do herói pobre que se apaixona por uma moça rica, que não está ao seu alcance, será, a partir deste romance, bastante recorrente em sua obra. Em *Os dois amores*, é a temática central do livro, curiosamente escrito na mesma época em que o escritor estava em plena ascensão social, procurando melhorar de vida e lutando para se casar com uma moça da aristocracia rural.

Também apresenta um tom didático, pois era destinado a “formar” os leitores fluminenses, e utiliza todas as características do folheto, criadas para entreter o público. Contudo, já aparece um conteúdo de forte crítica social, que distinguirá sua obra posterior, além de reiterar o seu clamor por uma posição nova para a mulher na sociedade, uma mulher mais independente: “Se Carolina lê Mary Wollstonecraft, Celina lê Mme. De Staël” (SERRA, 2004, p. 56).

Há poucos estudos sobre a importância da moda na literatura e, especificamente, nos romances de Macedo. O artigo de Humberto de Campos, “As modas e os modos no romance de Macedo”, de 1920, é o primeiro a abordar o tema. O autor apresenta exemplos das descrições de moda de diversos romances de Macedo, de *A moreninha* (1844) até *A namorada* (1870), e o considera “apenas um fixador de figuras e costumes” que possui “a fidelidade dos espelhos” (CAMPOS, 1920, p. 7). Reitera a veia popular de seus romances, que se adequavam ao gosto de público leitor da época, menos interessado num aprofundamento psicológico das personagens, e atribui à obra um valor documental, inclusive no que se refere à moda:

No tempo de Macedo, a missão do romancista era registrar a forma aparente dos personagens, transformando-se em fotógrafo, e não em psicólogo. Ele era um retratista, e, como tal, não podia ser mais operoso, e, na sua operosidade, mais interessante. (CAMPOS, 1920, p. 8).

Campos (1920, p. 20) destaca a preocupação do escritor em mostrar o gasto com o vestuário de suas personagens, indicando para isso o valor das peças de roupa, principalmente das femininas; observa que há descrições tanto de trajes femininos caseiros como de vestidos

de baile luxuosos e que a única “faceirice masculina”, característica do período romântico, era possuir uma vasta “cabeleira romântica”, os cabelos cacheados.

Souza (1996) também nota o interesse do escritor em revelar os gastos com o vestuário de suas personagens e destaca a “minúcia documentária” de suas descrições de moda. Nos vestidos femininos há uma infinidade de “*corpinhos*, que ora terminam ‘em bico, com pregas no peito’, ora vêm guarnecidos de ‘cabeção de renda e mangas singelas’” (SOUZA, 2005, p. 74). Para a autora, Macedo procura retratar o ambiente com fidelidade e é pouco criativo:

Calcula meticulosamente o montante dos gastos, sublinha a complexidade da tarefa, enumera os acessórios indispensáveis que ela exige e, se necessário, fornece informações suplementares sobre a voga reinante nos penteados: se os cabelos ‘vinham atados à napolitana ou em bandós’; se ‘estavam dispostos em crespos, deixando cair vacilante uma chusma de belos cachos de madeixas’; se ‘ostentavam uma orgulhosa rosa constantino’ ou ‘eram coroados por uma grinalda de margaridas’. (SOUZA, 2005, p. 74).

Rodrigues (2010, p. 19), num estudo recente, utiliza a obra de Macedo com o objetivo de verificar o que “direcionava o uso do vestuário e a adoção da moda na formação da nossa elite burguesa a partir da capital do império, o Rio de Janeiro”. Os romances de Macedo são utilizados como fonte para entender qual a importância da moda na narrativa e sua relação com a sociedade da Corte fluminense. Para a autora, Macedo

[...] introduz as ideias do bom comportamento e do bom parecer, subjugado por ideais estéticos importados, desrespeitando as verdades tropicais, do calor, do suor, das casas sem estrutura, da dificuldade de locomoção. (RODRIGUES, 2010, p. 215).

Neste sentido, o escritor validaria, no Brasil, modelos e valores estrangeiros. A moda, que importava e se importava, era a que vinha de Paris.

Rodrigues (2010) observa que o romance, além de ser um modelo de comportamento, era também um divulgador da moda:

A literatura brasileira [...], ao lado dos diversos periódicos publicados na corte, torna-se um difusor de comportamento e de moda para um segmento da população que, embora possuidor de riqueza, situava-se à margem do mundo dito civilizado, mas que se apresentava sempre ávido em consumir e replicar os códigos de diferenciação adotados por seus contemporâneos europeus. (RODRIGUES, 2010, p. 20).

José de Alencar (1829-1877) formou-se em direito em 1850, e exerceu a profissão, paralelamente, a sua carreira literária. Estreou como jornalista no jornal *Correio Mercantil*, em 1854, com a seção “Ao correr da pena”. Demitido por denunciar a especulação financeira da Bolsa de Valores, Alencar e alguns amigos compraram o *Diário do Rio de Janeiro*. Foi neste jornal que estreou como romancista, publicando em folhetins, *Cinco minutos*, em 1856, posteriormente oferecido, em volume, como brinde aos assinantes do jornal. Em seguida escreveu *A viuvinha* (1857) e, alguns anos depois, os romances, *Lucíola* (1862), *A pata da gazela* (1870), *Senhora* (1875), entre outras obras que retratam a vida burguesa na corte. Trata-se da sua ficção urbana. Em 1857, lança *O guarani*, primeiro de uma série de romances indianistas, que traziam o índio como protagonista e herói. Pouco antes, em 1856, havia se envolvido na polêmica sobre o que seria realmente o nacionalismo na literatura brasileira, criticando o poema indianista de Gonçalves de Magalhães, que havia sido elogiado por Dom Pedro II. O escritor vislumbra no índio e na cultura indígena o traço distintivo legítimo de nossa literatura e “ia fornecendo sem querer – o que é muito importante – valiosos elementos a respeito de sua formação literária e sobre o que acreditava ser necessário à literatura brasileira” (COUTINHO, 1969, v. 2, p. 240).

Alencar criou também romances inspirados em outras regiões do país, é a sua ficção regionalista, em que os personagens, assim como os índios, eram puros e virtuosos, com o objetivo de encontrar o seu modelo de homem brasileiro. Estreou no teatro com a peça *Verso e reverso*, em 1857, saindo ainda nesse mesmo ano *O crédito* e *O demônio familiar*. No ano seguinte, estreou *As asas de um anjo*, que tinha como personagem principal uma prostituta, temática que recuperaria em *Lucíola* (1862).

Eleito deputado, em 1861, reelegendo-se em várias legislaturas subsequentes, chegou a Ministro da Justiça, em 1868. No entanto, acabou abandonando a política, dois anos depois, quando teve a sua candidatura ao senado vetada pelo imperador Dom Pedro II, apesar de ter sido o candidato mais votado. Na vida pessoal, apesar de uma desventura amorosa aos 25 anos, casou-se com Georgiana Cochrane, em 1864, aos 35 anos. Jurista, crítico, jornalista, romancista, teatrólogo, polemista literário, Alencar também foi uma das personalidades literárias importantes do século XIX, considerado nosso melhor escritor romântico.

Assim como Macedo, Alencar escreveu durante o Segundo Reinado, período de formação de nossa identidade cultural e seus romances urbanos tinham como temática principal a vida cotidiana da burguesia na cidade. Suas primeiras obras são consideradas por Martins (1977) muito semelhantes às de Macedo:

É a mesma estrutura narrativa, são os mesmos tipos psicológicos, é a mesma alegre indiferença pela verossimilhança e a mesma filosofia de vida. O amor vence todos os obstáculos, inclusive o da tuberculose em último grau; [...], o poder irresistível do dinheiro, a pureza que paira sobre os incidentes mais suspeitos, até o estilo propriamente dito, tudo vem em linha reta de Joaquim Manuel de Macedo. (MARTINS, 1977, v. 3, p. 60-61).

Entretanto, em Alencar, há uma nítida preocupação com a realidade linguística brasileira e com o estilo de nossa prosa romanesca. O escritor mantém o modo de construção folhetinesco, “a estrutura fundamental do romance”, mas não se reduz a ele, como o faz Macedo, ao contrário, lhe confere uma “função *instrumental*”, como uma ferramenta para compor o romance. Apesar das semelhanças, o próprio Martins enfatiza: “José de Alencar era, sem dúvida, superior a Macedo enquanto ficcionista” (MARTINS, 1977, v. 3, p. 61-62). Contudo é preciso não esquecer a diferença histórica entre os dois escritores: Macedo começa a publicar em 1844, doze anos antes de *Cinco Minutos* e dezoito de *Lucíola*, talvez o melhor perfil de mulher redigido por Alencar. Nesse sentido, a obra alencariana está mais distante do folhetim, corresponde ao auge de nosso romantismo e as descrições de moda serão mais elaboradas.

Candido (1959) propôs uma divisão da obra de Alencar em três grupos: o “dos rapazes”, em que o homem é o foco, característico das obras como *O sertanejo* (1875), *O gaúcho* (1870), *As minas de prata* (v. 1, 1865; v. 2, 1866), *Ubirajara* (1874) e *O guarani* (1857); o “das mocinhas”, “gracioso, às vezes pelintra, outras trágico”, de seus perfis de mulher em *Cinco minutos* (1856), *A viuvinha* (1857), *Diva* (1864), *A pata da gazela* (1870), *O tronco do Ipê* (1871), *Sonhos d’Ouro* (1872); e ainda o “dos adultos”:

Este Alencar, difuso pelos outros livros, se concentra mais visivelmente em **Senhora** e, sobretudo, **Lucíola**, únicos livros em que a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade, dotados de peso específico e capazes daquele amadurecimento interior inexistente nos outros bonecos e bonecas. (CANDIDO, 1959, v. 2, p. 224, grifo do autor).

O autor ainda observa que em *A pata da gazela* (1870), há também algo dessa “densidade humana”, presente em *Senhora* (1875) e *Lucíola* (1862), devido à paixão mórbida do protagonista Horácio por um simples pé, o exagero do fetiche dos pés femininos. Estes três romances foram selecionados para esta análise.

Em *Lucíola* (1862) narra-se a história de Lúcia, uma moça pobre que, por algumas situações de seu passado, que virão à tona somente no final do romance, acaba se tornando uma prostituta. Como já afirmado, Alencar havia abordado o tema da prostituição feminina,

que era bastante popular em peças estrangeiras da época, mas não era visto em autores brasileiros. A peça de teatro acabou censurada e proibida três dias após a estreia, causando profunda decepção ao escritor, que pensou inclusive em abandonar a literatura (ALENCAR, 1998, p. 11).

Talvez, por isso, Alencar não tenha assumido a autoria do livro, que saiu apenas com a indicação das iniciais de uma senhora G. M. Num texto escrito em 1873, publicado somente em 1893, dezesseis anos após a sua morte, o escritor assumiu a autoria da obra, que, segundo Ribeiro (2008), mesmo anônima, e talvez por isso mesmo, foi amplamente aceita pelo público:

[...] é que *Lucíola*, obra anônima, ganha o favor do público leitor, por conta própria e sem apoiar-se em um nome já amplamente consagrado. O fato de a primeira edição, de mil exemplares, ter sido vendida em um ano, como ele mesmo nos informa, é um sintoma de enorme popularidade. (RIBEIRO, 2008, p. 79).

Em *A pata da gazela* (1870) o tema abordado é o do fetiche pelos pés femininos. Horácio e Leopoldo se apaixonam por Amélia, quando ela havia ido à loja de um sapateiro buscar uma botina de sua amiga. Quando ela sai da loja e entra no carro acaba por deixar cair, acidentalmente, um dos pares da botina. Horácio, o “leão da moda”, encontra a tal botina, apaixona-se pelo suposto pezinho mimoso e não hesitará em conquistar o amor da moça. Leopoldo, em outro incidente, vislumbra um pé “aleijão”, que imagina ser de Amélia; mesmo assim, seu amor é mais forte do que o “horror” ao pé disforme e continua amando-a. O romance termina com o engano desfeito e Amélia se casa com Leopoldo, que afinal descobre ter sido enganado pelo destino: a moça possui dois lindos pezinhos mimosos.

Martins considera Macedo o primeiro escritor brasileiro a abordar a temática do fetiche do pé, assunto, aliás, “extremamente comum na vida e na literatura românticas” (MARTINS, 1977, v. 3, p. 332). Em *A bolsa de seda*, uma das crônicas romanceadas publicadas no *Jornal do Comércio*, reunidas no volume *Romances da Semana* (1861), Constâncio, que Macedo creditsa ser seu amigo, “mocetão de vinte e cinco anos, bonito, rico, solteiro⁵⁶”, narra a história de como se apaixonou por um “mimoso pezinho”:

[...] ao passar por uma das nossas ruazinhas estreitas e menos frequentadas, vejo parar um carro e saltar d’ele uma moça coberta com um véu: A moça não vinha só; trazia uma companheira que se deixou ficar no carro, e cujo

⁵⁶ MACEDO, J. M. de. *Romances da Semana*. Rio de Janeiro: Garnier, 1873, p. 08. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01069700#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 28 abr 2013.

rosto não pude ver, porque também se cobria com um véu como a primeira.
[...]

Não pude deixar de admirar o corpo gracioso e encantador da moça que descera do carro; mas o que sobretudo me impressionou foi o seu mimoso pezinho, que de relance apreciei à luz do abençoado gás; está dito... fiquei doido por aquele pé; por sinal que era o direito, e por consequência posso dizer que a moça entrou-me com o pé direito no coração. (MACEDO, 1873, p. 11).

Este primeiro episódio é bastante semelhante ao de *A pata da gazela*: há duas moças em um carro, desconhecidas do observador; uma delas sai do veículo e, nesse momento, Constancio se encanta pelo seu pezinho. No romance de Alencar, o mistério sobre a identidade das duas moças é também oculto pelo vestuário, mas de forma metonímica: uma é chamada de “vestido roxo” e a outra de “roupão cinzento”; e Horácio encontra uma botina perdida e imagina seu lindo pé. Entretanto, se Macedo é superior em “imaginação romanesca”, como pensa Martins, em Alencar o assunto é tratado de forma clara e “científica”, sendo este considerado, neste sentido, um precursor da ficção realista (MARTINS, 1977, v. 3, p. 136 e 333). O crítico ainda considera que:

A Pata da Gazela é, no sentido rigoroso da palavra, o nosso primeiro romance realista. Desde a descoberta da preciosa botina, Horácio, isto é, Alencar, coloca o problema em perspectivas nitidamente sexuais. (MARTINS, 1977, v. 3, p. 333).

Senhora (1875) é um dos romances mais bem acabados de Alencar, considerado um “excelente estudo psicológico” (CANDIDO, 1959, v. 2, p. 221). O romance, outro perfil de mulher, tematiza o mercado matrimonial que se instalou em torno do casamento e a influência do dinheiro na corrupção dos costumes. Aurélia, moça pobre que recebe uma herança de família e torna-se a rainha dos salões cariocas, trama o seu próprio casamento com Fernando Seixas, por quem era apaixonada. Este lhe havia desfeito um pedido de casamento, quando Aurélia era pobre, pois pretendia se casar com outra moça, com um dote de trinta contos de réis. Depois de descobrir, na noite de núpcias, que foi “comprado” por Amélia, ou que “se vendeu”, Fernando inicia sua trajetória de redenção, que, indiretamente, ocorrerá com Aurélia, culminando com a consumação amorosa do casamento.

O casamento visto como um contrato comercial já havia sido o tema central de *Romance de uma velha*, de Macedo, no já citado *Romances da Semana* (1861). Nessa crônica, ou “ligeiro romance” nas palavras de Macedo⁵⁷, uma senhora muito feia, que não se casou

⁵⁷ Op. cit., p. V.

quando jovem, “D. Violante”, consegue arrumar um noivo porque recebe uma herança de trezentos contos de réis. Já sua sobrinha, mais nova e mais bonita, não o consegue, por ser de uma família humilde. Macedo denuncia, assim, o caráter financeiro do casamento na sociedade brasileira. Além de ser temática característica do romantismo, Balzac é uma ilustração disso. O romance de Alencar é superior, considerado uma “obra-prima sobre o assunto [...] em que Seixas vai-se resgatar moralmente e também a todos os que deram o ‘golpe do baú’, como o próprio Alencar” (SERRA, 2004, p. 105).

Martins (1977, v. 3) também nota algumas semelhanças de *Senhora* com textos de Machado de Assis. Para o crítico, o romance é a versão alencariana de *Ressurreição* (1872). Primeiro, porque o conflito central se estabelece entre o “caráter viril de uma mulher” e o “temperamento feminino do homem”, oposição que já havia sido trabalhada em *Ressurreição* (1872), e também em *A Mão e a Luva* (1874). Segundo porque, *Senhora*, imitaria a solução machadiana da reconciliação possível com a transformação interior dos protagonistas: “é somente quando se completa entre eles a ‘assimilação do caráter’ (IV, cap. VI) que o casamento, isto é, a *união*, se pode consumir”. (MARTINS, 1977, v. 3, p. 469-470).

Candido (1959, v. 2, p. 233) afirma que Alencar possui “um golpe de vista infalível para o detalhe expressivo”, principalmente em relação à moda feminina. A vestimenta, nas descrições do vestuário, funciona como um “elemento de revelação da vida interior” das personagens:

[...] os vestidos de Lúcia, desde o discreto, de sarja gris, com que aparece na festa da Glória, até a chama de sedas vermelhas com que se envolve num momento de desesperada resolução, são tratados com expressivo discernimento. [...] Em *Senhora*, um **peignoir** de veludo verde marca o âmbito máximo da tensão entre os dois esposos. (CANDIDO, 1959, v. 2, p. 233, grifo do autor).

As descrições de moda auxiliam no acabamento psicológico das personagens, fazendo, do detalhe, um elemento importante para a caracterização das personagens e na ambientação do espaço, tornando sua arte literária “mais consciente e mais bem armada” (CANDIDO, 1959, v. 2, p. 233).

Proença (1966) observa que não só o vestuário, mas outros objetos, como móveis, papéis de parede e tapeçaria, são detalhes valorizados pelas descrições de Alencar:

Heróis e heroínas, pobres ou ricos, vestem figurinos da época, explicados com minúcias: tecidos, cores, enfeites, o nome das peças do vestuário, tudo é descrito com tanta clareza que uma modista imaginosa pode reconstituir o

traje de casamento de Dona Flor, o roupão de Aurélia na noite nupcial, os vestidos de baile de Lúcia e de Emília, ou a amazona de Guida. (PROENÇA, 1966, p. 78).

Estes detalhes eram elementos utilizados na caracterização das personagens, além de darem veracidade à ficção, as personagens “não se movem nas nuvens, mas num mundo autêntico” (PROENÇA, 1966, p. 79). Essa autenticidade constitui, segundo o autor, uma contribuição romântica para o estudo do desenvolvimento de nossos costumes.

Pinho (1970, p. 171) notou algumas semelhanças entre uma paixão de Alencar e o romance *Diva* (1864). A informação viria de Joaquim Nabuco; este afirma que “a filha de Nogueira da Gama [era] incensada por José de Alencar” (PINHO, 1970, p. 170). Francisca Nogueira da Gama o teria afrontado em um baile, recusando-lhe um convite para uma valsa. O escritor, ofendido, teria expressado todo o seu amargor em crônicas, e nos romances *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), que escreveu após o casamento da moça com o “futuro Terceiro Conde de Penamacor”, em 1862. Pinho (1970, p. 171) sugere que Alencar estaria pensando em Francisca, quando descrevia Emília, de *Diva*, chegando ao Cassino:

Seu traje era um primor do gênero, pelo mimoso e delicado. Trazia o vestido de alvas escumilhas, com a saia toda rofada de largos folhos. Pequenos ramos de urze, com um só botão cor-de-rosa, apanhavam os fofos transparentes, que o menor sopro fazia arfar. O forro de seda do corpinho, ligeiramente decotado, apenas debuxava entre a fina gaza os contornos nascentes do gárceo colo; e dentre as nuvens de rendas das mangas só escapava a parte inferior do mais lindo braço. (ALENCAR, 2003, p. 26).

A descrição é precisa ao expor os detalhes do tecido (escumilha, seda, gaza, renda), a cor (branco), a estampa do tecido (de pequenos ramos e flores de urze), a textura do tecido (transparente) e a forma (saia ampla de largos babados, o decote, as mangas). Paulo, protagonista do romance, em seu enlevo ao observar a moça, a imagina como um “cisne colhendo as asas à margem do lago, e arrufando as níveas penas”, quando está sentada e que lembrava “o gracioso mito da beleza, que surgiu mulher da espuma das ondas”, ao se levantar (ALENCAR, 2003, p. 26). Foi considerado “poético em sua recordação” e a descrição pode ter sido um bom disfarce para isto⁵⁸.

⁵⁸ Pinho (1970, p. 354) se refere ao artigo de CALMON, P. A musa de José de Alencar. *Revista O Cruzeiro*, 31.07.1965.

5.2 As descrições do vestuário em Macedo e Alencar

5.2.1 A descrição do espaço: a cultura dos objetos

Na Inglaterra, entre os séculos XVII e XVIII, já existia certa autonomia econômica de determinados grupos sociais que permitia o consumo de produtos de luxo e supérfluos. De tal modo que, no século XIX, havia uma sociedade de consumo estabelecida “com tipos de consumidores claramente diferenciados e novas modalidades de comercialização e técnicas de marketing já era uma realidade tanto na Inglaterra, como na França e Estados Unidos” (BARBOSA, 2004, p. 27). Lojas com vitrines voltadas para a rua apresentando as últimas tendências da moda, para todas as classes sociais, como o “Bom Marché”, em Paris, e “Mable Dry Goods”, em Nova York, inauguradas no início do século XIX, foram as grandes divulgadoras da moda e estimularam o consumo.

Esse crescimento do consumo começa a fazer parte do cotidiano brasileiro, no final do século XVIII e, se intensifica, no início do século seguinte, com a abertura dos portos, que propiciou a importação de artigos estrangeiros. A partir de 1820, a Rua do Ouvidor já era famosa, principalmente, pelo:

[...] aspecto de protolaja de departamentos comum na Paris da época — vitrinas, variedades, artigos de luxo, elegância e lazer contidos dentro de uma pequena área. As pessoas iam lá para o passeio e para a “interiorização” (identificação pessoal com os artigos expostos) que Benjamin salienta como essencial à experiência de fantasia que é o nódulo do fetichismo da mercadoria. (NEEDEL, 1993, p. 187).

As lojas de departamento brasileiras só surgiram na segunda metade do século XIX, como a “Casa de confecções, modas e novidades a Notre-Dame de Paris”. Mais conhecida como “Notre Dame de Paris”, inaugurada em 1850 e tinha:

[...] empregados de escritório, caixeiros, modistas, costureiras e serventes, vendendo tecidos (seda, linho, morim e lã), xales, rendas, capas, mantas, chapéus, grinaldas, fazendas para luto, enxovais para casamento e crianças, toalhas de mesa, lingerie e lenços, encarregando-se de “mandar vir de Paris todas as encomendas que lhes fossem feitas” (MENEZES, 2007, p. 01).

O desejo de distinção social proporcionado pelo consumo de objetos de luxo, não somente o vestuário, mas também, móveis, louças, charutos e outros artigos finos, atraía as elites, rural e urbana, que foram o grande mercado consumidor desse tipo de mercadoria no Brasil. O fascínio por estes objetos está presente no nosso romance, reflexo da preocupação com a fidelidade dos costumes. As personagens de Alencar,

Heróis e heroínas, pobres ou ricos, vestem figurinos da época, explicados com minúcias: tecidos, cores, enfeites, o nome das peças do vestuário, tudo é descrito com tanta clareza que uma modista imaginosa pode reconstituir o traje de casamento de Dona Flor, o roupão de Aurélia na noite nupcial, os vestidos de baile de Lúcia e de Emília, ou a amazona de Guida. (PROENÇA, 1966, p. 78).

No romance encontramos descrições de personagens, de sua aparência física, seu vestuário e traços de sua psicologia, e de coisas, lugares e objetos. As primeiras se referem à caracterização das personagens e as segundas, tradicionalmente, auxiliam a compor o espaço. O vestuário é, em geral, associado à ambientação da personagem, porém, quando está “destacado” desta, é considerado como um traço do espaço. O mesmo sucederia à infinidade de objetos descritos, móveis, utilidades domésticas, decoração da casa e até mesmo a arquitetura, o tamanho da casa, um tipo de janela ou um papel de parede.

Observamos nas descrições do *corpus* que a fronteira entre a caracterização da personagem e do espaço não é tão delimitada. Encontramos diversas descrições de casas, e outros objetos, que apresentam estreita relação com a personalidade da personagem, configurando-se como um complemento a sua caracterização, muitas vezes fundamental para a ação narrada e, conseqüentemente, para o entendimento global do romance. O espaço oferece suporte à personagem e a define de maneira indireta. Neste sentido, o espaço não funciona como mero pano de fundo da narrativa, ao contrário, quando aparece “quase nunca se reduz ao denotado” (LINS, 1973, Cap. IV, p. 13). Tanto a caracterização da personagem como a do espaço revelam traços importantes sobre a personagem.

Lins (1973) define a caracterização do espaço como “ambientação”, que seriam os recursos literários empregados pelo escritor para a construção do espaço. Há, segundo ele, três tipos de ambientação: franca, reflexa e dissimulada. A primeira define-se como simples introdução do espaço pelo narrador, que observa o exterior e verbaliza-o, produzindo uma pausa na ação; a segunda busca transformar a “temática vazia” em uma “temática plena”. Esta, ao focalizar a personagem, acrescenta elementos dinâmicos à descrição. A dissimulada é aquela em que a descrição integra-se à narração, tornando a ambientação ativa e ordenada.

Nos dois primeiros romances de Macedo não há uma preocupação com a ambientação do espaço. N’*A moreninha* (1844), há uma breve descrição da casa da avó de Filipe e do quarto de Augusto. Em ambas são descritos alguns traços do ambiente e o narrador declara, explicitamente, que “é inútil descrever o quarto de um estudante” ou, com referência à casa de Dona Ana, “ter-se-á feito uma ideia da casa que precisamos dar”, demonstrando que não está interessado em aprofundar a questão. N’*O moço loiro* (1845), há alguns traços da casa de Honorina, protagonista do romance, e da casa de D. Tomásia, em que há grande sarau. Este, aliás, é um momento importante da narrativa, todas as personagens estão reunidas e a protagonista, mesmo não sabendo, conversará com Lauro, o moço loiro, pela primeira vez. Por isto há a breve descrição da casa preparada para o sarau:

Conceba-se agora uma espaçosa sala em que se deve dançar, uma outra mais curta onde se joga, um gabinete onde se há de tocar, uma escada gostosamente iluminada, pela qual sobem as senhoras para a *toilette*, uma sala que deverá ser a de jantar, e que ora nela se servem refrescos, e, enfim, ao lado dela um agradável terrado, cujos parapeitos estão cobertos de lindos vasos de flores, dos quais se pode gozar o aroma, sentado em bancos crivados de conchinhas brancas; e ter-se-á feito uma justa ideia da casa de Venâncio. (MACEDO, 2003, p. 88).

Apesar de serem breves e simples, estas descrições revelam o procedimento narrativo de Macedo, cuja atenção centra-se nas personagens e nos acontecimentos principais e, por isso, estes serão mais bem caracterizados. E se, nestes dois primeiros romances, não há intenção de caracterizar o espaço, quando isto acontece, será sempre em relação às personagens e ações importantes. Nas descrições do vestuário, isto também se verifica.

Macedo só se preocupará com a ambientação do espaço em *Os dois amores* (1848). Jacó é uma personagem secundária deste romance, mas que tem certa importância na trama, pois guarda em uma caixa, ou o seu “coração”, diversos papéis usados para pequenas chantagens. Antes mesmo de apresentar os traços físicos de Jacó temos uma breve descrição de sua casa:

A casa de Jacó era térrea, e constava de uma porta e duas janelas de vidraça cobertas com cortinas brancas: a porta abria-se para um corredor ao lado direito do qual outra dava entrada para a sala. (MACEDO, 1959, p. 4).

A casa é térrea, simples; dela conhecemos apenas o corredor, a sala e duas janelas com cortinas brancas. Trata-se de uma ambientação franca. Jacó era um escrivão que perdeu seu cargo por motivos escusos e acaba preso durante alguns meses. Ao sair da prisão, foi

praticamente “obrigado” a se mudar do centro da cidade para um bairro mais afastado, pois havia perdido sua condição de funcionário público. Vai morar na simples casa térrea, vivendo “dos frutos de seus antigos trabalhos” e bisbilhotando os vizinhos. A casa, neste caso, apenas indica sua nova condição social e talvez tenha sido descrita, o que não acontece em relação aos outros personagens secundários, por localizar-se em frente à casa dos protagonistas do romance.

É da casa de Jacó que o leitor é convidado a espiar a casa de Celina, personagem que, até o momento, ainda não foi descrita:

Era essa casa assobradada e sobremontada por um sótão, ou, se quiserem, por um meio sobrado com três janelas de peitoril, tendo o andar inferior cinco, todas porém igualmente de peitoril: do lado esquerdo dava entrada para ela um humilde alpendre, que levava, os que por ele praticavam, a uma escadinha de quatro degraus, pelos quais se subia ao primeiro andar: pela parte direita, e na extensão de três braças, erguia-se um muro, que ocultava aos olhos dos curiosos pequeno e gracioso jardim, e breve se terminava confinando com uma velha casinha. Nada portanto mais simples, nada menos romanesco do que o aspecto dessa casa; mas porque sua frontaria fosse toda pintada de uma bela cor de rosa, excetuando-se a cimalha e os caixilhos das vidraças, que eram brancos, os habitantes e frequentadores do bairro da Lapa do Desterro deram-lhe o nome e teimavam em chamá-la com o título muitíssimo poético de “Céu cor de rosa”. (MACEDO, 1959, p. 5).

A descrição é longa e mais detalhada, porque nela mora a protagonista do romance. Os detalhes da quantidade e tipo de janelas, os dois andares, a escada com quatro degraus, o “gracioso” jardim, a cor “rosa” da fachada indicam a boa condição social de seus moradores. Era um imóvel elegante, a que o narrador atribui certa “simplicidade”, bem diferente da observada na casa de Jacó. Se havia na vida real uma condenação ao luxo e aos exageros da moda, no romance, esta será a prerrogativa das personagens consideradas “boas”. Haverá uma simplicidade nas maneiras, nos modos de vestir, na decoração da casa, que contrapõe-se aos exageros da moda que, supostamente, poderia “corromper” os costumes. Essa “elegância simples” e a casa vista como um “céu”, que detalharemos a seguir, caracterizam esta ambientação reflexa, porque tornam significativa a descrição.

A burguesia do século XIX se esforçou bastante em dar ao lar uma importância sem precedentes, principalmente quando o trabalho passou a ser feito fora dele, nas fábricas. A partir disto, o lar tornou-se um indício da personalidade de seus moradores, que se estabeleceu como a principal imagem associada ao lar do período. Os ambientes domésticos passaram a ser considerados “sinais do caráter” de seus ocupantes, o que estimulou uma maior

preocupação com a imagem pessoal. Se a moda era um traço da expressão do indivíduo, a casa passou a manifestar a identidade de seus moradores:

O conselho oferecido em manuais e revistas de decoração baseava-se no pressuposto de que a mobília indicava personalidade, enquanto o comércio de móveis se aproveitava do fato de que seus clientes estavam comprando o que era considerado uma imagem deles mesmos. [...] as pessoas foram procurar uma *persona* nos catálogos de móveis residenciais. As casas que não tinham sinais de individualidade são, em geral, consideradas mortas, o que é, com frequência, uma crítica dos projetos feitos por decoradores profissionais. (FORTY, 2007, p. 148).

O estímulo ao consumo impulsionava o interesse pela decoração da casa, que se harmonizava com essa visão do lar, mas, sempre submetida às regras do design: individualismo e padrões de gosto deviam ser equilibrados. Assim como o romance contribuiu para a divulgação da moda, também o fez em relação ao design. A casa ou qualquer objeto que apresentasse estreita relação com a personalidade da personagem tornaram a ambientação reflexa ou dissimulada.

O fato de considerar a casa de Celina como um céu corresponde a uma das associações características do período que via o lar como uma espécie de paraíso terrestre, e que reforça a hipótese de que estas descrições da casa e dos móveis complementam a caracterização da personagem:

Os vitorianos descreviam frequentemente suas casas como um céu e assim, por exemplo, encontramos um sermão da metade do século XIX que conclama as mulheres a ‘lutar para fazer do lar algo parecido com um recesso de céu luminoso, sereno, calmo e alegre em um mundo tão hostil’. [...] Na arte e na literatura vitorianas, o céu tinha uma semelhança tautológica com o ideal de vida doméstica. (FORTY, 2007, p. 142-143).

O lar deveria expressar, sobretudo, a personalidade da senhora da casa. Se a casa era um “céu”, a mulher era quem o presidia, daí a identificação entre as duas. Era até esperado que as mulheres escolhessem a decoração da casa, o que era aceito como uma atividade ou meio de expressão feminina, como a costura e o bordado. O século XIX buscava uma delimitação entre o lar, feminino, e o trabalho, masculino, que passou a ser feito fora da casa, nas fábricas.

Celina é de família rica e elegante e sua casa é um reflexo disso. Os detalhes evidenciados na descrição são semelhantes ao excesso de fitas e adornos de seus vestidos, que também indicam sua classe social, sua elegância e sua beleza. A casa de Celina apresenta uma

“bela aparência” o que explicita o fascínio do período com as aparências, conferindo-se à beleza um valor moral. Assim, tanto o lar como a indumentária, eram símbolos da beleza e da virtude, principalmente femininas. No final do século XIX, a beleza já era considerada a principal qualidade que um lar deveria possuir para ser visto como um “lugar de santidade”. O conceito de beleza incluía o conforto e um contentamento estético, mas significava, sobretudo, “a representação das virtudes morais da verdade e da honestidade” (FORTY, 2007, p. 156).

Por um lado, ao descrever a “bela aparência” da casa de Celina, o narrador a designa como “Céu cor de rosa”; por outro, a beleza da protagonista o leva a denominá-la “Bela Orfã”. É nítida a imagem do lar como um refúgio moral da mulher inocente e virtuosa, relacionando ao lar e à indumentária os ideais de beleza e virtude femininas do período. Não é à toa que a mocinha se chama Celina, nome latino que deriva do substantivo céu.

Em seguida, é apresentada a descrição da casa de Cândido, o par romântico de Celina. Ao contrário da beleza e encanto da casa de Celina, esta outra era simples e bem pobre:

Era uma velha casinha, cujas paredes se mostravam carcomidas pelo tempo: entrava-se por uma rótula em péssimo estado; havia ao lado desta, e pela parte direita, uma janela sem vidraças, mas com postigos que se abriam para os lados, e nada mais. Nem mesmo da rua se podia fazer uma justa ideia do pequeno sótão que, como envergonhado, deitava suas janelas para trás, e que apenas assinalava sua existência pela parte anterior, na elevação do telhado enegrecido e limoso, o que ainda mais afeava a antiga casinha, simulando corcova enorme de velha. (MACEDO, 1959, p. 6).

Saberemos depois que o quarto de Cândido é o sótão da casa, e que o “envergonhado” deste corresponde à personalidade da personagem. A janela do quarto que se eleva pelo telhado lembra a “corcova enorme de velha”, revelando que a casa era velha e sugere uma correspondência com Irias, sua mãe adotiva, que já era uma senhora de idade. O século XIX marca muito bem as fronteiras entre as classes sociais e isto se reflete na arquitetura, na decoração, na moda. Como o romance valoriza a “boa sociedade” fluminense, todo o resto é visto com preconceito; daí a pobreza considerada como uma “maldição”. O mesmo ocorrerá com a descrição do vestuário das personagens pobres, que serão sempre vistas com certa repulsa.

Apesar de estas descrições serem mais trabalhadas do que as poucas que aparecem nos dois primeiros romances de Macedo, elas já pertencem a uma ambientação reflexa, expressam aspectos da personalidade de seus moradores, são indícios da visão do lar como sinal de

caráter, mas, não alcançam a complexidade da ambientação dissimulada por ainda constituírem uma pausa na narrativa.

Em *Lucíola* (1862), de Alencar, a primeira descrição da casa de Lúcia já apresenta traços da personalidade da protagonista, que correspondem à imagem de “senhora”, que será sempre oposta à de “cortesã”. Paulo decide ir até a casa dela, onde encontra um ambiente elegante: “entrava numa bela sala decorada e mobiliada com mais elegância do que riqueza” (ALENCAR, 2001, p. 19). Esta breve descrição indica que Lúcia tinha bom gosto e não ostentava riqueza, imagem condizente com a personalidade “senhora”, típica de uma mulher burguesa do século XIX, e com a primeira impressão que Paulo tem da moça, pois quando a vê, na festa da Glória, não desconfia que ela fosse uma cortesã. A pouca exibição de riqueza do ambiente ainda está em sintonia com a simplicidade exigida à caracterização das mocinhas românticas, também observável em Macedo.

Em outro momento, Paulo vai até a casa de Lúcia e percebemos que a descrição da cortesã acompanha à narração. Ele entra e beija o colo de Lúcia, “na covinha que formavam nascendo os dois seios modestamente ocultos pela cambraia”. Há uma tentativa mais acentuada de Paulo em possuir a moça, apesar de certa aflição da cortesã. Entretanto, ele deixa claro que não está ali para lhe fazer a corte, pois seria “soberanamente ridículo para [...] ambos” (ALENCAR, 2001, p. 23 e 24). Após este pequeno arrufo, Lúcia sorri, desdenhosamente, abre uma porta lateral, momento em que é apresentado todo o seu quarto:

Dirigiu-se a uma porta lateral, e fazendo correr com um movimento brusco a cortina de seda, desvendou de relance uma alcova elegante e primorosamente ornada. Então voltou-se para mim com um riso nos lábios, e de um gesto faceiro da mão convidou-me a entrar.

A luz, que golfava em cascatas pelas janelas abertas sobre um terraço cercado de altos muros, enchia o aposento, dourando o lustro dos móveis de pau-cetim, ou realçando a alvura deslumbrante das cortinas e roupagens de um leito gracioso. Não se respiravam nessas aras sagradas à volúpia, outros perfumes senão o aroma que exalavam as flores naturais dos vasos de porcelana colocados sobre o mármore dos consolos, e as ondas de suave fragrância que deixava na sua passagem a deusa do templo. (ALENCAR, 2001, p. 25).

Aqui, Lúcia não era apenas uma moça bonita, mas uma verdadeira “deusa”. Esse quarto corresponderá à imagem da Lúcia “cortesã”, elegante, sensual e luxuoso. A alcova “primorosamente ornada” contrastava com a elegância modesta da sala e da imagem da Lúcia “senhora”. A descrição de Lúcia enfatizará essa diferença, através da mudança do comportamento da personagem:

Era outra mulher.

O rosto cândido e diáfano, que tanto me impressionou à doce claridade da lua, se transformara completamente; tinha agora uns toques ardentes e um fulgor estranho que o iluminava. Os lábios finos e delicados pareciam túmidos dos desejos que incubavam. Havia um abismo de sensualidade nas asas transparentes da narina que tremiam com o anélito do respiro curto e sibilante, e também nos fogos surdos que incendiavam a pupila negra.

[...]

Era uma transfiguração completa. (ALENCAR, 2001, p. 25).

A cortesã finalmente aparece, dando início à posse amorosa.

Mesmo já tendo conhecido a dupla personalidade de Lúcia, Paulo terá dificuldade em enxergá-la como “cortesã”, preferindo vê-la como “senhora”, porque já gosta dela. Ele só conseguirá ver realmente a Lúcia “cortesã” no jantar na casa do Sá, o qual se saberá mais adiante, foi uma armadilha para zombar de Paulo. Toda a caracterização da cena contribui não só para melhor definir o Sá, o dono da casa, mas também é o elemento que propiciará a Paulo enxergar a Lúcia “cortesã”:

A sua casa de moço solteiro estava para isso admiravelmente situada entre jardins, no centro de uma chácara ensombrada por casuarinas e laranjeiras. Se algum eco indiscreto dos *estouros báquicos* ou das canções eróticas escapava pelas frestas das persianas verdes, confundia-se com o farfalhar do vento na espessa folhagem; e não ia perturbar, nem o plácido sono dos vizinhos, nem os castos pensamentos de alguma virgem que por ali velasse a horas mortas. (ALENCAR, 2001, p. 33).

A localização da casa no centro do terreno cria a privacidade necessária aos tais jantares eróticos, assim como para esconder sua personalidade extravagante e não comprometer a sua imagem pessoal.

Em seguida, aparecerão mais características da casa de Sá, que completam o clima erótico da ceia e são índices da personalidade excêntrica e libertina da personagem:

Entremos, já que as portas se abrem de par em par, cerrando-se logo depois de nossa passagem. A sala não é grande mas, espaçosa; cobre as paredes um papel aveludado de sombrio escarlata, sobre o qual destacam entre espelhos duas ordens de quadros representando os mistérios de Lesbos. Deve fazer ideia da energia e aparente vitalidade com que as linhas e colorido dos contornos se debuxavam no fundo rubro, ao trêmulo da claridade deslumbrante do gás.

A mesa oval, preparada para oito convivas, estava colocada no centro sobre um estrado, que tinha o espaço necessário para o serviço dos criados; o resto do soalho desaparecia sob um felpudo e macio tapete que acolchoava o rodapé e também os bordos do estrado. Os aparadores de mármore cobertos

de flores, frutos e gelados, e os bufetes carregados de iguarias e vinhos, eram suspensos à parede. Não pousava o pé de um móvel na orla aveludada que cercava a mesa, e parecia abrir os braços ao homem ébrio de vinho ou de amor, convidando-o a espojar-se na macia alcatifa, como um jovem poldro nas cálidas areias da várzea natal.

Pela volta da abóboda de estuque que formava o teto, pelas almofadas interiores das portas, e na face de alguns móveis, havia tal profusão de espelhos, que multiplicava e reproduzia ao infinito, numa confusão fantástica, os menores objetos. As imagens, projetando-se ali em todos os sentidos, apresentavam-se por mil faces. (ALENCAR, 2001, p. 34-35).

A sala espaçosa, o veludo escarlata da parede, os quadros de Lesbos, os espelhos criam um ambiente sensual e vivo, que delineavam sutilmente os contornos iluminados pela claridade do fogo. O luxo dos tapetes, da mesa, do mármore dos aparadores, a riqueza do bufete, tudo mostrava a elegância do ambiente e preparava para a cena da extravagância de Lúcia, já anunciada por meio da descrição. Tudo convidava ao gozo dos prazeres da vida. Até o jantar delicioso incita aos desejos da gula:

Não lhe falo da ceia que nada tinha de especial. Suntuosa e delicada, como os sabem preparar aqui, sorria aos olhos e trescalava de aromas penetrantes e deliciosos, que iam prurir as fibras gástricas. Esse perfume sibárico e o aspecto brilhante das iguarias esquisitas, entre as irradiações do cristal e os reflexos áureos, rubros ou violáceos da madeira, do *porto* e do *borgonha*, é talvez o mais delicado acepipe que um anfitrião de gosto oferece aos seus hóspedes; porque nesse bocado homérico os olhos e o olfato servem com fartura ao paladar um pouco de tudo; um primor de todos os manjares que a capacidade do estômago não permite absorver. (ALENCAR, 2001, p. 35).

E apesar de declarar que não irá falar da ceia, procedimento semelhante ao de Macedo, indica que estava “suntuosa e delicada”. Os “aromas penetrantes”, o “aspecto brilhante das iguarias esquisitas”, as “irradiações do cristal”, os “reflexos áureos, rubros ou violáceos” dos vinhos estão de acordo com a sensualidade do ambiente, com a libertinagem da personalidade de Sá e criam uma atmosfera erótica que culminará na nudez de Lúcia e sua imitação das poses sensuais dos quadros da parede.

Após duas semanas sem se encontrarem, Lúcia aparece na nova casa de Paulo, um apartamento na Rua da Assembleia. Eles reatam e combinam de se encontrar no outro dia. No entanto, quando volta para sua “casa de homem solteiro” encontra outro ambiente, diferente do que tinha deixado antes de sair:

Os vidros que em quinze dias já tinham adquirido uma crosta espessa dessa poeira clássica do Rio de Janeiro, como é clássica a lama de Paris, os vidros brilhavam na sua límpida transparência entre as bambinelas de cassa que um

armador acabava de pregar. Os móveis espanejados tinham mudado de lugar, tomando a posição melhor e formando esse quadro harmônico, que o olhar de uma mulher esboça com a rapidez do pensamento; porque ela tem em si o instinto da forma, como a luz encerra a diversidade de cores que reflete sobre os objetos. Do recosto do sofá e das cadeiras pendiam lindas cobertas a crochê; nos vasos dos consolos se expandiam ramos de flores que embalsamavam a sala.

No meu gabinete de estudo, a desordem desaparecera ao toque mágico do condão de uma fada hospitaleira: os livros arrumados na estante, e em seu devido lugar; os manuscritos reunidos sob pesos de cristal; as cartas emaçadas em ganchos de metal pregado junto à mesa e ao alcance da mão; ao lado da cadeira de braços uma cesta de palha para receber as tiras de papel, e na frente um pequeno tapete felpudo para aquecer os pés nas noites frias.

Igual revolução no meu quarto de vestir. Sobre o toucador uma profusão de perfumarias e pequenos objetos de fantasia. Na cômoda a roupa estava arranjada como no tempo em que minha mãe se incumbia desse trabalho. Um dedal de ouro, um papel de botões, e preparos de costura, que se viam sobre a cadeira numa caixinha de tartaruga, indicavam que antes da arrumação, mãozinha ágil e habilidosa da costureira reparara os estragos do uso. (ALENCAR, 2001, p. 94-95).

A descrição é longa e semelhante às de Macedo pela precisão de detalhes. Contudo, a descrição acompanha o percurso da personagem pelos cômodos do apartamento arrumado. Tudo está limpo, arrumado, reorganizado com muito carinho, desde a nova disposição dos móveis até os reparos no que estava já desgastado.

À noite, quando eles retornam à casa de Lúcia, esta entra em seu toucador e coloca sua roupa de dormir, “uma longa camisola de linho, sem uma renda, nem um bordado”, confirmando a transformação na personalidade de Lúcia “senhora”, que está prevalecendo (ALENCAR, 2001, p. 97). Em seguida, Paulo nota que a cortesã está dormindo em outro quarto, também condizente com a metamorfose da personagem:

Seu quarto de dormir já não era o mesmo; notei logo a mudança completa dos móveis. Uma saleta cor de rosa esteirada, uma cama de ferro, uma banquinha de cabeceira, algumas cadeiras e um crucifixo de marfim, compunham esse aposento de extrema simplicidade e nudez. (ALENCAR, 2001, p. 97).

A troca dos lindos móveis de pau cetim por estes “trastes ordinários”, segundo Paulo, fazem parte da mudança do comportamento da cortesã. Assim como em seu vestuário, a decoração de sua casa reflete seu anseio por uma vida mais simples, sem os excessos da moda. Quase adormecendo, Paulo a olha, não com seu costumeiro olhar ardente, mas respeitoso diante daquele “rosto puro e cândido que entre a alvura do linho e no repouso das

paixões tomara uma diáfana limpidez” e instala-se uma nova fase no relacionamento dos dois (ALENCAR, 2001, p. 98).

A casa, os móveis e o vestuário de Lúcia, que será analisado posteriormente, são extremamente importantes não só para a caracterização da personagem e a ambientação, mas porque se incorporam ao enredo, criam um elo entre personagem, espaço e ação que proporciona maior vigor à narração, como apreciava Lukács (1965).

No dia seguinte, Paulo retorna à casa de Lúcia e observa que o “templo do prazer”, onde teve a primeira noite de amor com Lúcia está diferente. Tem a impressão de que não há mais o perfume sedutor e a alegria de suas lembranças: “Estava frio e triste, como um aposento por muito tempo privado de ar e luz”, como a tristeza que começa a apoderar-se de Lúcia (ALENCAR, 2001, p. 99). O antagonismo que transparece em sua casa reflete a mudança que se opera na personagem, ao mesmo tempo em que se abafa o comportamento de “cortesã”, emergindo o da “senhora”. Paulo consegue reconhecer que as recusas de Lúcia eram verdadeiras, “havia uma dor profunda e intensa no que me parecia ridículo capricho” (ALENCAR, 2001, p. 100).

Em *A pata da gazela* (1870), Alencar não explora muito este aspecto; as descrições do espaço acompanham o *status* social das personagens. Leopoldo, um dos protagonistas do romance, é um homem de talento que mora em uma “modesta habitação que então ocupava na Glória” (ALENCAR, 1998, p. 20). Ao avistar Amélia partindo em um carro imagina que, se ele soubesse seu endereço esse ponto seria o seu horizonte, o seu céu, compartilhando, portanto, a visão da época que via no lar o paraíso terrestre. Quando Horácio, o outro protagonista, crê que Amélia seja a verdadeira dona do pezinho adorado, não hesita em fazer a corte à moça, indo visitá-la em sua casa. Neste momento descobrimos que ela mora em “uma bela chácara” nas “Laranjeiras” (ALENCAR, 1998, p. 38). A casa de Azevedo, onde é dado um grande baile em que se encontram todas as personagens do romance, terá alguns traços mencionados: uma “casa nobre” em que toda a boa sociedade da época, da aristocracia à “decrépita fidalguia” estava presente e passeavam pelas “ricas e vastas salas, adereçadas com luxo e elegância: duas coisas que nem sempre se encontram reunidas” (ALENCAR, 1998, p. 64). O interesse central da trama reside no mistério da botina e na oposição entre a paixão mórbida de Horácio e o amor verdadeiro de Leopoldo.

Em *Senhora* (1875), a casa, os móveis e outros objetos de decoração pertencentes aos dois protagonistas, Fernando e Aurélia, são bastante trabalhados. No início do romance, Aurélia está conversando com sua “guarda-moça”, D. Firmina Mascarenhas, e são descritos alguns traços do aposento:

A luz coada pelas verdes *empanadas* debuxa com a suavidade do nimbo o gracioso busto de Aurélia sobre o aveludado escarlate do papel que forra o gabinete. (ALENCAR, 2002, p. 20).

A calma e o requinte do ambiente devem-se ao papel de parede vermelho e ao tecido verde que forra a janela. Estes convidam à meditação e combinam com a melancolia da moça, a qual, em sua casa, não ostenta o “cáustico sorriso” dos salões (ALENCAR, 2002, p. 20).

Em outro momento, a mocinha está em seu toucador, escrevendo uma carta para o Sr. Lemos, pedindo que este viesse para uma reunião em sua casa:

[...] sentou-se a uma escrivaninha de araribá guarneçada de relevos de bronze dourado e escreveu uma carta de poucas linhas. Depois de sobrescrita a carta, a moça tirou do segredo da secretária um cofre de sândalo embutido em marfim. (ALENCAR, 2002, p. 26).

A madeira de lei da escrivaninha guarneçada de dourado e o cofre de sândalo com marfim indicam a elegância e o luxo dos objetos. A descrição do ambiente acompanha às ações da personagem, caracterizando uma ambientação dissimulada.

Quando o Sr. Lemos, o “roliço velhinho”, chega para a reunião com a moça, eles conversam no gabinete da casa:

Essa porta dava para um gabinete elegantemente mobiliado; o centro era ocupado por uma banca oval, como o resto dos trastes de *érable* e coberta com um pano azul de franjas escarlates. Sobre a mesa, em salva de prata, havia o tinteiro e mais preparos de escrever. (ALENCAR, 2002, p. 28).

Todo o ambiente combina com o seu semblante no momento da conversa com Lemos:

Era uma expressão fria, pausada, inflexível, que jaspeava sua beleza, dando-lhe quase a gelidez da estátua. Mas no lampejo de seus grandes olhos pardos brilhavam as irradiações da inteligência. Operava-se nela uma revolução. O princípio vital da mulher abandonava seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem. (ALENCAR, 2002, p. 28-29).

O gabinete de negócios era um lugar dos homens. Mas como Aurélia governa sua vida e o momento era de decisão ela estava nesse ambiente e em correspondência com ele. A situação exigia cálculo e frieza, por isto a “gelidez de estátua”, que a semelhava a uma peça

de decoração do ambiente. Imagem, aliás, que será utilizada ao longo da narrativa, quando ela se coloca na posição de uma “mulher de negócios”, sendo fria como uma “estátua de mármore”. Em casa ou nos bailes será um “formoso vulto” (ALENCAR, 2002, p. 53).

Fernando Seixas era filho de um empregado público, falecido quando ele tinha dezoito anos. Optou por largar o terceiro ano da faculdade de direito, que poderia concluir com certo esforço, mas sua inclinação à literatura e ao jornalismo falou mais forte. Mantinha também um emprego público. Morava com sua mãe e suas duas irmãs, Nicota e Mariquinhas, que sustentavam a casa com os rendimentos da herança do pai e de seus trabalhos de costura. Recusavam qualquer ajuda de Seixas; este gastava todo o seu salário com roupas finas e bailes. Tudo isto se reflete na descrição da casa onde residiam, simples e já desgastada pelo tempo, mas cheia de objetos de luxo, pertencentes à Fernando:

A mobília da sala consistia em sofá, seis cadeiras e dois consolos de jacarandá, que já não conservavam o menor vestígio de verniz. O papel de parede de branco passara a amarelo e percebia-se que em alguns pontos já havia sofrido hábeis remendos.

O gabinete oferecia a mesma aparência. O papel que fora primitivamente azul tomara a cor de folha seca.

Havia no aposento uma cômoda de cedro que também servia de toucador, um armário de vinhático, uma mesa de escrever, e finalmente a marquesa, de ferro, como o lavatório, e vestida de mosquito verde. (ALENCAR, 2002, p. 35).

A casa é muito simples, com móveis bastante desgastados pelo tempo, papéis de parede desbotados, porém tudo bastante “limpo e espanejado”. Ela contrastava com outros objetos de uso do morador:

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

Ao lado da casaca estava o resto de um traje de baile, que todo ele saíra daquela mesma tesoura em voga; finíssimo chapéu claque⁵⁹ do melhor fabricante de Paris; luvas de Jouvin cor de palha; e um par de botinas como o *Campas* só fazia para os seus fregueses prediletos. (ALENCAR, 2002, p. 35).

O alfaiate Raunier e o sapateiro *Campas* possuíam lojas elegantes na Rua do Ouvidor, seus nomes aparecem anunciados no Almanack Laemmert. Eram negociantes bem conhecidos pela perfeição do trabalho e por apresentar artigos da moda francesa. Luvas de Jouvin

⁵⁹ Chapéu alto, de molas, que se fecha; chapéu de pasta. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

aparecem em diversos anúncios de jornais do século XIX, mostrando que era um item da indumentária do período bastante apreciado pela “boa sociedade” fluminense. A crônica “As luvas”, de M. de Azevedo, para o jornal *O espelho: revista semanal de literatura, moda, indústrias e artes* (04.09.1859), informa que Jouvin era um dos fabricantes de luvas da moda, “que sabe fazer luvas melhor do que ninguém⁶⁰”. O chapéu claque⁶¹ ou *gibus* era uma espécie de cartola dobrável, inventada pelo francês Antoine Gibus, em 1837. O chapéu tinha uma estrutura interna de molas que permitia esticá-lo ou apertá-lo, o que indica a influência da tecnologia da época no vestuário, de modo similar às anáguas de crinolinas e anquinhos femininas. Esta tecnologia ainda facilitava o transporte em viagens e permitia ocupar menos espaço no armário. O uso do chapéu claque ultrapassou o século XIX, perdurando até meados do século XX, como este modelo americano da década de 1940:



Figura 11 – Chapéu claque americano (1940)

Em seguida, são indicados os charutos Havana, a almofada de cetim azul “bordada a froco⁶² e ouro”, os romances, o tinteiro de bronze dourado, o porta-charuto, cinzeiros e outros objetos “de fantasia”, completavam o contraste entre o ambiente da casa e o quarto do morador. A descrição prossegue:

A tábua da cômoda era verdadeiro balcão de perfumista. Aí achavam-se arranjados toda a casta de pentes e escovas, e outros utensílios no toucador de um rapaz à moda, assim como as mais finas essências francesas e

⁶⁰ O Espelho: revista semanal de literatura, modas, indústria e artes. Ed. fac-similar. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008, p. 18.

⁶¹ Claque: (fr.) palmada.

⁶² Froco: felpa de seda ou de lã tecida em cordão ou cortada depois de tecida e que serve para bordar e para ornatos de vestuário. (AULETE, 1958, v. 3, p. 2325).

inglesas, que o respectivo rótulo indicava terem saído das casas do Bernardo e do Louis.

A um canto do aposento notava-se um sortimento de guarda-chuvas e bengalas, algumas de muito preço. Parte destas naturalmente provinha de mimos, como outras curiosidades artísticas, em bronze e jaspe, atiradas para baixo da mesa, e cujo valor excedia de certo ao custo de toda a mobília da casa. (ALENCAR, 2002, p. 36).

Mais objetos finos são descritos: diversos guarda-chuvas e bengalas, cujo valor era superior ao resto da mobília da casa. Muitos perfumes comprados nas lojas do Bernardo, na Rua do Ouvidor, e do Louis, na Rua da Ajuda, lojas elegantes de perfumarias e “objetos de fantasia” do centro do Rio de Janeiro. Segundo anúncio do Almanaque Laemmert (1874), é possível ter uma ideia de quais eram estes objetos:

NOTABILIDADES 59

80 RUA DO OUVIDOR 80

SALA DE COFFEE
CABELLO

PERFUMARIAS
DAS
MELHORES FABRICAS
DE FRANÇA
E INGLATERRA

VERDADEIRO
CHOCOLATE MARQUIS



CABELLOS POSTIÇOS PARA
HOMENS E SENHORAS

NAVALHAS, TESOURAS
CANIVETES E
OBJECTOS DE AÇO FINO
DE ROGERS
PARA TOILETTE

CHARUTOS
DE HAVANA

BERNARDO RIBEIRO DA CUNHA
SUCCESSOR
DE
J. DELPECH, e DE SILVAIN JUGAND
CABELLEIREIROS
DE
SS. AA. RR. E IL.

Recebe por todos os vapores inglezes e francezes, de suas casas de Paris e Londres, o mais completo e variado sortimento de porcellanas, crystaes, bronzes, ornatos de sala, caixas de costura, ditas de viagem, escrevaninhas, carteiras, bijouterias, enfeites e fiôres para penteados, objectos para toucadores, e de luxo para presentes; perfumarias das melhores fabricas francezas e inglezas de mais voga; objectos de marfim, madreperola e tartaruga, pentes, escovas, oculos para theatro, de tartaruga, marfim, e madreperola; o mais variado sortimento de bocetas para rapé; vinhos finos, champanha e outros; cognac fino, chocolate de Marquis; esponjas, bengalas, navalhas, tesouras, canivetes, e outros objectos de aço fino, proprios para toilettes, de fabricantes inglezes e francezes; objectos para escriptorios, de crystal, porcellana, tartaruga, marfim, madreperola, bronze, e de aço; objectos para crianças.

Tem sempre o melhor e mais variado sortimento de charutos de Havana, das marcas mais estimadas,

ENCARREGA-SE DE ENCOMENDAS PARA MANDAR VIR
DE
PARIS E LONDRES

(77)

Figura 12 – Anúncio de Bernardo Ribeiro da Cunha. Almanak Laemmert (1874)

Porcelanas, cristais, caixas de costura, carteiras, bijuterias, enfeites, objetos para toucadores e de luxo, perfumarias francesas e inglesas, pentes, óculos para teatro, bocetas para rapé, vinhos, champanhe, conhaque fino, chocolates, bengalas, tesouras, objetos de escritório, charutos de Havana. Estes objetos também são descritos no romance: os charutos Havana dos quais Fabrício, de *A moreninha*, não deveria fazer uso porque D. Joanninha considerava fumá-los “falta de patriotismo”; os “novos enfeites, joias custosas, e magníficos brilhantes” que o pai de Raquel, de *O moço loiro*, trazia sempre para ela enfeitar-se; o “castão de marfim” da bengala que Paulo usava em um encontro com Lúcia, ou o “leque de penas escarlates” que ela estava usando, quando ele a viu de longe na festa da Glória, de *Lucíola*; o elegante “binóculo de marfim” com que Horácio observa Amélia, no teatro, ou sua adoração pela botina misteriosa, o “primor de pelica e seda”, de *A pata da Gazela*; ou todos estes utensílios do toucador de Seixas ilustram o fascínio do século XIX com as aparências. Nos espaços públicos, estes objetos motivavam a curiosidade das pessoas que procuravam “estudar os detalhes mínimos da aparência e das posses dos outros, em busca de sinais de seu verdadeiro caráter” (FORTY, 2007, p. 146). A presença destes objetos no romance indica que, todo detalhe é importante, são sinais de caráter e identificam as personagens. Auxiliam na composição do enredo, na medida em que, cada detalhe oferece mais um saber sobre a personagem e a ambientação, e complementam a significação global do romance.

No caso de Seixas, estes objetos anunciam o requinte e a elegância como só tinham os cavalheiros ricos da corte. Toda a decoração do aposento de Seixas é um indício de seu caráter superficial típico dos *leões* da moda da Rua do Ouvidor. Revelam o contraste entre a extravagância do morador e a simplicidade da casa, declarado pelo narrador:

Esta feição característica do aposento repetia-se em seu morador, o Seixas, derreado neste momento no sofá da sala, a ler uma das folhas diárias, estendida sobre os joelhos erguidos, que assim lhe servem de cômoda estante. (ALENCAR, 2002, p. 36).

Depois do casamento com Aurélia, o Sr. Lemos leva Seixas até o seu quarto e lhe mostra todo o luxo do seu novo aposento:

Aqui está o seu gabinete de trabalho; ali é o toucador; deste lado do jardim fica um quarto de banho, e uma saleta de fumar com entrada independente para receber seus amigos. Tudo isto é um brinco.

[...]

Lemos mostrou então as gavetas e prateleiras dos guarda-roupas e cômodas atoadas das várias peças de vestuário, feito de superior fazenda e com

maior apuro. Nada faltava do que pode desejar um homem habituado a todas as comodidades da moda.

No toucador, se o tabuleiro de mármore ostentava toda a casta de perfumarias, as gavetas continham *cópia* de joias próprias de um cavalheiro elegante. Algumas havia de grande preço, como o anel de rubi, e uma abotoadura completa de brilhantes. (ALENCAR, 2002, p. 70).

Além de o leitor visualizar o requinte do ambiente, dos móveis, do enxoval, que deixam Seixas, ao mesmo tempo, extasiado e humilhado, a precisão dos detalhes revela o encanto destes objetos. Havia diversas “cópia[s]” de joias finas e algumas de grande valor, a descrição ainda exemplifica mostrando um “anel de rubi” e uma “abotoadura completa de brilhantes”. Em cada um destes objetos se revela um traço a mais na caracterização das personagens, tanto de Aurélia que organizou pessoalmente o gabinete de seu marido, quanto deste, que, a partir dos acontecimentos da noite de núpcias, recusará todo este luxo, que deixa claro o caráter mercadológico do casamento.

A cena em que é narrada a noite de núpcias do casal começa apresentando detalhes do quarto. O narrador, de forma didática, avisa que será indiscreto ao afastar “uma dobra do reposteiro” para mostrar o quarto nupcial ao leitor:

É uma sala em quadro, toda ela de uma alvura deslumbrante, que realçavam o azul celeste do tapete de riço recamado de estrelas e a bela cor de ouro das cortinas e do estofo dos móveis.

A um lado duas estatuetas de bronze dourado representando o amor e a castidade, sustentam uma cúpula oval de forma ligeira, donde se desdobram até o pavimento, bombolins de cassa finíssima.

Por entre a diáfana limpidez dessas nuvens de linho percebe-se o molde elegante de uma cama de pau-cetim pudicamente envolta em seus véus nupciais, e forrada por uma colcha de chamalote também de cor de ouro.

Do outro lado, há uma lareira, não de fogo, que o dispensa nosso ameno clima fluminense, ainda na maior força do inverno. Essa chaminé de mármore cor de rosa é meramente pretexto para o cantinho de conversação, pois que não podemos chamá-lo como os franceses o *coin du feu*⁶³. (ALENCAR, 2002, p. 72).

Apesar de todo o luxo do ambiente, a noite de amor não ocorrerá, porque Aurélia humilha Seixas, que se casou por um dote de 100 contos de reis. Atordoados com as palavras da esposa, este olha ao redor do quarto luxuoso, absorto na contemplação dos objetos elegantes ali expostos, o que o recordava de sua existência anterior: “foi o instinto da elegância por certo a corda mais vivaz dessa índole poética e fidalga” (ALENCAR, 2002, p. 113). Num misto de prazer e repulsa, ficou um bom tempo observando o aposento, que agora

⁶³ Lareira.

lhe despertava asco. Mais calmo, a primeira coisa que ele faz é rejeitar o luxo guardando todo o enxoval, e demais objetos que havia ganhado de Aurélia, e passa a usar as coisas que havia trazido de sua casa, colocadas numa “secretária”. Colocou um “traje mais modesto”, acendeu um de seus charutos e sentou-se à janela. Ele compra um pente e uma escova de dente de um mascate que passa pela rua e usa uma toalha sua. É através dessa primeira recusa do luxo que Seixas inicia sua transformação, o enobrecimento do caráter.

O gabinete ainda sofrerá uma modificação, ao revelar uma porta que dava para o seu verdadeiro quarto “de solteiro”, que estava oculto por um armário: “o mais casquilho dormitório de rapaz solteiro que se podia imaginar”, que marca, de modo concreto, a separação dos dois (ALENCAR, 2002, p. 131).

5.2.2 A relação entre vestuário e personalidade: simplicidade *versus* moda

Para Barthes (2005), apesar de o vestuário proteger, ocultar a nudez e adornar o indivíduo, ele é, sobretudo, um ato de significação, deixa transparecer certa significação do corpo e do indivíduo. O vestuário identifica uma pessoa: sua relação com seu corpo, o que exhibe e o que esconde, e a relação deste com a sociedade. Foi por causa dessa íntima relação entre vestuário e personalidade que os escritores e filósofos se interessaram por ele:

O vestuário [...] despertou o interesse dos escritores e dos filósofos⁶⁴ em sua relação com a personalidade, na qualidade de intercâmbio de constituição; a personalidade faz a moda; faz o vestuário; mas, ao inverso, vestuário faz a personalidade. Há certamente uma dialética entre esses dois elementos. (BARTHES, 2005, p. 363).

Em diversas descrições do vestuário, dos romances do *corpus*, é perceptível a importância desta relação. De modo semelhante ao que ocorre com a significação do lar e outros objetos de decoração, analisados anteriormente, o vestuário é um indício da identidade do indivíduo. Neste sentido, o leitor deve estar atento à roupa da personagem, porque através dela é possível reconhecer as personagens “boas” e “más”.

A ação do romance incide sobre as personagens principais e talvez por isto estas sejam mais bem caracterizadas do que as secundárias. No caso do vestuário esta premissa é válida

⁶⁴ Balzac, Baudelaire, Edgar A. Poe, Michelet, Proust, Sartre e Hegel. (BARTHES, 2005, p. 361-362).

tanto para Macedo quanto para Alencar, que tendem a precisar mais as descrições de moda destas personagens. No entanto, algumas personagens menores, quando apresentarem certa importância para a trama, terão uma caracterização mais elaborada, incluindo traços do vestuário.

Em *A moreninha*, os quatro amigos estudantes Augusto, Filipe, Fabrício e Leopoldo, estão no quarto deste conversando e são descritas algumas peças de roupas, típicas do vestuário masculino da época, como a casaca, a capa e o “*robe de chambre* cor de burro quando foge” (MACEDO, 1998, p. 13). O trecho evidencia o humor característico do escritor, que perpassa toda a obra, inclusive nas descrições do vestuário.

A caracterização dos protagonistas Carolina e Augusto é contraposta à das outras personagens do romance. No primeiro caso, Carolina é descrita como uma mocinha romântica, pura, mas travessa. Suas amigas Joaninha, Quinquina, Gabriela e Clementina são volúveis, infiéis e vivem a se divertir com os sentimentos dos outros. Joana tem dezessete anos, cabelos e olhos negros, pálida, e considerada “romântica”; Joaquina tem dezesseis anos, loira de faces rosadas, seios de alabastro⁶⁵, é o tipo “clássico”. Carolina, irmã de Filipe, é morena, tem catorze anos e não se sabe bem como ela é:

[...] seja romântica ou clássica, prosaica ou poética, ingênua ou misteriosa, há de por força ser interessante, travessa e engraçada; e por consequência qualquer das três, ou todas ao mesmo tempo, muito capazes de fazer de minha alma peteca, de meu coração pitorra. (MACEDO, 1998, p. 16).

Carolina não era, portanto, uma jovem romântica nem clássica, mas brasileira. Neste sentido, a tríade de mocinhas, uma romântica, outra clássica e a moreninha, sublinha a preocupação do escritor com o fazer literário nacional, aqui expresso na escolha de nosso tipo ideal, a moreninha, beleza típica brasileira, apontado por Freyre (2004).

Nestas descrições não há informação sobre o vestuário, mas somente aspectos físicos e da personalidade. Em geral, são breves, contendo apenas alguns traços. Isto ocorre quando o narrador descreve uma personagem que está em sua imaginação, ou lembrança. Ao contrário, quando a vê, diretamente, as descrições tendem a ser mais precisas e apresentam uma quantidade maior de detalhes, principalmente, do vestuário. A maioria destas descrições “visuais” ocorre quando as personagens aparecem no romance pela primeira vez ou em ocasiões importantes, como festas, saraus, jantares e passeios. O procedimento ocorre nos

⁶⁵ Alabastro: variedade de calcita [pedra] estalagmítica, no Egito e na Argélia; Sentido figurado: qualidade do que é alvo; brancura, branquidão. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

dois escritores. No entanto, o romance macediano é estruturado de maneira linear, apresenta cenas e personagens, conforme a nomeação dos capítulos, até que a trama, propriamente dita, se desenrola. Alencar não utiliza o mesmo método; pode apenas mencionar uma personagem e depois de alguns capítulos a descrever detalhadamente. A personagem Sá, de *Lucíola*, só é particularizada durante o jantar, aliás, momento extremamente oportuno para isto, conforme tentamos demonstrar no item 5.2.1.

Augusto aparenta ser mais realista e menos romântico do que seus amigos, principalmente, quando é feita a aposta, que direciona toda a narrativa em torno da possibilidade de ele amar uma só moça por mais de quinze dias. No entanto, trata-se de um disfarce, porque ele é um rapaz romântico; descobriremos no final da narrativa que é apaixonado por uma menina que conheceu na infância, que será Carolina.

Quando ele pensa na Moreninha pela primeira vez, imagina-a como uma mocinha bonita e interessante, travessa e engraçada. Isto se confirmará no decorrer da narrativa. Entretanto, quando finalmente a conhece, tem dificuldade em descrevê-la, julgando-a, inclusive, feia:

[...] travessa, inconsequente e às vezes engraçada; viva, curiosa e em algumas ocasiões impertinente. O nosso estudante não pode dizer com precisão o que ela é, nem o que não é: acha-a estouvada, caprichosa e mesmo feia, e pretende tratá-la com seriedade e estudo para nem desgostar da dona da casa, nem se sujeitar a sofrer as impertinências e travessuras que a todo o momento a vê praticar com os outros. (MACEDO, 1998, p. 29).

A dificuldade em pintar a moreninha só termina na ocasião do sarau, momento em que ela passa a ser considerada bonita e interessante. Daí em diante ocorre um duplo movimento: Carolina emergirá como a verdadeira mocinha romântica e as outras moças, Quinquina, Joaquina, Clementina e Gabriela, apesar de bonitas, mostrarão ter uma personalidade volúvel, como a moda, e não serão fiéis a seus namorados. Apesar de se ater apenas a poucos detalhes do vestuário, o trecho apresenta a descrição mais longa de Carolina do romance:

Hábil menina é ela! [...] o gênio da simplicidade a penteara e vestira. Enquanto as outras moças haviam esgotado a paciência de seus cabeleireiros, posto em tributo toda a habilidade das modistas da Rua do Ouvidor e coberto seus colos com as mais ricas e preciosas joias, D. Carolina dividiu seus cabelos em duas tranças, que deixou cair pelas costas: não quis adornar o pescoço com seu adereço de brilhantes, nem com seu lindo colar de esmeraldas; vestiu um finíssimo, mas simples vestido de garça⁶⁶, que até

⁶⁶ Tela muito rala. (AULETE, 1958, v. 3, p. 2390).

pecava contra a moda reinante, por não ser sobejamente comprido. E vindo assim aparecer na sala, arrebatou todas as vistas e atenções.

Porém, se um atento observador a estudasse, descobriria que [...] seu pecado contra a moda reinante não era senão um meio sutil de que se aproveitara para deixar ver o pezinho mais bem feito e mais pequeno que se pode imaginar. (MACEDO, 1998, p. 93-94)

Enquanto as outras mocinhas esgotaram a “paciência de seus cabeleireiros”, exibem vestidos elegantes das “modistas da Rua do Ouvidor” e trazem ao colo “ricas e preciosas joias”, Carolina, a “hábil menina” usa um vestido simples, de garça branca, o colo nu e divide o cabelo “em duas tranças” que caíam pelas costas. Apesar de simples é um vestido da moda. A garça, uma espécie de tela, semelhante ao tule, era um tecido fino, encontrado nas diversas casas elegantes da Rua do Ouvidor, como indica a crônica de moda do jornal *Novo Correio das Modas* (1852):

Do mesmo modo chamamos a atenção das nossas elegantes para o armazém de modas de Madame Catharina Dazon, Rua do Ouvidor, 51 sobrado, onde vimos um bellissimo sortimento de objetos de toilette para baile, tais como seda branca, lisa, chinesa, bordada com os desenhos mais modernos, e mui belos; além de vestidos de **garça**, de fantasia⁶⁷ e de barèges⁶⁸, enfim tudo que há de mais lindo e elegante; merecendo particular menção uma variedade de grinaldas de flores, de fitas, louças e chapéus de seda, o que tudo foi escolhido com o maior esmero e comprado nas principais casas de Paris por seu filho estabelecido nessa cidade. (*Novo Correio das Modas*, 1852, p. 80, grifo nosso).

Através de uma publicidade disfarçada de elogio, descobrimos que Madame Dazon era uma modista elegante da época, seu nome consta nos anúncios do Almanak Laemmert. Vendia artigos de moda feminina, importados da França, como o vestido de garça, que Carolina está usando. As mocinhas românticas, principalmente as protagonistas, sempre são caracterizadas usando vestidos mais simples do que as outras personagens, que pretendem se valer dos artifícios da moda para se destacarem. Tanto Macedo como Alencar caracterizam suas protagonistas deste modo. A descrição de Carolina é um bom exemplo da simplicidade associada ao vestuário das mocinhas: vestido branco sem enfeites, colo nu ou poucas joias, cabelos levemente arranjados e dois pezinhos mimosos, geralmente envoltos em sapatinhos de cetim. As mangas curtas, “justas e singelas” e a “simples barra bordada de branco” do vestido

⁶⁷ Fantasia: Seda de fantasia, a que é feita de anafáia [primeiros fios produzidos pelo bicho da seda, antes da formação do casulo] e dos casulos destramados quando estes resíduos são logo cardados e fiados sem prévio amolecimento ou lavagem em água quente. (AULETE, 1958, v. 3, p. 2147).

⁶⁸ Barege: antigo tecido de lã. (AULETE, 1958, v. 1, p. 635).

de Honorina, no sarau de Tomásia, também sugerem uma simplicidade que, de fato não existe, há uma infinidade de enfeites da moda no vestido da protagonista.

Essa simplicidade, certamente mais exaltada do que real no vestuário feminino, e voltada para a padronização da forma no vestuário masculino, se relaciona com o movimento “hiperbólico” constitutivo da moda, aqui evidenciado pelo mínimo de detalhes. Essa fantasia da simplicidade associada ao vestuário se adequou, perfeitamente, aos valores românticos; por um lado, relaciona-se ao culto da natureza, em oposição à sociedade, e no caso do vestuário, à artificialidade da moda; por outro lado, em relação ao vestuário feminino, está em sintonia com o processo de idealização da mulher: “sempre mitificada, conserva uma auréola de pureza, de mistério e de plenitude inacessível ao homem”, que se refletirá em seus vestidos brancos e simples (GUINSBURG, 1985, p. 72).

O vestido de Carolina poderia ser semelhante a este modelo, bastante comum no período:



Figura 13 – Vestido branco (1840)

Este vestido é feito de algodão fino, provavelmente um *voile*, e seda; apresenta linha a forma típica do período, o corpinho em bico, adornos no decote e as mangas de tamanho médio.

À medida que Augusto começa a se encantar por Carolina, as descrições, paulatinamente, apresentarão mais detalhes e serão mais longas. Em geral, mostram-se apenas alguns traços físicos e da personalidade da personagem, que será sempre vista como uma mocinha morena e travessa, ou uma mocinha brasileira. Quando Augusto parece já estar apaixonado, na ocasião do sarau, a descrição de Carolina é maior e deixa transparecer seus sentimentos. A festa, ou o sarau, é o momento oportuno para ele reconhecer as qualidades de Carolina, sua beleza, graciosidade e simplicidade:

E uma nova personalidade emerge no momento de exceção, quando à esfera da pessoa se acrescenta uma ambiência fictícia, feita de novas cores com que se enriquece o matiz natural da epiderme, de novas curvas que se adicionam ao corpo, ajustando muito os vestidos ou multiplicando as formas com o recurso dos folhos, dos babados, dos *ruches* e franzidos. (SOUZA, 1996, p. 151).

A festa é o ambiente propício para certa liberdade nas ações e isso se torna aparente nestas descrições do vestuário. Falar da indumentária feminina é também entregar-se ao sentimento amoroso: “é no elogio das roupagens que o impulso amoroso se desafoga” (SOUZA, 1996, p. 154). Por isso há a infinidade de fitas, barrados, flores, penteados, joias, vestidos, babados, sapatinhos de cetim e outros adereços que chamaram a atenção de Macedo e Alencar. A quantidade de detalhes e a extensão dessas descrições parecem querer transformar um objeto em linguagem, como afirma Barthes (2009), e nos romances do *corpus* têm por objetivo expressar o sentimento amoroso, reprimido pela sociedade da época. As descrições do vestuário feminino, principalmente, nestas ocasiões, adquirem a função de desrecalque, elevando a narrativa a um outro nível.

A descrição sugere ainda, como já analisamos, que por ser uma visão, Augusto está vendo Carolina entrar na festa, e não uma lembrança, ela é mais minuciosa. Bailes e saraus são momentos em que a personagem, em geral a protagonista, surge em todo o seu esplendor, e a impressão deve ficar gravada na imaginação do leitor. A descrição também tem a função de fixar uma imagem e, no caso do vestuário, de divulgar a moda.

A descrição de Rosa, de *O moço loiro*, apresenta diversos traços de seu comportamento, mas não apresenta detalhes de seu vestuário. No entanto, há somente um acessório, que sintetiza a expressão de sua identidade:

[...] Rosa que se vê ao espelho trezentas vezes por dia, gosta muito de si mesma, e animada pela perigosa educação com que foi criada, é sem mais nem menos conquistadora, loureira, e espertinha demais; como tem às suas

ordens a chave da despensa, e o dia inteiro por seu, ela come menos que um passarinho diante dos hóspedes, e serve o chá tomando as taças com as pontas dos dedos, mostrando assim muito bem um rico anel de brilhante que nunca deixa. (MACEDO, 2003, p. 31).

Rosa é caracterizada como uma moreninha, esperta, vaidosa e dissimulada. Quando serve o chá, levanta a ponta dos dedos para exhibir seu “rico anel de brilhante”, que sempre usa. A atitude vaidosa de exhibir o anel complementa a caracterização de sua índole duvidosa. É um anel elegante, que não deveria ser usado diariamente; tal fato denuncia o exagero, que é tomado como sinal do caráter da personagem.

A primeira descrição de Celina, de *Os dois amores*, ocorre quando ela está no jardim de sua casa, observada da janela do sótão do “Purgatório-trigueiro” por Cândido:

Era uma moça de dezesseis anos. Mercê da hora e do lugar, vinha ela em livre desalinho. Vestia um vestido azul-claro, leve, de mangas curtas, e comprido, como é moda ainda hoje. Cabelos castanhos quase pretos caíam bastos, longos e ondedos até um palmo do chão, de modo a fazer inveja a essas gregas, de quem fala Gemelli; sua fronte era branca e lisa; seus olhos azuis e belos, como os das mais belas mulheres do Norte. Fugitivo rubor lhe assomava às faces. Formavam sua boca breve e ornada de lindíssimos dentes, dois lábios úmidos e rubros, como o bico de uma trocaz⁶⁹. Seu nariz era bem feito como os das beldades da Circássia; e a seu colo altivo e branco como a neve seguia um seio alvo... palpitante... perigoso de se contemplar... Delgada e graciosa como a palmeira de nossos bosques, essa moça com cintura de georgiana, com suas mãozinhas delicadas e finas, com seus pés de menina, com todas as formas mimosas e puras, mostrava-se verdadeiramente encantadora.

Era uma dessas belezas delicadas e flexíveis, a quem um homem apertaria a mão muito de leve, e teria ainda assim mesmo medo de haver ofendido seus brandos tecidos; a quem um esposo beijaria no rosto com a ponta dos lábios temeroso de desbotá-la com o simples toque deles; era um desses tipos de brandura delicado e fino, como uma violeta, um jacinto ou uma pétala de rosa.

Era a “Bela Órfã”. (MACEDO, 1959, p. 20-21).

Celina é a protagonista do romance, portanto, sua caracterização é mais elaborada. O tamanho também sugere a expressão de todo o sentimento de Cândido, enlevado em sua contemplação da mulher amada. A moça está em sua casa, em livre desalinho, usando um vestido azul. É uma moça morena e jovem, seus olhos azuis são tão bonitos quanto os das mulheres “do Norte”; seus lábios vermelhos como o de uma “trocaz”, ou pombo-torcaz, é um dos mais comuns da Europa; o nariz bem desenhado como o das mulheres da “Circássia⁷⁰”.

⁶⁹ M. q. Torcaz: diz-se de uma variedade de pombos que têm coleira de várias cores. (AULETE, 1958. v. 5, p. 5002).

⁷⁰ Atual Carachai-Circássia, uma das 21 repúblicas federativas da Rússia.

Ela é tão bonita como as mulheres europeias, mas não deixa de ser “delgada e graciosa” como uma de nossas palmeiras, o que valoriza a morenidade brasileira. Era uma bela mocinha que morava em uma bela casa: “uma encantadora fada” ou a “visão de um sonho” (MACEDO, 1959, p. 21).

O próximo capítulo é dedicado a Mariana, viúva de seu primeiro casamento:

Era um verdadeiro tipo de beleza dos trópicos; tinha os cabelos longos e negros como o azeviche, os olhos grandes, pretos e tão brilhantes como o sol do Brasil; o rosto perfeitamente bem talhado e de uma cor morena muito pronunciada. O nariz era bem feito, e suas narinas cedendo às vezes a um ardor natural, se dilatavam com força; tinha lábios eróticos, e riquíssimos dentes; a boca um pouco grande, mas engraçada; abaixo de seu pescoço garboso e acima de seus seios pequenos e palpitantes, nem de leve se desenhavam suas clavículas; cintura delgada, braços grossos com perfeição torneados, mãos lindíssimas e pés de brasileira completavam os encantos dessa mulher.

Começando ela então a engordar, nada porém havia perdido em elegância de suas formas; ao contrário estava mais elegante ainda. Alta e graciosa, cada posição que seu corpo tomava tinha um encanto particular, cada um de seus movimentos acendia um desejo perigoso, uma provocação; seu sorrir quase sempre uma magia poderosa, sua voz uma harmonia que ficava no coração para se ouvir sempre, ainda mesmo ausente dela: a voluptuosidade e o ardor estavam derramados em toda essa mulher, que deveria ter sido e era ainda objeto de cultos perigosos.

[...]

Viúva há três anos, julgara com sua vaidade de bela, que as vestes de luto não faziam sobressair seus encantos; e um simples lencinho preto que às vezes lhe ornava o colo, era menos um sinal de viuvez, do que um enfeite que a tornava dobradamente interessante. Aquele lencinho preto parecia estar dizendo “sou livre... podem dizer que me amam”. (MACEDO, 1959, p. 23-24).

Mariana é tia de Celina e, por causa de um segredo de seu passado, acaba por interferir, negativamente, no futuro de sua sobrinha. Apresenta uma descrição um pouco mais “atrevida” do que a das mocinhas, provavelmente, porque já fora casada. Também era uma beleza “dos trópicos”; tinha cabelos negros e longos como o “azeviche”⁷¹; olhos pretos luminosos como o “sol do Brasil”; cintura fina, braços torneados e “pés de brasileira”. É a única vez, em todos os romances do corpus, que aparece essa expressão e que, no sétimo capítulo Macedo descreve como “pés pequenos”. E se os braços eram “grossos com perfeição” e as mãos “lindíssimas”, os pés eram também bonitos, fama que, aliás, Debret⁷² já notara durante sua estadia no Brasil (1940, p. 205). A sua vaidade é tão grande que não se

⁷¹ Variedade compacta de linhito, substância mineral de cor muito negra, com que são feitos objetos de adorno. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

⁷² Ver item 5.2.8.

submete às regras do luto; não se vestia de preto porque julgava que a cor não lhe favorecia, usando às vezes algum acessório preto, neste caso, um lenquinho preto ao pescoço, que ao narrador parecia dizer: “sou livre... podem dizer que me amam” (MACEDO, 1959, p. 24).

Em geral, as personagens menos importantes não têm sua indumentária descrita, somente traços da aparência física e da personalidade. Helena, a mulher de Jacó de *Os dois amores*, é uma personagem secundária, que não tem importância para a trama, apenas espreita os vizinhos algumas vezes, e sua descrição apresenta somente alguns traços físicos:

Uma mulher alta, gorda, com poucos cabelos, olhos pardos, rosto, e principalmente o nariz, que não era pequeno, muito vermelhos, com pés imensamente grandes, com voz fina, retumbante, e falando de contínuo – era a Sra. Helena, a mulher de Jacó. (MACEDO, 1959, p. 4).

Nota-se o humor em ambas as descrições, identificando as personagens como “ridículas”, o que reforça a oposição entre personagens “boas” e “más”. Jacó e Helena integrarão este último grupo: “A intriga, a maledicência e mesmo a calúnia alimentavam este homem e esta mulher, que se tinham encontrado no mundo tão iguais, tão dignos um do outro” (MACEDO, 1959, p. 5).

Irias, de *Os dois amores*, é a mãe adotiva do protagonista, e tem alguns traços do vestuário particularizados:

Irias era uma mulher setuagenária, alta, magra, de cabelos completamente brancos, de olhos verdes, que deveriam ter sido belíssimos, e que ainda aos setenta anos ela os conservava sempre repletos de fogo e de vivacidade: tinha ainda todos os dentes iguais, alvos e belos; vestia nessa noite um simples vestido de chita escura sem enfeite algum, e escondia os cabelos brancos por debaixo de um lenço de Alcobaça atado à cabeça. (MACEDO, 1959, p. 14).

É uma personagem importante, estará sempre velando pelo bem-estar de Cândido. Apesar de ser pobre, esta primeira caracterização não recai no pitoresco. Apresenta alguns traços físicos, indica que ela fora uma moça bonita e que se veste de maneira simples, usa um vestido de chita escura e tem um lenço de alcobaça⁷³, amarrado na cabeça, devido a sua origem humilde.

Otávio, de *O moço loiro*, é uma personagem importante na trama e será “o mais apaixonado, e ardente dos pretendentes” de Honorina (MACEDO, 2003, p. 120). Sua primeira aparição ocorre em um hotel, onde encontra um amigo, o Sr. Antônio. O narrador afirma que

⁷³ Lenço grande de algodão, geralmente vermelho. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

o descreverá pormenorizadamente “para diante melhor conhecermos”, e que o outro “nos não deverá obséquio de ser aqui descrito”, indicando que, conforme a importância da personagem para a trama, ela será descrita de forma mais detalhada, inclusive em seu vestuário. Otávio aparece trajando uma

[...] casaca e calças de pano preto, colete de seda de xadrez cor de cana, sobre o qual se deslizava finíssima corrente de relógio; gravata também de seda e de uma bela cor azul; trazia ao peito um rico solitário de brilhante; na mão esquerda suas luvas de pelica de cor de carne, na direita uma bengala de unicórnio com belíssimo castão de ouro; calçava finalmente botins envernizados: esse moço, cuja tez devia ser alva e fina, mas que mostrava ter sofrido por muitos dias os ardores do sol, era alto, e bem apessoado; seu rosto, sem ser verdadeiramente belo, causava ainda assim interesse; ele tem os cabelos pretos, os olhos da mesma cor, mas pequenos, e sem fogo; [...]. (MACEDO, 2003, p. 13).

Primeiro, o exemplo revela a precisão do traje masculino. Otávio veste-se como um típico burguês do século XIX, usa um conjunto de casaca e calças pretas. O colete “de seda xadrez cor de cana”, a gravata de “bela cor azul” e as luvas de pelica “cor de carne” são todos signos da moda e do *status* social. A descrição começa pela parte superior do corpo e desce até os pés⁷⁴, mostrando os “botins envernizados⁷⁵”. No entanto, a diversidade de cores⁷⁶ da gravata, das luvas, do colete e a presença das joias são uma indicação da ostentação de um vestuário luxuoso e, em decorrência, são indícios para o leitor desconfiar da personagem, uma vez que, os mocinhos, assim como as mocinhas, apresentarão um vestuário mais sóbrio e uma elegância comedida.

Dona Tomásia, ao receber Brás-mimoso em sua casa, pergunta se ele conhecia o moço de gravata azul celeste que estava a olhar para ela e sua filha na ópera:

[...] esse moço vestia-se elegantemente; tinha um rico relógio, um excelente alfinete de brilhante, gravata cor azul celeste, luvas de pelica cor de carne, enfim, trajava com o último apuro do bom gosto. Daqui tiram-se três conclusões: primeira – o moço gostou de uma das duas senhoras; segunda – o moço parece não ser pobre; terceira – o moço é adepto do culto do bom gosto. (MACEDO, 2003, p. 32).

Alguns traços do vestuário se repetem, supostamente para reavivar a imagem anteriormente fixada e sabermos mais um pouco sobre Otávio. Tomásia acredita que o moço é

⁷⁴ Veremos no item 5.2.3 que esta técnica descritiva é a mais utilizada na caracterização das personagens, tanto por Macedo quanto por Alencar.

⁷⁵ A técnica da descrição do vestuário será analisada no item 5.2.3.

⁷⁶ A simbologia das cores será analisada no item 5.2.4.

rico e elegante, o que revela as duas principais características associadas ao vestuário no século XIX: indício de classe social e a filiação à moda. Brás-mimoso informa que se trata de um amigo seu, Otávio. Félix acrescenta que este não frequentava a corte por ordem de seu pai. Morto o pai, Otávio assumiu-lhe os negócios que, na verdade, eram práticas de contrabando: “o comércio de certas fazendas que não pagam direito na alfândega, porque desembarcam em praias desertas, e...” (MACEDO, 2003, p. 33). Neste momento fixa-se, de modo explícito, o caráter da personagem. O destaque e o requinte de seu vestuário também sugerem tratar-se de uma personagem que aparenta ser distinta e elegante, mas que, na verdade, é um contrabandista. O romance irá jogar com estes elementos do ser e do parecer.

Hugo de Mendonça, de *O moço loiro*, é uma personagem favorável ao progresso dos novos tempos e da moda:

Hugo era, posto que às vezes timidamente, um representante da nova época: o primeiro que de sua família abandonara os antigos hábitos e velhas ideias, foi por isso menos estimado de seus pais que um irmão, morto há alguns meses, e via-se então chefe da casa; era o contraste de sua mãe; pois pensava, falava e vestia-se segundo a ordem do dia. (MACEDO, 2003, p. 46).

O pai de Honorina abandonou a tradição, incluindo seus hábitos vestimentares antigos, “vestia-se segundo a ordem do dia”. Quando lê a carta de Lauro, pelo entusiasmo de seu discurso, Hugo acredita que este esteja falando a verdade e seja inocente. Ema, ao contrário, o crê culpado, corrompido pelas ideias novas associadas ao progresso. A oposição entre o comportamento severo de Ema⁷⁷ e a flexibilidade de Hugo exemplificam o processo pelo qual passa o país, da reeuropeização dos costumes e das ideias. Influência europeia sentida nos hábitos coloniais brasileiros; trouxe novas formas de vestir e de viver, que influenciavam os modos de pensar. A “ocidentalização da vida brasileira” levava ao repúdio dos costumes de nossa tradição colonial:

Donde a necessidade, enxergada com olhos quase de ingleses e franceses, por ocidentalistas brasileiros, de levantarem-se as novas gerações do seu País contra os ‘prejuízos dos Avós’ - caturras apegados a gelosias, a esteiras e a palanquins do Oriente; a sedas, a porcelanas, a perfumes e a leques da China; e até ao costume dos adultos, e não apenas dos pequenos, divertirem-se soltando fogos de vista orientais e empinando papagaios de papel de seda à maneira dos chineses. (FREYRE, 2004, p. 556).

⁷⁷ Analisado no item 5.2.4.

Esse contraste de personalidades revela que a assimilação do modo de vida europeu, incluindo a moda, esteve sempre em conflito com as tradições brasileiras, instauradas desde os tempos coloniais. O romance ilustra esse conflito caracterizando suas personagens com modos e modas coloniais, como ocorre com Ema, ou adeptas das novidades da moda e da influência estrangeira no país, como ocorre com Hugo e Lauro.

No mesmo capítulo ainda aparece Salustiano, o antagonista de Cândido. Pela sua descrição já inferimos várias características de sua personalidade:

Elegante no trajar e nas maneiras, se não era bonito, não se podia dizer feio. De estatura proporcionada, tinha cabelos castanhos, olhos pequenos mas vivos, e o rosto de uma cor pálida própria das constituições abaladas pelas enfermidades e vigílias; vinha vestido de bela casaca preta de abas muito largas; trazia ao pescoço linda manta de seda de cor, e vestia colete de chamalote branco, calças de pano preto sem presilhas, e excelentes botins envernizados; por debaixo do colete saía-lhe a cadeia do relógio, e dela pendia um enorme sinete. (MACEDO, 1959, p. 50).

Salustiano era homem elegante, vestia-se com esmero. A intensidade da elegância do traje enfatizada pelo uso de adjetivos: “bela” casaca; “linda” gravata de seda colorida; “excelentes” botins envernizados, sugerem o exagero no apuro do traje. Isto já é um motivo para o leitor desconfiar do caráter da personagem. Além disso, não sabemos se ele era bonito ou feio e sua palidez de doente sugere haver algo estranho em sua constituição. A perturbação de Mariana com a sua visita ajusta-se a esta informação.

Em seguida, há a descrição de Cândido, par romântico de Celina e o outro habitante do “Purgatório-trigueiro”:

O mancebo era de estatura regular. Tinha cabelos pretos e anelados e a fronte elevada e bela. Seus olhos pardos, que às vezes, por passageiros instantes, se acendiam e dardejavam olhares ardentes, mostravam-se de ordinário desmaiados e amortecidos; por baixo de suas pálpebras inferiores desenhavam-se olheiras roxeadas e filhas talvez da vigília e do estudo; a tez pálida desse mancebo condizia, enfim, perfeitamente, com o parecer melancólico e abatido e com o silêncio obstinado que guardava desde o começo da refeição; estava ele de calças brancas e com um lencinho de seda encarnada ao pescoço, e finalmente vestia um chambre de riscadinho azul abotoado até em cima. (MACEDO, 1959, p. 14).

Nesta primeira descrição de Cândido apresentam-se algumas características físicas da personagem: está melancólica, apresenta a tez pálida e está cansada da noite de estudo. Ao final, advém a descrição do seu traje. Cândido está no seu quarto, veste-se com roupas caseiras e modestas como a personagem se mostra inicialmente caracterizada. É um rapaz

pobre e veste-se como tal: um chambre de riscadinho, ou riscado, um tecido simples e popular na época, muito utilizado na confecção de colchões, bem como de roupas para a população mais pobre. Notamos que Macedo descreve a personagem de maneira breve, porém, coerente e minuciosa: Cândido é um rapaz pobre e seu traje o revela. O uso do riscado caracteriza o *status* social da personagem.

Assim como a casa, a decoração e o vestuário, a escolha dos nomes das personagens, em conformidade com o que demonstra Watt (2010, p. 19) revela a preocupação do autor com os detalhes da caracterização. Cândido significa puro, inocente, alvo, reflexo de uma personalidade honesta. Celina, como já mencionamos, deriva de céu, que está em perfeita sintonia com a visão de sua casa conhecida por todos como “céu cor de rosa”. Os nomes das personagens do romance são escolhidos para expressar a identidade delas. Lucíola, segundo introdução de Alencar, é o “lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos” (2001, p. 11). Esse nome foi oportunamente escolhido para a protagonista e sintetiza a tese do romance: a prostituta de alma pura.

A simplicidade associada ao vestuário de Lúcia, que apesar de cortesã é a protagonista do romance, se confunde com a visão que Paulo tem da moça. Quando ele a vê em um camarote do teatro observa que ela se veste de maneira simples, mas “com certa galanteria”:

Vi Lúcia sentada na frente do seu camarote, vestida com certa galanteria, mas sem a profusão de adornos e a exuberância de luxo que ostentam de ordinário as cortesãs, ou porque acreditem que sua beleza, como as caixinhas de amêndoas, cota-se pelo invólucro dourado, ou porque no seu orgulho de anjos decaídos desejem esmagar a casta simplicidade da mulher honesta, quantas vezes defraudada nessa prodigalidade.

Não me posso agora recordar das minúcias do traje de Lúcia naquela noite. O que ainda vejo neste momento, se fecho os olhos, são as nuvens brancas e nítidas, que se frocavam graciosamente, aflando com o lento movimento de seu leque; o mesmo leque de penas que eu apanhara, e que de longe parecia uma grande borboleta rubra pairando no cálice das magnólias. O rosto suave e harmonioso, o colo e as espáduas nuas, nadavam como cisnes naquele mar de leite, que ondeava sobre formas divinas (ALENCAR, 2001, p. 28).

Paulo gosta de Lúcia e isso se reflete nas suas descrições da moça. A simplicidade do traje, a recusa aos excessos da moda, a elegância comedida além da cor branca do vestido apontam a semelhança com as mocinhas românticas descritas por Macedo. A diferença reside na falta de substância da imagem; nas “nuvens brancas e nítidas, que se frocavam graciosamente, aflando com o lento movimento de seu leque”. O vestido deveria ser de um tecido fino e leve, que balançava com o movimento do leque, o mesmo leque do primeiro encontro, que parecia uma “grande borboleta rubra pairando no cálice das magnólias”. O

leque é uma metáfora de Paulo, ele gostaria de ser a “grande borboleta rubra” que pousa no “cálice das magnólias” – Lúcia senhora.

Já para Cunha, que teve um breve caso com a cortesã, a simplicidade de seu trajar era calculada: “a mulher que não pede é um abismo que nunca se enche!” (ALENCAR, 2001, p. 30). Para ele, Lúcia é a mulher mais bonita do Rio de Janeiro, mas também “a mais caprichosa e excêntrica” (ALENCAR, 2001, p. 28). Além disso, é insensível, pois vende a maioria dos presentes que ganha. Cunha a vê como uma cortesã, o que era realmente; Paulo, apesar de não conseguir definir a personalidade de Lúcia, a defende supondo que talvez estivesse “guarda [ndo] para a velhice” (ALENCAR, 2001, p. 31). A opinião de Paulo a respeito de Lúcia será sempre oposta às acusações levianas de Cunha, Sá e outros homens que se relacionaram com ela. Ele até acredita que sejam verdadeiras, porém isto parece o deixar mais atraído pela moça: sempre a defende e procura tratá-la como uma senhora.

Notamos aqui uma diferença em relação às imagens femininas de Macedo, que são mais estáticas, semelhantes às descrições de moda dos jornais femininos ou das crônicas mundanas. Alencar, ao contrário, valoriza bastante o movimento, da mulher e do vestuário: ao mencionar o ruído desencadeado pelo atrito dos tecidos quando se arrastam ao chão: “a mão ligeira roçava os amplos folhos da seda que rugia arrastando” (ALENCAR, 2001, p. 18); a sensualidade “[d] a gola de seu roupão azul” que “abriu-se com um movimento involuntário” (ALENCAR, 2001, p. 19); a leveza dos tecidos que balançam com o vaivém do leque, do trecho acima analisado, ou ainda, nesta mesma cena, a transfiguração de Lúcia em que “[d] à suave fluidez do gesto sucedeu a veemência e a energia dos movimentos” (ALENCAR, 2001, p. 25). Souza (2005) também alerta para a sensualidade peculiar do escritor:

São descrições aparentemente frívolas, e no entanto distinguem-se das descrições de Macedo e do comentário que as revistas femininas costumavam dedicar às *partidas*, saraus e bailes da época, pelo acento pessoal e a cálida sensualidade que comunicam. Em vários momentos da obra o romancista explora com maestria a acuidade que tem para lidar com a linguagem das roupas. (SOUZA, 2005, p. 75).

A escolha dos tecidos finos e transparentes também pode estar relacionada com a valorização do clima tropical. A crônica de moda do jornal *Novo Correio das Modas* (1853, p. 8) trata disso: “Fazendas ligeiras, transparentes, são as que mais se casam com o nosso clima, e vão melhor nos corpos flexíveis das nossas compatriotas”. As mocinhas de Macedo também usam vestidos de tecidos leves como o de garça branca, de Carolina, ou o de “finíssimo blonde”, de Honorina. No entanto, procuram enfatizar a elegância do traje e a beleza

feminina. Em Alencar a leveza destes tecidos se ajusta à graciosidade das maneiras femininas e à imagem vaporosa que cria para suas mocinhas: a mulher era “uma nuvem de sedas”. Além disso, poderia sugerir uma intenção “brasileirante”, de maneira indireta, semelhante a da crônica citada.

Ao mesmo tempo em que se desenvolve entre Paulo e Lúcia uma relação de amizade e não mais de amantes, Paulo nota a mudança nas maneiras e vestuário de Lúcia que, ao contrário do que pensa inicialmente, não é repentina, mas definitiva. Seus novos hábitos indumentários revelam isso:

O seu traje habitual nestes passeios era vestido de merino escuro, mantelete de seda preta, e um chapéu de palha com laços azuis. Mas essa mulher tinha a beleza luxuosa que se orna a si mesma, e que os enfeites, longe de realçar, amesquinham; nunca ela me parecia mais linda do que sob essa simplicidade severa. (ALENCAR, 2001, p. 102).

Lúcia veste-se como uma senhora comum, um vestido de lã escuro, manto preto e chapéu. Contudo, o traje é de uma simplicidade refinada, pois merino é uma lã de carneiro de alta qualidade e a seda também era um tecido custoso. A “simplicidade severa” do traje explicita a valorização da moda, mas como um luxo comedido; também quase não se via o corpo da moça escondido pelo mantelete, chapéu de palha e, provavelmente, o vestido cobria o colo, os braços e até os pés. Os tecidos do vestuário de Lúcia a distinguem da população mais pobre, mesmo que seja pela riqueza e não pela posição social. Agora sem os exageros de uma cortesã, apresenta uma roupa refinada, mas sem os excessos da moda.

Quando Amélia aceita a corte de Horácio e o recebe em sua casa, a simplicidade de seu traje transparece na sua caracterização: “Amélia preparou-se com maior esmero do que se fosse a um baile. Seu adorno simples, um modesto vestido branco com fitas azuis, tomou-lhe mais tempo, do que não levaria a compor um traje suntuoso” (ALENCAR, 1998, p. 58). Um vestido branco com uma simples fita azul está de acordo com o modelo romântico.

Em uma das partidas na casa de D. Clementina, Amélia reflete sobre as qualidades de Horácio e Leopoldo, os dois moços já dominam seus pensamentos:

Amélia, sentando-se, evocou a lembrança de Horácio, para fazer no seu espírito o paralelo entre o elegante leão e o estranho mancebo com quem acabava de dançar. Um tinha todas as prendas que seduzem a imaginação: era formoso, trajava com esmero, conversava com muita graça. O outro não possuía nenhum desses atrativos; seu exterior alheava as simpatias; quando falava difundia a tristeza no espírito dos que o escutavam. (ALENCAR, 1998, p. 47).

Horácio é o “elegante leão”, que possuía todas as qualidades capazes de seduzir qualquer mulher, bonito, elegante e conversador, e Leopoldo o “estranho mancebo”, que não possuía nenhuma delas, sua aparência “alheava as simpatias”, era triste e feio. Num primeiro momento, os “atrativos” de Horácio serão determinantes para sua aproximação e noivado com Amélia, mas, por fim, vencerá a falta de graça de Leopoldo.

No baile do Azevedo, Amélia escuta, da janela do toucador, Horácio conversando com Leopoldo. O primeiro conta a história de sua paixão por um pezinho mimoso e o último a do seu amor por um sorriso apesar de a moça ter o pé disforme. A partir deste fato, do qual o leitor só terá conhecimento no final da narrativa, a moça percebe que o amor do leão era puro capricho. Segundo o narrador, esta descoberta ocorre “não por uma análise, que seu espírito casto não poderia fazer, mas por uma intuição d’alma” (ALENCAR, 1998, p. 90). Este comentário só se explica como tentativa de preservação da pureza da mocinha, relacionada à imagem feminina da época, que considerava as mulheres inferiores intelectualmente aos homens. Na verdade, Amélia parece bem consciente de suas ações, tanto que elabora um plano para verificar a natureza do amor de Horácio e, quando verifica que este não é sincero, não hesita em se casar com Leopoldo. Esta também é a opinião de Martins (1977) que acrescenta a originalidade na apresentação do tema para o romance da época:

Os progressos da inocente Amélia foram extraordinários, se considerarmos que tudo isso se passou em dois meses (cap. XV); tendo compreendido tão bem, ‘por uma intuição d’alma’, o problema dos seus apaixonados, ela própria assume o comando do ritual feiticista, o que, se não era, talvez, impossível e inédito nas alcovas brasileiras do século XIX, era, contudo, a primeira vez que ousava apresentar-se como tema de romance em episódios tão explícitos. (MARTINS, 1977, v. 3, p. 336).

Adelaide Amaral, de *Senhora*, não é uma personagem tão importante, apesar de rival de Aurélia, porque será facilmente subjugada pelas artimanhas de Aurélia. Num baile aparece com um vestido azul com detalhe de “espigas de prata nos cabelos e nos apanhados da saia; simples e de muito bom gosto” (ALENCAR, 2002, p. 21). Espiga de prata é um tipo de aviamento, cujo desenho era semelhante a uma espiga de trigo. Na época era feita de fios laminados torcidos, de ouro ou prata⁷⁸. Seu aspecto brilhante dá requinte ao vestido simples da moça, é o detalhe lembrado por Aurélia. O trecho narra uma conversa entre D. Firmina e

⁷⁸ Atualmente é feito de acrílico, metal e poliéster.

Aurélia, a respeito do último baile. Curiosamente, na festa subsequente, Aurélia está trajando um vestido azul, porém muito mais deslumbrante do que este da sua rival.

Em outro momento, quando Aurélia e Adelaide se encontram no teatro, torna-se visível a competição entre as duas, preocupadas em “triunfar” na sociedade:

As duas moças lembrando-se que iam passar a noite face a face, intuitivamente sem propósito, por uma irresistível emulação, haviam-se esmerado. Ambas estavam no esplendor de sua beleza. Mas curiosa antítese: Adelaide, a pobre, vinha no maior apuro do luxo, com toda a garridice e requintes da moda. Aurélia, a milionária, afetava extrema simplicidade. Vestiu-se de pérolas e rendas; só tinha uma flor, que era a sua graça. (ALENCAR, 2002, p. 172).

Adelaide, mesmo sendo pobre, buscava um bom casamento e para isso abusava dos artifícios da moda. Aurélia, por sua vez, mostrava “extrema simplicidade”, típica das protagonistas: usava um vestido rendado, pérolas e uma só flor como enfeite.

Em uma festa na casa de Aurélia, Fernando descobrirá ser ela a sua pretendente. A casa é grande e bem distante do portão, ornada com um vasto jardim inglês; o salão está com as janelas abertas e preparado para receber seus convidados. Eis que se ouve um “frolido de sedas”, é a mocinha que chega:

Trazia nessa noite um vestido de nobreza⁷⁹ opala, que assentava-lhe admiravelmente, debuxando como uma luva o formoso busto. Com as rutilações da seda que ondeava ao reflexo das luzes, tornavam-se ainda mais suaves as inflexões harmoniosas do talhe sedutor.

[...]

Seus opulentos cabelos colhidos na nuca por um diadema de opalas, borbotavam em cascatas sobre as alvas espáduas bombeadas, com uma elegante simplicidade e garbo original que a arte não pode dar, ainda que o imite, e que só a própria natureza incute.

Via-se bem que essa altiva e gentil cabeça não carregava um fardo, talvez o espólio de um crânio morto, jugo cruel que a moda impõe às moças vaidosas. O que ela ostentava era a coma abundante de que a toucara a natureza, com as árvores frondosas, era a juba soberba de que a galanteria moderna coroou a mulher como emblema de sua realeza.

Cingia o braço torneado que a manga arregaçada descobria até a curva, uma pulseira também de opalas, como eram o frouxo colar e os brincos de longos pingentes que tremulavam na ponta das orelhas de nácar.

Com o andar crepitavam as pedras das pulseiras e dos brincos, formando um trilo argentino, música do riso mavioso⁸⁰ que essa graciosa criatura desprendia de si e ia deixando em sua passagem, como os arpejos de uma lira. (ALENCAR, 2002, p. 59-60).

⁷⁹ (Bras.) Tecido de seda. (COSTA, 2004, p. 152).

⁸⁰ Agradável aos ouvidos; melodioso. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

O vestido de seda justo ao corpo era de tom azulado, provavelmente furta-cor, porque o brilho que emanava conforme o reflexo da luz é semelhante ao da pedra opala. Era uma aparição preciosa. A tiara de opalas, prendendo os cabelos, deixava soltos alguns fios que caíam sobre os ombros e completava a “elegante simplicidade” da protagonista. No entanto, o excesso de acessórios e joias, as opalas da tiara, da pulseira, do colar e dos brincos, apesar de produzirem um ruído agradável, o som da riqueza, enquanto caminhava, não é comum à caracterização romântica. Neste sentido, são indícios do caráter ambíguo da personagem, tanto que provocam em Seixas uma dupla impressão, certo pavor, pela situação em que se achava, e embotamento dos sentidos diante da beleza deslumbrante de Aurélia.

Durante a ceia na casa do Sá, de *Lucíola*, aparecem novos personagens⁸¹, caracterizados como libertinos e excêntricos mas, que juntos, completam o ambiente erótico e intrigante do jantar. Sá tinha trinta anos, era tranquilo, mas de “imaginação ardente” e tinha certa riqueza que gostava de desperdiçar livremente em jantares regados a comida, bebida e mulheres. Ao contrário do procedimento de Macedo, que quase sempre descreve uma personagem imediatamente após a sua aparição na narrativa, em *Alencar*, o narrador pode escolher um momento oportuno para fazê-lo. Sá, por exemplo, já havia passeado com Paulo na festa da Glória e apenas depois é particularizado. Sua personalidade libertina se reflete em sua elegância, no requinte do ambiente, nas companhias presentes, oferecendo vigor ao episódio que culminará com a “orgia vermelha de Lúcia” (CANDIDO, 1959, v. 2, p. 224). É extremamente interessante para o enredo que todos os detalhes da identidade de Sá sejam revelados neste jantar. A descrição da casa, dos móveis e objetos de decoração, da ceia, da personalidade de Sá, além das outras personagens, todo esse excesso de palavras cria o tempo necessário para “sufocar” Paulo, que era a real intenção de Sá, até não ser mais suportável estar ali, diante da nudez de Lúcia.

Quando Horácio, de *A pata da gazela*, aparece pela primeira vez no romance tem alguns traços particularizados:

Nesse momento, porém, dobrando a Rua da Assembleia, se aproximara um moço elegante não só no traje do melhor gosto, como na graça de sua pessoa: era sem dúvida um dos príncipes da moda, um dos leões da Rua do Ouvidor; mas desse podemos assegurar pelo seu parecer distinto, que não tinha usurpado o título. (ALENCAR, 1998, p. 13).

⁸¹ O velho Couto e o jovem Rochinha serão analisados no item 5.2.6.

É descrito como um moço elegante, no seu traje e maneiras, considerado “um dos leões da Rua do Ouvidor”. Seu vestuário exagerado e com os requintes da moda denunciam o seu comportamento, seu modo de agir não é confiável. As coisas que costuma fazer também revelam sua personalidade volúvel:

Os sucessivos encontros da Rua do Ouvidor; a conversa no Bernardo; a visita indispensável ao alfaiate; as anedotas do Alcázar na noite antecedente; a crônica *anacreônica* do Rio de Janeiro, chistosamente comentada; algumas rajadas de maledicência, que é a pimenta social; todas essas ocupações importantes, que absorvem a vida do leão, distraíram Horácio a ponto de se esquecer ele do objeto guardado no bolso do paletó. (ALENCAR, 1998, p. 14).

Horácio é um dos muitos rapazes que desperdiçam suas vidas no “incessante bulício da moda” (ALENCAR, 1998, p. 17). Está sempre mais interessado no “laço de sua gravata”, em “suas maneiras distintas” ou em seu “traje apurado” do que o realmente necessário (ALENCAR, 1998, p. 18). Seu vestuário na última moda é um indício do seu caráter volúvel e desonesto. No que se refere ao conhecimento do comportamento feminino, ao contrário do professor que estudou no gabinete, Horácio conhecia o coração feminino na prática:

Ao contrário, Horácio tinha estudado na realidade da vida; devassara os refolhos do pólipo, lhe sentira as pulsações, e fizera experiências *in anima vili*. Não fatigou sua memória com a inútil bagagem dos termos técnicos e das noções científicas: lia os hieróglifos do amor com a linguagem garrida do homem da moda. (ALENCAR, 1998, p. 18).

O que ele admirava na mulher era apenas a beleza física. Inicialmente, amava, metonimicamente, toda a sorte de mulheres bonitas, desde o “moreno voluptuoso” à “alvura do jaspe”; da “fronte soberana e altiva” ao “gesto gracioso e meigo”; o “talhe opulento e garboso” ou as “formas esbeltas e flexíveis” (ALENCAR, 1998, p. 19). Com o tempo, tudo isto perde o sabor e passa a admirar a mulher em detalhe: “uma boca bonita, cofre de pérolas, de sorrisos, de beijos e harmonias”; depois “uma trança densa e negra, como a asa da porcelana”; ou ainda “uma cintura de sílfide, um colo de cisne, um requebro sedutor, um sinal da face, uma graça especial, um não sei quê: tudo recebeu culto do nosso leão” (ALENCAR, 1998, p. 19). Amar para ele não era mais do que um passatempo, tinha a existência “embotada” para o amor e “gasta pelo prazer” (ALENCAR, 1998, p. 20). Eis que então lhe aparece o sapatinho misterioso e ele passará a adorar o suposto pezinho.

A primeira descrição de Seixas, após já conhecermos alguns detalhes de sua casa, da decoração e dos objetos que se encontram em seu quarto, apresenta traços de sua aparência:

É um moço que ainda não chegou aos trinta anos. Tem uma fisionomia tão nobre, quanto sedutora; belos traços, tez finíssima, cuja alvura realça a macia barba castanha. Os olhos rasgados e luminosos às vezes coalham-se em um enlevo de ternura, mas natural e estreme de afetação, que há de torná-los irresistíveis quando o amor os acende. A boca vestida por um bigode elegante, mostra o seu molde gracioso, sem contudo perder a expressão grave e sóbria, que deve ter o órgão da palavra viril.

Sua posição negligente não esconde de todo o garbo do talhe, que se deixa ver nessa mesma retração do corpo. É esbelto sem magreza, e de elevada estatura.

O pé pousado agora em uma chinela não é pequeno, mas tem a palma estreita e o firme arqueado da forma aristocrática.

Vestido com um chambre de fustão que briga com as mimosas chinelas de chamalote bordadas a matiz, vê-se que ele está ainda no desalinho matutino de quem acaba de erguer-se da cama. Ainda o pente não alisou os cabelos, que deixados a si tomam entretanto sua elegante ondulação. (ALENCAR, 2002, p. 36).

Alencar começa, também, apresentando a descrição física da personagem: Seixas é um rapaz pobre, mas que possui uma fisionomia nobre e sedutora. Em seguida, tem-se a mesma cena, o estar em casa em desalinho, mas um desalinho de luxo, caracterizado por vestir um chambre de fustão. Da mesma forma, as sandálias são de chamalote, bordadas “a matiz”. O fustão é um tecido encordoadado e grosso⁸², em geral de algodão, que tem o avesso liso e o direito em relevo; o chamalote é um tipo de seda que apresenta textura ondeada e brilhante, semelhante ao tafetá. O narrador declara que o chambre “briga” com as sandálias, sugerindo o exagero no apuro do traje.

Fernando gasta consigo três vezes mais do que com sua família. Ele só irá perceber o contraste de seu comportamento quando escuta uma conversa de suas irmãs, sua mãe e uma visita: “Pela primeira vez desenhou-se claramente no espírito de Seixas um contraste que aliás tinha diante de si todos os dias, a cada instante, e do qual era ele próprio um dos termos” (ALENCAR, 2002, p. 43). O luxo de seu gabinete, dos móveis, de seu vestuário são indícios desta disparidade que ele pode reconhecer todos os dias, mas parece não perceber.

Sua personalidade revela esse contraste, Seixas pensa em ser político e fazer um bom casamento. Pobre mas que representa ser rico na sociedade, vivia uma “dupla existência”. A mãe e as irmãs acham absolutamente “justo e natural” seu gasto com roupas da moda ou com divertimentos da sociedade. Ele próprio admite que, ao melhorar a sua posição na sociedade,

⁸² Tecido natural ou sintético, feito de algodão, linho, seda ou lã.

poderia até garantir um casamento vantajoso para as irmãs. Sendo assim, “o luxo era não somente a porfia infalível de uma ambição nobre, como o penhor único da felicidade de sua família. Assim dissiparam-se os escrúpulos” (ALENCAR, 2002, p. 45).

Para Seixas a elegância era uma satisfação pessoal. Até se casar com Aurélia, o vestuário elegante é considerado um de seus maiores prazeres:

Ele tinha essa flor da ingênua elegância, que não se alimenta da vaidade de ser admirada, mas da satisfação íntima. Vestir-se era para ele outrora um prazer; o contato de um novo traje causava-lhe uma sensação deliciosa, como a de um banho frio em hora de calma. (ALENCAR, 2002, p. 127).

Porém, quando é humilhado por Aurélia, em *Senhora*, e descobre que seu casamento era apenas um contrato comercial, se inicia sua transformação pessoal. Esta mudança da personagem está em sintonia com o seu vestuário. Seixas mantém ainda sua “fina distinção”, contenta-se em trocar a gravata para dar uma “feição de novidade”, mas os trajes não serão mais luxuosos: “Sua roupa tinha o mesmo corte irrepreensível, mas já não afetava os requintes da moda; a fazenda era superior, porém de cores modestas. Já não se viam em seu vestuário os vivos matizes e a artística combinação de cores”. (ALENCAR, 2002, p. 134). No entanto, isto só ocorre porque se trata do protagonista do romance; as demais personagens, instáveis e superficiais, como a moda, permanecerão como tal até o final do romance.

5.2.3 Técnica de descrição do vestuário: da cabeça aos pés!

As descrições do vestuário começam, em geral, pela parte superior do corpo, a cabeça, e vão descendo até os pés. O procedimento é recorrente para a descrição da aparência física da personagem. Pouquíssimas vezes há uma alternância nessa ordem; por exemplo, a personagem está usando um chapéu, calças e camisa (superior/inferior/superior), mas sempre prevalece a ordem descendente.

Nos figurinos da imprensa feminina a ordem descendente também era a mais comum. No entanto, diversas descrições invertem essa ordem. Isto ocorre, por exemplo, quando se quer dar destaque a uma parte do vestuário, como as saias, nesta crônica do *Jornal das Senhoras* (18.12.1853):

VESTUÁRIO GRAVE DE PASSEIO. - Vestido de tafetá dobrado, preto, de duas saias. A primeira saia em baixo, sobre a bainha, tem uma tira enviesada da mesma fazenda formando pregas: sobre esta tira, duas outras da mesma largura de chamalote roxo, e sobre estas uma outra de tafetá preto. Formão estas quatro tiras enviesadas quatro largas pregas que servem de enfeite à primeira saia. A segunda só tem uma tira preta e outra de chamalote roxo, porém esta saia é aberta dos lados e fechada por dois laços de fita achamalotada em cada abertura.

O corpo de basquine⁸³ e as mangas-pagode⁸⁴ são guarnecidas com o enfeite das mesmas tiras de chamalote roxo, e o corpo adiante é fechado por cinco laços de fita, e as mangas também são apanhadas no lugar da costura por um laço da mesma fita.

Sub-mangas e colarinho de renda de bico.

Chapéu branco de seda e blonde⁸⁵, ornado de um meio véu de renda ponto de Inglaterra, e por dentro, enfeitando a aba, cinco narcisos formando uma grinalda de flores iguais.

Umbrella⁸⁶ de cetim branco com cabo de marfim.

A descrição do vestido da estampa se inicia pelas saias, informando grande quantidade de detalhes, para depois falar do corpinho, das mangas, do chapéu e, por último, da sombrinha.

A descrição que Félix, de *O moço loiro*, faz referindo-se a uma moça amazona que havia avistado do ônibus, quando voltava para casa, é uma das que apresenta alternância na ordem típica da descrição do romance. A amazona era, na verdade, Honorina, mas ainda não se sabia o nome dela:

– O vestido da moça era verde-escuro; nada mais engraçado do que sua cinturinha delicada, do que o corpinho justo de seu vestido, que desenhava as mais encantadoras e voluptuosas formas; ela trazia na cabeça um simples boné preto que, muito pequeno para esconder seus cabelos, deixava cair uma multidão imensa de belos anéis de madeixas negras, que voavam pelos ares na impetuosidade da carreira que trazia o cavalo; oh!... ela passou junto do ônibus! (MACEDO, 2003, p. 35).

Da visão geral da moça, o vestido verde escuro, passa-se à “cinturinha delicada”, o “corpinho justo”, sobe para informar que ela usa um “boné preto”. Não se fala nada a respeito

⁸³ Basquine: espécie de casaco mais alongado usado no vestuário feminino, adulto e infantil. Ver último anexo.

⁸⁴ Ou flamenca: Manga afunilada que se alarga a partir de uma cava justa e que é cortada ou dobrada (p. ex., em três-quartos ou pela metade) para deixar à mostra a manga da roupa que está por baixo. Pode ser franzida ou disposta em camadas em cascata. Sua silhueta se assemelha ao formato de um pagode (torre em camadas, comum em alguns países da Ásia), daí o nome. (ALEX, 2011, p. 119).

⁸⁵ Renda blonde: Delicada renda de bilro de seda com fundo suave hexagonal, que surgiu no século XVIII no norte da França, tendo depois se difundido pela Espanha e Inglaterra. O termo “blonde” tem origem na cor bege-claro da renda (a cor da seda crua), pois, inicialmente essa renda era feita de seda chinesa não branqueada. Mais tarde, porém, passou-se a usar esse nome para descrever tanto a renda branca (branqueada) quanto a preta (tingida). Às vezes utiliza-se apenas a abreviação “blonde”. (ALEX, 2011, p. 157).

⁸⁶ Umbrella: sombrinha, guarda-chuva. Provavelmente erro tipográfico.

do calçado e dos pés; a descrição começa pela cintura e sobe até a cabeça. Honorina será chamada, a partir deste momento, de “moça romântica”, e todos ficarão curiosos para saber quem é ela. Félix destaca os grandes olhos negros e ardentes da moça e que aquele era o rosto mais bonito que já havia visto. Ele a chamou de moça romântica porque um jovem poeta, presente no ônibus, exclamou ao observá-la: “eis o tipo romântico!” (MACEDO, 2003, p. 35).

Quando ocorre o sarau de D. Tomásia, o próprio narrador afirma que a festa era o local oportuno para as mulheres travarem suas grandes batalhas, porque “desde a flor do cabelo até o bico do sapato, tudo se ostenta” (MACEDO, 2003, p. 88). Neste sentido, esta afirmação de Macedo explicita não só a importância da moda para as mulheres nas ocasiões sociais como também antecipa, de maneira didática, ser interessante ao romance descrever a indumentária das personagens femininas nestas ocasiões.

Quando se ouve um burburinho no sarau, é sinal de que Honorina está chegando. A curiosidade a respeito da personagem já fora criada em toda a primeira parte do romance, em que ela é descrita como uma bela moça romântica, recém-chegada à corte. Como se trata de uma desconhecida cria-se um clima de mistério em torno dela e, tanto as demais personagens quanto o leitor ficam curiosos em saber mais detalhes acerca da personagem. Eis que ela chega triunfante ao sarau:

[...] dois largos bandós de lindos cabelos negros desciam até dois dedos abaixo das orelhas e para trás se voltavam, indo suas extremidades a perder-se por entre longas tranças de perfeitíssimo trabalho, que se enroscavam terminando em cesta; uma grinalda de flores brancas salteadas de pequeninos botões de rosa se entretecia nesse belo tecido de madeixas; duas rosetas de brilhantes pendiam de suas orelhas; nenhum enfeite, nenhum adorno ousara cair sobre seu colo, que, nu, alvejava, arredondado, virginal, e puro; um vestido de finíssimo *blonde*, que deixava transparecer o branco cetim que cobria o corpinho todo talhado em estreitas pregas, que desenhavam elegantes formas, era debruado por uma longa fita de flores, semelhantes às dos cabelos, as quais ainda se deixavam de novo ver formando uma cercadura em que acabavam as mangas curtas, justas, e singelas; esse vestido cruelmente comprido para esconder dois pequenos pés calçando sapatinhos de cetim, se terminava por uma simples barra bordada de branco; no braço esquerdo da moça fulgia um bracelete de riquíssimos brilhantes; e, enfim, suas mãos calçavam luvas de pelica branca, guarnecidas de arminho e com borlas de seda frouxa.

Raquel se tinha vestido, toucado, e adornado absolutamente como Honorina; não se via em uma nada de menos, e nada de mais, do que na outra: eram duas irmãs, e ambas da mesma altura, ambas com cabelos e olhos pretos, ambas quase igualmente belas; apenas no rosto diferiam; porque a primeira o tinha corado, vivo e alegre; e a segunda pálido, e melancólico. (MACEDO, 2003, p. 92).

Apesar de ser extensa, a ordem descendente das descrições do vestuário é mantida. Honorina tem seu traje de festa particularizado da cabeça aos pés. Por outro lado, a personagem secundária Raquel está vestida, toucada e adornada como Honorina, e não é informado detalhe algum do seu vestuário. Isto mostra a intenção do narrador em fixar a imagem de uma, e o desinteresse pela outra. A descrição confirma que ela é muito bonita, se veste bem e que realmente pode ser considerada uma verdadeira mocinha romântica. Honorina é a protagonista do romance, então é natural que o narrador gaste mais tempo com ela. Ela usa um vestido branco de cetim e de blonde, com um corpete cheio de pregas, sapatinhos de cetim e seu cabelo está disposto conforme a moda da época. A vestimenta da protagonista é bonita, elegante e bastante semelhante à descrição de um vestido da moda da época. Rodrigues (2010, p. 91), fundamentando-se nos estudos de história da moda de Cunnington, afirma ser “plenamente aceitável a descrição do traje de Honorina que, em uma só peça, mistura renda, cetim, bordados, pregas e debruns com fitas de flores”. As crônicas de moda, a descrição das estampas ou mesmo as crônicas mundanas da época sugerem que esta hipótese seja verdadeira. Afinal, o “exagero” dos vestidos e adornos femininos ocorreu durante todo o século XIX, como observamos neste modelo de baile do jornal *Novo Correio das Modas* (1854):

Primeiro toilette. – Vestido de tafetás branco. Túnica dobrada de cima feita de filó de ilusão. A primeira túnica tem embaixo três fitas de cetim branco colocadas em cima do filó; a segunda túnica é guarnecida com três ordens de blonde e levantada do lado por um grande ramo de malvariscos⁸⁷; o corpinho é guarnecido com o mesmo blonde da segunda túnica. Nos cabelos ramos de malvariscos como os da saia. (*Novo Correio das Modas*, 1854, p. 8)⁸⁸.

Apesar de ser uma moda posterior – nove anos após a publicação de *O moço loiro* –, o vestido da estampa descrita é feito do mesmo tecido que o de Honorina, blonde e cetim branco, de mangas curtas e se, nos cabelos há “ramos de malvariscos como os da saia”, o vestido da protagonista “era debruado por uma longa fita de flores, semelhantes às dos cabelos”. De um modo geral, as descrições da imprensa são semelhantes às do romance, mas, com a diferença na finalidade: enquanto aquelas se preocupam em detalhar o vestuário para que ele fosse copiado, estas pretendem revelar e fixar mais detalhes sobre a indumentária da protagonista, ou de outras personagens importantes. Esta semelhança revela que, por um lado,

⁸⁷ M. q. Malvaviscos: design. comum às plantas do gên. *Malvaviscus*, da fam. das malváceas, com três spp., nativas de regiões tropicais da América do Sul e Central, ger. cultivadas como ornamentais. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

⁸⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/700053/per700053_1854_00002.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2013.

tanto a moda como a literatura se valem da descrição como técnica discursiva. Falar de moda é também falar de maneira descritiva e, novamente, a afirmação de que o objetivo da descrição dos objetos, como o vestuário, é “parecer transformar um objeto em linguagem”, se verifica (BARTHES, 2009, p. 34).

Por outro lado, a semelhança entre estas descrições sugere que Macedo certamente poderia fundamentar suas descrições do vestuário das personagens nas da imprensa feminina. Não só porque ele era jornalista, mas também porque na “falta” de livros de história da moda, como os que auxiliaram os escritores românticos europeus a pintar a ‘cor local’ necessária a suas obras (BARTHES, 2005, p. 257), nossos escritores poderiam procurar outras fontes, como a imprensa de moda. Nesse sentido, seria mais uma influência do jornal no romance, que já havia incorporado outras: “informação prática sobre a vida doméstica e uma conjugação de ensinamento com distração” (WATT, 2010, p. 54).

O tamanho da descrição do vestuário de Honorina no sarau e a variedade de elementos que apresenta reforçam a pausa do discurso descritivo. Aqui, ela é necessária para apresentar a mocinha romântica ao leitor, de maneira detalhada e que foi aguçada desde o início do romance. A descrição acaba com a curiosidade e é gravada na memória do leitor. Deste modo, podemos pensar que estas descrições dos trajes de baile podem assumir outras significações. Se, na imprensa de moda, queremos saber como estavam vestidas as elegantes da boa sociedade fluminense, ou qual a última moda da Europa, em *O moço loiro*, a descrição do vestuário, além de divulgar a moda, tem a função de saciar a curiosidade do leitor além de inseri-lo nessa atmosfera do baile, como se o leitor fosse também um espectador curioso para conhecer a tal moça romântica.

A ordem descendente também prevalece na descrição do vestuário das personagens masculinas. No entanto, algumas delas alternam essa ordem, como a de Félix, de *O moço loiro*. Apesar de não ser uma personagem importante, a sua caracterização contém alguns traços do vestuário:

Félix, moço de vinte e seis anos, de estatura ordinária, magro, pálido, com as mãos muito brancas, e benfeitas, desconfiado, e melancólico de natureza, mas com tais qualidades modificadas pela frequência das sociedades; vestia calças e colete branco, e uma sobrecasaca, que perfeitamente lhe assentava; tinha ao pescoço uma gravata de cor, muito baixa, e bordada com igualdade matemática por uma estreitíssima dobra do colarinho; sobrinho de Tomásia [...]. (MACEDO, 2003, p. 31).

Félix é um jovem magro, “pálido”, “melancólico”, mas a quem a “frequência das sociedades” já havia influenciado. Seu vestuário começa pelas calças, parte inferior do corpo, passa ao colete, ambos brancos, a sobrecasaca, de excelente corte, porque “perfeitamente lhe assentava”; usava uma gravata colorida, “bordada com igualdade matemática”. A perfeição do traje e a precisão dos detalhes mostram que a personagem se veste no rigor da moda, o que, sugeriria seu caráter volúvel, que se confirmará ao longo do romance. Todos estes detalhes são indícios para o leitor desconfiar da personagem.

Anacleto, pai de Mariana e avô de Celina, de *Os dois amores*, tem o seu vestuário descrito na ordem descendente:

No ângulo anterior e direito da sala, e a poucos passos de uma janela, achava-se sentado em excelente poltrona o ancião, que era de aspecto simpático e respeitável; deveria ter já passado dos sessenta anos; tinha os cabelos totalmente brancos, a fronte alta, o rosto pálido, finas e delicadas as mãos, e era um pouco magro. Estava envolvido em um *robe de chambre* de chita, vestia calças brancas, e calçava chinelas de marroquim verde. (MACEDO, 1959, p. 45).

A descrição, na ordem descendente, privilegia os aspectos da aparência física da personagem, indicando também que era um senhor “simpático e respeitável”. Ele está em leve desalinho, roupas típicas da intimidade do lar. Apesar da simplicidade do traje, as chinelas eram de marroquim, um tipo de couro de cabra fino e elegante, como o cordovão, mencionado anteriormente no traje de Jacó, demarcando assim a classe social. Mesmo assim, o robe de chambre era de chita, um tecido barato, o que sugere uma simplicidade nas maneiras de vestir e, principalmente, no caráter.

Algumas descrições mencionam apenas alguns itens do vestuário, mas que não devem ser considerados simples “acessórios” porque se mostram bem relevantes na caracterização da personagem. Jacó, de *Os dois amores*, sempre que sai de casa veste seu fraque roxo, do tempo em que era funcionário público, sublinhando a pose que a personagem insiste em manifestar. Já Paulo, de *Lucíola*, quando retorna a sua casa depois da festa da Glória, fica pensando em Lúcia e se lembra de já tê-la visto assim que desembarcara no porto:

Uma encantadora menina, sentada ao lado de uma senhora idosa, se recostava preguiçosamente sobre o macio estofo, e deixava pender pela cobertura derreada do carro a mão que brincava com um leque de penas escarlates. Havia nessa atitude cheia de abandono muita graça; mas graça simples, correta e harmoniosa; não desgarró com ares altivos decididos, que afetam certas mulheres à moda.

No momento em que passava o carro diante de nós, vendo o perfil suave e delicado que iluminava a aurora de um sorriso raiando apenas no lábio mimoso, e a fronte límpida que à sombra dos cabelos negros brilhava de viço e juventude, não me pude conter de admiração. (ALENCAR, 2001, p. 16).

O destaque dado ao “leque de penas escarlates”, trazido pela lembrança, é um indício de que se começa a brincar com a oposição senhora/cortesã. Inicialmente, o leque não sugere nada a Paulo, que enxerga Lúcia como uma moça bonita e encantadora: “Como dever ser pura a alma que mora naquele rosto mimoso” (ALENCAR, 2001, p. 17). Somente ao lhe devolver o leque ele percebe que há alguma contradição entre a sua impressão e a verdadeira Lúcia, pois, por seu sorriso melancólico supõe que a moça não era feliz. No entanto, a atitude de abandono e “muita graça” com que Lúcia brinca com o leque está vívida em sua memória, afirmando inclusive que a graciosidade era “simples, correta e harmoniosa”, exigida pela caracterização das protagonistas, conforme analisamos, e não tinha os “ares altivos decididos” de certas mulheres da moda. A oposição Lúcia “senhora” (simplicidade) e “cortesã” (moda) está anunciada.

Na crônica “Conversa com minhas leitoras”, do jornal *Diário do Rio de Janeiro*⁸⁹ (06.03.1856), Alencar demonstra a importância, na coqueteria feminina, do leque considerado o “cetro” das rainhas da moda. O autor transcreve o capítulo do livro *Psicologia da mulher elegante*, de autor anônimo, intitulado “O leque”. Este é considerado o “companheiro fiel” das mulheres; disfarça os rubores; oculta as conversas entre as moças; quando se movimenta com rapidez indica “certo mau humor”; alguns gestos com o leque informam aos homens que estes podem ou não se aproximar e entabular uma conversa (ALENCAR, 2003, p. 253-256). O leque é a “arma terrível” da mulher:

O leque é para a mulher o que a bengala é para o homem; na sua origem ambos estes objetos foram uma arma de defesa, mas a civilização, de transformação em transformação, reduziu-os a um traste de luxo, que às vezes ainda no fundo revelam o que foram. (ALENCAR, 2003, p. 257).

O leque de penas escarlates de Lúcia reaparecerá em outros momentos da narrativa. Quando Paulo vai à casa de Lúcia pela primeira vez. Ela pergunta se ele se lembra do primeiro encontro dos dois, na rua do porto. Paulo responde que sim, mas ao ser inquirido

⁸⁹ José de Alencar escreveu crônicas, intituladas “Folhas Soltas”, “Folhetim”, “Revista” (“Conversa com os meus leitores” e “Conversa com as minhas leitoras”), no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, entre os anos de 1856 e 1857.

sobre o que ela vestia, disse não reparar na “*toilette* das moças bonitas” (ALENCAR, 2001, p. 23). Lúcia ao contrário, afirmou lembrar-se do modo como Paulo estava vestido:

E eu por que reparei no seu traje, na cor de sua sobrecasaca, em tudo; até na sua bengala? Não é esta; a outra era mais bonita; tinha o castão de marfim. Está vendo que me lembro perfeitamente, e entretanto não tenho esses objetos diante dos olhos! (ALENCAR, 2001, p. 23).

Assim como também ocorre em Macedo, as descrições de trajes que são lembrados, e não vistos pelas personagens, são mais breves, apresentam um ou outro traço. A memória de Lúcia é perfeita; ela se recorda do traje completo, mas cita a sobrecasaca e a bengala com “o castão de marfim”. É o único momento da narrativa em que sabemos algum detalhe da roupa do protagonista. Este, no entanto, está sendo dissimulado, pois quando avistou Lúcia pela primeira vez, na rua do porto, reparou no leque e na graciosidade com que brincava com ele; na festa da Glória, observou seu “talhe esbelto”, a “suprema elegância”, o vestido cinzento com orlas de veludo castanho que “dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos”; em outra ocasião, ao vê-la num camarote do teatro, reconhece Lúcia pela “indiscreta luva cor de pérola”, que provavelmente era a que ele tinha apertado no primeiro encontro, e da qual não tinha revelado a cor: sabíamos apenas que era de pelica (ALENCAR, 2001, p. 16). Todas estas menções ao vestuário da cortesã são reflexos de que ele a gravara em sua lembrança. O trecho revela a duplicidade do comportamento de Paulo, porque antes de ir à casa de Lúcia pela primeira vez, ao se vestir, mostrava-se apreensivo sobre a recepção que o esperava: “não há nada que mais vexa do que a posição de um homem solicitando da memória rebelde da pessoa a quem se dirige um reconhecimento tardio” (ALENCAR, 2001, p. 19). E no segundo encontro é exatamente o que ele faz com ela, como vimos. De fato, esta situação revela não só o machismo de Paulo, correspondente aos moldes da época, bem como a vontade de esconder de Lúcia o fato de ter sua imagem gravada, de não revelar a importância que ela já tinha para ele, por ela ser uma cortesã. Não pretendia ter qualquer intimidade com ela se esta não correspondesse à relação “real” que deveria haver entre os dois.

Lúcia está na sua frente, vestida exatamente como estava no dia do primeiro encontro. Paulo reconhece o vestuário, mas Lúcia o corrige dizendo: “Falta o que o senhor pensava e não tornará a pensar! disse ela com a voz pungida por dor íntima!” (ALENCAR, 2001, p. 23). O trecho revela a sensibilidade de Alencar em trabalhar os detalhes do vestuário, as lembranças das personagens e o tempo que não volta mais. Salienta ainda que, apesar de a

imagem ser a mesma, a visão do protagonista mudou; Paulo já sabe que ela era uma cortesã e não mais “uma linda moça” ou ainda uma “mimosa aparição”.

5.2.4 Simbologia das cores ou formas no vestuário

Nos romances do *corpus* é sensível à preferência pela cor branca na caracterização do vestuário das personagens femininas, principalmente das protagonistas. O uso de vestidos brancos ocorre principalmente em momentos chave da narrativa, como saraus e bailes. Os valores de pureza e castidade feminina, exigidos pela sociedade da época, remetem à simbologia da cor: “uma cor neutra, passiva, mostrando apenas que nada foi realizado ainda”, de onde deriva o sentido da brancura virginal (CHEVALIER, 1995, p. 143).

No caso d’*A moreninha*, quando Fabrício vê Joana no camarote do teatro, a moça está usando um vestido branco:

Ora, lembrava-me que nesse camarote a minha querida era a **única que se achava vestida de branco** e, pois, eu podia muito bem mandar-lhe um recado pelo qual me fizesse conhecido. (MACEDO, 1998, p. 23, grifo nosso).

Neste caso, a descrição apenas indica a cor do vestido da moça, com a qual Fabrício pretende começar um “namoro romântico”. Aqui, porém, trata-se de uma dissimulação, ela se faz passar por uma mocinha romântica, pura e angelical, o que, de fato não é, como se verá mais adiante. Joana é uma mocinha volúvel da moda, autoritária e maliciosa, como suas amigas Quinquina, Clementina e Gabriela.

Carolina usa vestidos brancos no transcorrer de todo o romance, o que completa sua caracterização como verdadeira mocinha romântica brasileira: pura e honesta, simples e travessa. Na ocasião do sarau, o vestido branco é de garça e um pouco curto, que o narrador sugere não estar na moda. No entanto, o comprimento do vestido condizia com a idade da personagem. Os catorze anos da Moreninha indicam uma fase de transição da menina para a idade adulta e isso era marcado na roupa: meninas e mocinhas usavam vestidos mais curtos do que os das mulheres adultas. Isso pode ser assinalado também nos periódicos femininos. Em uma crônica de moda do jornal *Novo Correio das Modas* (1854) é possível observar a diferença no comprimento das saias femininas conforme a idade:



Figura 14 – Figurino do jornal *Novo Correio das Modas* (1854)

Conforme as meninas crescem e tornam-se adultas, as saias aumentam de tamanho, ficando mais compridas. A menina mais jovem da estampa é a que apresenta a saia mais curta, e podemos inclusive ver a barra das calças que usava por baixo. A descrição do figurino informa os detalhes dos tecidos e adornos do vestuário:

A **mocinha** que se vê à direita do grupo que representa a nossa gravura, tem um vestido de veludo composto de uma saia redonda e de um corpinho *à basquines*; este corpinho abre-se na frente deixando ver uma camisinha helvética de pregas miudinhas, em musseline suíça, e une-se na frente por meio de umas fitas com laços de veludo, mangas abertas e curtas, submangas em forma de balão terminando em punhos formados de entremeio, calça de nansouk⁹⁰ bordadas à inglesa, chapéu frangido de cetim e veludo preto, botinhas de veludo.

A pequenina tem um chapéu de grós de Nápoles⁹¹ ornado de pequenas fitas, guarnecido de um estreito blond⁹², vestido de popelina escocesa, pardessus⁹³ de casimira bordado de seda; esta vestimenta é larga e adornada de um pequeno capuz.

[...]

A menina de seis anos tem um chapéu de veludo adornado por dentro de uma espécie de grinalda de pequenas rosinhas, vestido afogado de tafetá

⁹⁰ Nansouk ou nanzook: s. m. Tecido de algodão. (CORRÊA, 1958, p. 390).

⁹¹ Gros de Naples ou gródenaple (it.? fr.?) – Tecido de seda muito encorpado, cuja deficiente compressão teria dado origem à palavra guardanapo (COSTA, 2004, p. 148).

⁹² M. q. blonde.

⁹³ Pardessus: fr. Sobretudo. (CORRÊA, 1958, p. 426).

escocês, mangas progressivas, fendidas ao alto e presas por presilhas, submangas-balão, peliça à *la bonne femme* de pelo de seda, forrada de cor viva, nas mangas laços de fita á Fontanges, um laço do mesmo gênero fecha o alto da vestimenta; um amplo capuz adorna este elegante traje. (*Novo Correio das Modas*, 1854, p. 104, grifo nosso).

Mesmo a mocinha da estampa, que provavelmente teria menos de quinze anos, apresenta um vestido curto, semelhante ao das outras duas. O traje mais curto, típico das roupas infantis, facilitava um pouco os movimentos e permitia que elas corressem e brincassem mais à vontade. Ficavam escondidos pelas saias, as pernas e os pés dos quais aparecia apenas a pontinha, enquanto elas caminhavam ou dançavam. O fato de o vestido da Moreninha ser mais curto mostraria a transição para a vida adulta. Contudo, a descrição menciona as saias e os pés e nada comenta sobre a barra das calças, que deveriam ser usadas, conforme vimos na estampa. Além disso, Augusto a enxerga como uma mocinha sedutora e não como uma criança.

Campos (1920, p. 17) afirma que Carolina não “era rigorosa no trajar”. Somente ela, “por criancice” e Rosina, protagonista de *A namoradeira* (1870), “por vaidade”, tiveram a ousadia calculada de mostrar os pés. Neste sentido, a caracterização da Moreninha como uma “hábil menina”, talvez revele a habilidade de Macedo. Saias compridas já eram usadas desde 1837, quando houve a mudança do estilo Império para o Romântico. Se o romance data de 1844, torna-se difícil pensar que a protagonista estivesse “fora da moda”, principalmente porque ela pertence à classe alta fluminense. O testemunho dos viajantes estrangeiros sugere que esta hipótese seja verdadeira. Ida Pfeiffer, que esteve no Brasil em meados do século XIX, notou que o vestuário brasileiro quase não diferia do europeu, sugerindo que a importação da moda europeia era considerável, especialmente a de tecidos para trajes, véus e adornos femininos. O próprio Macedo (1963, p. 85) afirma que a Rua do Ouvidor já era conhecida, desde 1822, como a rua da “Moda de Paris”, o que pressupõe um significativo mercado consumidor. Se lembrarmos que as descrições de moda de Macedo são consideradas precisas e minuciosas, não seria plausível que ele caracterizasse a protagonista, de seu primeiro romance, com um vestido da moda “passada”. O vestido, um pouco mais curto, poderia ser uma demonstração da habilidade de Carolina em se vestir de modo “ousado”, coerente com sua caracterização. Basta lembrarmos que uma de suas leituras era Mary Wollstonecraft; e, neste sentido, sua “travessura” seria calculada, conforme análise de Campos (1920). Ao analisar o mesmo trecho, Rodrigues (2010) também não acredita que o vestido fosse mais curto devido a pouca idade, justamente pela ausência de calças, ou que estivesse fora da moda, pela classe social a que pertencia. Para a autora, a atitude de Carolina

“fortalece sua própria sensualidade”, evidencia que ela possui pés bonitos, “afirma sua linhagem elitizada” e “prova que possui atributos de beleza que a tornam uma mulher desejável” (RODRIGUES, 2010, p. 78). Por outro lado poderia ser ainda uma artimanha do narrador para fazer aparecer os pezinhos da moça. E se nada se fala sobre calças, o vestido era apenas ligeiramente mais curto, o suficiente para mostrar os pés. O “pecado contra a moda reinante” não seria uma falha na toalete, mas uma estratégia do narrador para burlar a moral rígida e mostrar os pezinhos da protagonista além de valorizar a personalidade de Carolina, verdadeira mocinha brasileira, moreninha, hábil e travessa.

Na descrição de Otávio⁹⁴, de *O moço loiro*, é perceptível o efeito das cores em sua indumentária, o azul da gravata, o xadrez cor de cana do colete ou as luvas encarnadas, além do excesso de outros acessórios da moda. Félix apresenta um vestuário igualmente colorido, usa calças brancas e gravata de cor. Brás-mimoso é outra personagem a abusar de itens da moda como perucas e espartilhos. Todas estas personagens são rivais de Lauro. Sá, de *Luciola*, e Horácio, de *A pata da Gazela*, apesar de não terem a roupa particularizada, são caracterizados como homens vaidosos, que se vestem no rigor da moda. Até mesmo Seixas, protagonista de *Senhora*, inicialmente é descrito como um dos homens mais elegantes da sociedade fluminense. No entanto, esse rigor da moda é um anacronismo, porque a moda da época já determinava uso da casaca, ou sobrecasaca, e calças pretas, gravata branca ou preta e sapatos pretos, como modelo de vestuário masculino elegante. Como salienta Freyre (2004, p. 616), já no final do século XVIII se inicia “a vitória do preto sobre o verde, a cor da flor de alecrim, o amarelo, o vermelho e mesmo o azul nas principais peças do vestuário burguês e até aristocrático dos homens”.

O excesso de cores do vestuário dos antagonistas, das gravatas, luvas e coletes, remete não só às modas passadas, de nossa tradição “colorida” patriarcal, que competia com a influência estrangeira mas, especificamente, ao vestuário do dândi, que usava um traje ajustado ao corpo, conquistado devido à habilidade superior de alguns alfaiates ingleses em trabalhar com a casimira⁹⁵, que podia ser esticada e bem moldada. Inicialmente, o traje não implicava em um vestuário suntuoso, ao contrário, o casaco era semelhante a um casaco de caça, sem bordados e de tecido liso, principalmente, azul-escuro e preto, usado com colete e calça. O dândi era reconhecido

⁹⁴ Analisada no item 5.2.2.

⁹⁵ Tecido lanoso de ligamento sarja ou de ligamento tela muito usado do século XVII ao XIX para confeccionar roupas como casacos, ternos e calções. (ALEX, 2011, p. 46).

[...] não só pelo corte da roupa e pelos calções apertados, mas também pelo apuro do arranjo em seu pescoço. O colarinho da camisa era virado para cima, com as duas pontas projetadas sobre o rosto, firmadas por um lenço em forma de plastron⁹⁶ ou *stock*⁹⁷. Dizia-se que alguns dândis passavam a manhã inteira arrumando seus plastrons. (LAVER, 1989, p. 160).

O uso do plastron era tão desconfortável a ponto de restringir o movimento do pescoço, e daí adviria a atitude arrogante do dândi. Ao longo do século XIX, padronizou-se o conjunto de casaca e calças pretas:



Figura 15 – Casaca e calças pretas (1830-40)

O vestuário do dândi contribuiu para o estabelecimento de uma categoria estética nova: o detalhe (BARTHEs, 2005, p. 346). Uma vez que não se pode mudar a forma do vestuário masculino, o detalhe, ou “um nada”, “um não-sei-quê”, “um jeito”, adquiriu a função distintiva. A superioridade do *status* social passou a ser mascarada por um novo valor: a distinção. No entanto, esta distinção não se relacionava com a classe social, a única preocupação do dândi era se distinguir do vulgo:

⁹⁶ Gravata larga com pontas que se cruzam. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

⁹⁷ Gravata larga usada por homens e garotos europeus nos séculos XVIII e XIX, em geral de cor branca ou preta, presa com um nó, uma fivela ou um gancho atrás. (ALEX, 2011, p. 173).

[...] o dândi está condenado a inventar o tempo todo traços distintivos infinitamente novos: ora ele se apoia na riqueza para distanciar os pobres, ora busca o aspecto desgastado para distanciar os ricos; a função do “detalhe” é justamente permitir que o dândi escape da massa e nunca seja alcançado por ela. (BARTHES, 2005, p. 348-349).

O mais famoso dândi, Brummell, possuía um traje “de sobriedade irrepreensível”. No entanto, a partir de sua fuga para a Europa, em 1819, para escapar de seus credores, a moda se expande e perde seu significado original. A roupa dos dândis, ou dos que pensavam sê-lo, passou a apresentar “todo tipo de extravagância” (LAVER, 1996, p. 161).

A simplicidade, que preside a indumentária das mocinhas, também é prerrogativa dos protagonistas. Lauro, de *O moço loiro*, é caracterizado como um homem de seu século, perfeitamente adaptado ao progresso, vestindo-se com a roupa típica do vestuário burguês: um conjunto preto, provavelmente uma casaca, ou sobrecasaca, e calças pretas; roupas elegantes, mas sem a empáfia do dândi. A primeira aparição de Lauro, antes de ser “revelada” a sua verdadeira identidade, ocorre no sarau, no jardim da casa de D. Tomásia, quando ele se senta na frente de Raquel e Honorina. Conhecemos o protagonista pela descrição que as duas personagens dele apresentam:

As duas moças com uma rápida vista d’olhos fizeram um exame completo do recém-chegado: era moço, magro, e de estatura, ordinária; tinha belos cabelos loiros, que lhe caíam em anéis em derredor da cabeça; estava pálido e triste, o que não deixava de dar alguma graça a seu rosto simpático, e talvez bonito para rosto de homem; vinha vestido todo de preto e de gravata branca, e prendendo à fina camisa um rico alfinete de esmeralda; calçava enfim botins envernizados. (MACEDO, 2003, p. 109).

O moço loiro é descrito em sua aparência física e está “todo vestido de preto”. Usava ainda uma gravata branca presa por um “rico alfinete de esmeralda”, mostrando a importância do detalhe, tanto para a moda quanto para o romance. Neste aspecto, é este alfinete de gravata que acrescenta a distinção ao traje de Lauro. No decorrer da cena, Raquel e Honorina comentam que ele está vestido “sem exageração, e com elegância”, o que confirma seu vestuário sóbrio, e notam seu alfinete de gravata com a esmeralda. O tom verde da esmeralda simboliza a esperança e sugere que tenha “alguma esperança no coração” (MACEDO, 2003, p. 109). A mesma simbologia do verde já tinha sido utilizada em *A moreninha*, quando Augusto e Carolina, crianças, recebem os breves do velho ancião e fazem um juramento de amor. O de Augusto era verde, “cuja cor exprime as esperanças do coração para ser constante e amar sempre aquele bom anjo” e o de Carolina, branco, “cuja cor exprime a candura da

alma daquela menina” (MACEDO, 1998, p. 53), mostrando que o autor se preocupa com a questão da simbologia das cores.

Com esta mesma roupa, o Moço loiro aparecerá no último capítulo do romance, quando ele retorna para sua casa, da qual tinha sido expulso:

[...] era um elegante mancebo vestido todo de preto, com uma bela gravata branca, primorosamente atada... com um rico alfinete de esmeralda ao peito: era um jovem interessante, de olhos ardentes e cabelos loiros... era ele. (MACEDO, 2003, p. 294).

Lauro era um moço de família rica, provavelmente deveria ter um vestuário diversificado. A repetição do traje demanda certa cumplicidade do leitor, que aguarda ansiosamente pelo final do romance, e o leva a concluir o que já sabíamos: “era ele”.

O detalhe também era importante para o vestuário feminino. Em uma descrição de Mariana, de *Os dois amores*, o narrador enfatiza a presença de um acessório, uma flor. Esses pequenos detalhes, como viemos analisando, são indícios para o leitor desconfiar da personagem, de que há alguma coisa errada:

Alta, elegante, extremamente bem feita, de cabelos e olhos negros, cor morena, lábios grossos e belos dentes, ostentava uma beleza especial. Havia em seus modos uma mistura de segurança e nobreza que impunha respeito e admiração; de voluptuosidade e ardor, que desafiava lascivos desejos. Era uma beleza como que selvagem e perigosa. Essa mulher tinha sobretudo um olhar insolente, uma voz melodiosa, e um andar provocador.

Trazia ela os cabelos primorosamente penteados e ornados com uma preciosa borboleta de brilhantes; rosetas das mesmas pedras nas orelhas, e o colo cor de jambo nu, para melhor ostentar sua perfeição; seu vestido era de seda cor de Isabel, e adivinhavam-se enfim dois pequenos pés presos em sapatinhos de cetim. Tinha na mão direita um ramalhete de violetas, e na gola do vestido, mesmo junto da axila, um cravo rajado, que exprimia um não sei quê de provocadora graça. (MACEDO, 1959, p. 56).

Mariana já foi descrita anteriormente, mas, neste trecho, seu nome só será mencionado ao final do capítulo. Daí decorre a repetição da descrição, criando um clima de mistério a respeito da identidade da personagem⁹⁸. Esta era uma mulher morena e bonita, com uma “voluptuosidade” e um “ardor” que “desafiava lascivos desejos”; sua beleza era “selvagem” e “perigosa”. Estes traços mais exuberantes não existem nas descrições das castas mocinhas.

⁹⁸ Macedo repete este procedimento em diversos capítulos. Este é o único romance do corpus que saiu antes em folhetim e, talvez por isso, ele descreva as personagens diversas vezes, repetindo as características já mencionadas, para reavivar a atenção da leitura além de criar certa curiosidade no leitor a respeito da identidade da personagem.

Isto ocorre porque Mariana era viúva e a moda das senhoras casadas é mais exuberante do que a simplicidade associada às mocinhas (Pinho, 1970). Estava vestida de maneira elegante e na gola do vestido tinha um “cravo rajado” com “um não sei quê” que o torna atraente. Essa ênfase se justifica porque Salustiano pretende humilhar Mariana, na frente de todos, se apropriando do acessório:

– Não; uma violeta é bem pouca coisa: trarei no meu peito aquele cravo, cujo pé deve estar fazendo cócegas terríveis na axila de nossa bela. (MACEDO, 1959, p. 59).

No final do capítulo se descobrirá que este moço que roubou a flor que adornava o vestido de Mariana era Salustiano, que também tem o nome em suspenso. Nesse momento, Salustiano chantageia a viúva, ele sabe que ela se entregou a um homem quando era jovem e teve um filho e ameaça divulgar o assunto. Com isso, passados alguns minutos em breve passeio com Mariana, eles retornam para a festa e Salustiano exhibe o seu troféu, o cravo da viúva: “Ele estava radiante; ela muito pálida” (MACEDO, 1959, p. 62).

Na noite de aniversário de Celina, de *Os dois amores*, ela está lindíssima em seu vestido branco que exhibe uma simplicidade “feiticeira”:

Uma simplicidade feiticeira presidira, como sempre, o seu toucador. Seus longos cabelos estavam atados com graça indizível, mas tão pouco trabalho pedia aquele penteado, que adivinhava-se para logo que era o resultado da destreza de suas mãozinhas; agradava ainda mais por isso. Um pouco para o lado esquerdo de sua cabeça, aparecia um botãozinho de rosa, como surgindo dentre as tranças de madeixas.

Seu vestido era o único que lhe convinha.

Uma virgem pede um vestido branco. A cor branca exprime a alvura de sua alma, a inocência de seu coração. Qualquer outro vestido assenta mal numa virgem.

Além disto, uns sapatinhos de cetim, e mais nada. Para que quer enfeites a formosa donzela?... para que, se a natureza se incumba de enfeitá-la com os mais interessantes adornos?...

Tudo na “Bela Orfã” respirava encanto, graça, candura e inocência: era um anjo. (MACEDO, 1959, p. 157-158).

Novamente a preferência pelo uso do branco na caracterização da protagonista revela a preocupação com a simbologia das cores: “uma virgem pede um vestido branco”. A indicação de que ela própria havia feito seu penteado, que continha apenas um “botãozinho de rosa”, completa a simplicidade de sua caracterização. Curiosamente, mesmo sendo uma descrição visual, Celina não apresenta a diversidade de adereços e enfeites que continha o vestido de

Honorina, de *O moço loiro*, aproximando-se mais do vestuário da Moreninha, do qual são descritos poucos traços.

A beleza e a virtude refletem o que a ambientação da sua casa⁹⁹ demonstrou: se a casa era o “céu cor de rosa”, Celina só poderia ser o “anjo” que o habitava, que correspondia à principal imagem feminina da época, da mulher jovem, franzina e frágil: “sua vida pública estava restrita às funções ‘sociais’ de receber e retribuir visitas” (FORTY, 2007, p. 94). As mulheres das classes altas não trabalhavam, ocupando-se apenas com atividades domésticas. No romance romântico essa será a imagem feminina habitual.

No entanto, algumas personagens femininas, de Macedo e Alencar, parecem não tão conformadas com os padrões femininos vigentes: a ousadia de Carolina, de *A moreninha*, em mostrar deliberadamente os pés no sarau; a “liberdade” de Aurélia, de *Senhora*, que compra o marido, ou de Lúcia, de *Lucíola*, que, apesar de cortesã, e talvez por isso, possui certa liberdade de ação. Estes dois romances de Alencar são os únicos em que “a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade” (CANDIDO, 1959, v. 2, p. 224). Aurélia reconhece o papel social inferior da mulher, em uma reflexão que faz a respeito do vestuário da moda que, apesar de desconfortável, se vê obrigada a usar. Para ela não haveria

[...] cilício¹⁰⁰ de clima¹⁰¹ que se compare a estes cilícios de tule e seda que eu sou obrigada a trazer sobre as carnes, e que me estão rebaixando a todo o instante, porque me lembram que aos olhos deste mundo, eu, a minha pessoa, a minha alma, vale menos do que esses trapos? (ALENCAR, 2002, p. 133).

O sacrifício de usar as roupas da moda é pior do que o “cilício de clima”. Além disso, apesar de sua posição social não permitir a ousadia inocente daquela, Aurélia tem absoluta consciência do papel que a mulher representa na sociedade, seu vestido vale mais do que ela.

A partir dos anos 1840, o discurso e as práticas feministas já revelavam maior visibilidade no espaço social, inclusive no Brasil. Macedo, que poucas vezes coloca as mocinhas em situações ousadas, como no caso de Carolina, menciona, conforme já afirmado, que esta lia Mary Wollstonecraft. Esta autora inglesa publicou *A vindication of the right of woman* (1792), considerada a obra precursora do movimento feminista. Para Wollstonecraft a

⁹⁹ Analisado no item 5.2.1.

¹⁰⁰ Antiga veste ou faixa de crina ou de pano grosseiro e áspero us. sobre a pele por penitência. Derivação: sentido figurado: sacrifício ou mortificação a que alguém se sujeita voluntariamente. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

¹⁰¹ Ao cotejar com a primeira edição da B. L. Garnier, de 1875, a palavra correta, apesar de levemente apagada, é clima, o m. q. crina, que, no contexto do romance se encaixa melhor na interpretação do castigo imposto com a faixa de crina, comparado ao vestuário da moda.

desigualdade entre os sexos não adviria do estado de natureza proclamado por Rousseau, no caso do vestuário, que pregava o uso de roupas mais naturais; ao contrário, era uma construção social masculina. A solução estaria em uma nova organização da vida social, na igualdade de direitos entre homens e mulheres que só poderia ser conquistada com o

[...] fim do bloqueio que impede a formação intelectual feminina. Com uma educação igual à masculina, as mulheres teriam condições de abraçar uma profissão e serem economicamente independentes. Ampliando seus horizontes, não sonhariam apenas com a existência de um casamento perfeito, onde pudessem encontrar a proteção do marido para qualquer eventualidade em suas vidas. (OLIVEIRA, 2009, p. 10).

Já é visível a revolta das mulheres contra os exageros da moda, que contribuía para a “inferioridade” de seu papel social, tanto como manifestação do *status* da família, ou do marido, como pela restrição de sua mobilidade. Algumas crônicas da imprensa feminina já divulgavam a indignação feminina contra a desigualdade entre os sexos, que se verificava nitidamente através da moda. No segundo exemplar do jornal *Novo Correio das Modas* (1852), a crônica “Assembleia Revolucionária Americana Feminil”, não assinada, sugere a adoção de um vestuário elegante, mas adequado às necessidades da saúde feminina:

Considerando que a maneira atual de vestir as mulheres é contrária ao que demanda a saúde, a conveniência, a comodidade, o asseio e a elegância:
Considerando que a maneira atual de vestir é de origem estrangeira, e oferece graves inconvenientes a nossas compatriotas, com obrigações indignas de uma sociedade livre:

Esta assembleia resolve:

Que se recomende e adote um traje que nos ponha a coberto do incomodo e opressão do que atualmente vestimos; que não coarcte a nossa liberdade d'ação tão necessária como útil para nossa saúde e comodidade, que nos emancipe de modas e caprichos estrangeiros, e que nos releve da obrigação que até agora nos tem imposto de varrer as ruas da cidade com as saias dos vestidos.

[...]

Algumas das senhoras que faziam parte da assembleia trajavam já segundo os novos princípios revolucionários; isto é, calças largas, jaquetinhas e chapéus de abas grandes!...

Resta saber, se as nossas belas Fluminenses estão dispostas a seguir o exemplo das suas irmãs da América do Norte! (*Novo Correio das Modas*, 1852, p. 13-14).

O texto se refere ao traje apresentado por Amélia Bloomer, na década de 1850, nos Estados Unidos: “uma saia curta por sobre uma calça turca volumosa”, muito mais confortável que os espartilhos e as crinolinas (CRANE, 2006, p. 228). Nas ruas o traje foi

severamente criticado, considerado uma ameaça a ideologia das existências separadas, promoveria o apagamento das distinções entre os sexos; muitas mulheres deixaram de usá-lo. No entanto, algumas adaptações do traje foram utilizadas no lar e, na década de 1860, a calça turca, então usada, foi substituída por uma calça masculina comum, criando modelos que foram os precursores do terninho feminino do final do século XX (CRANE, 2006, p. 230), como o desta senhora:



Figura 16 – Reformadora do vestuário (1866-70)

Neste sentido, tanto as imagens do lar, como um paraíso terrestre, e da mulher, como o anjo que o presidia, concorriam com outras, favoráveis a uma maior igualdade entre homens e mulheres, propostas, por exemplo, pelo discurso feminista. No entanto, a primeira configura-se como a visão dominante do período, e a que prevalece nos romances do *corpus*. Nenhuma das personagens femininas sequer pensou em usar calças ou algo parecido com o traje Bloomer.

Ema, avó de Honorina, de *O moço loiro*, é descrita como uma legítima representante da tradição e dos bons costumes:

Ema era uma estátua do século passado; uma mulher de setenta anos, gorda, respeitável, coroadas por seus cabelos brancos, com seu rosário na mão direita, trajando as vestes negras da viuvez, e com uma expressão de bondade misturada com orgulho em sua fisionomia. (MACEDO, 2003, p. 46).

Seu traje revela que ela era viúva e adepta da tradição do luto fechado, que obrigava o uso do vestuário preto durante um ano:

A morte de pessoa da família criava, nos dias brasileiroamente patriarcais, todo um ritual de luto, que incluía estilos de trajo. Luto fechado, tratando-se de pai ou mãe, de avô ou avó, de esposa ou esposo, de filho ou filha. Luto fechado por um ano: vestido preto, chapéu preto, calçado preto. O luto aliviado se fazia com vestidos roxos. (FREYRE, 2009, p. 201).

Essas regras eram, na verdade, leis que determinavam os períodos e tipos de luto adequados, como informa o Almanak Laemmert (1875, p. 224):

224

SUPPLEMENTO.

Lutos. — Tempo de duração conforme a Lei.

Pelas pessoas inferiores

Pela própria mulher

Pelos pais

» avós

» bisavós

» filhos

» netos

» bisnetos

Seis mezes : tres do luto pesado, e tres do luto alliviado.
(O luto do marido por mulher e vice-versa, bem como o
dos filhos por pais, costuma hoje ser de um anno.)

Pelos sogros

» genros

» irmãos

» cunhados

Quatro mezes : dous do luto pesado e dous alliviado.

Pelos tios

» sobrinhos

» primos co-irmãos

Dous mezes : um de luto pesado, e outro alliviado.

Figura 17 – Suplemento do Almanak Laemmert (1875)

O romance informará, posteriormente, que havia mais de um ano que seu marido havia falecido, razão pela qual o uso da cor preta não era mais necessário. Ema, no entanto, não aderiu ao luto aliviado, que se fazia com “vestidos roxos”, entre outras cores. A persistência do uso do luto fechado mostra o rigor excessivo da personalidade da personagem. As ideias de Ema confirmam sua adesão ao tempo passado, à tradição e aos costumes, expressos nesta fala do capítulo VII:

Os velhos se tornaram crianças... os meninos não tomaram mais a benção a seus pais... as moças desprezaram os véus da modéstia e a vida sossegada da solidão, para ir com o rosto bem à mostra, e carregadas de adornos e de modas indecentes, dançar em saraus, onde a licença e o desregramento tomaram o nome de civilização e de progresso! (MACEDO, 2003, p. 64).

Como uma representante da tradição, Ema não gosta da moda e dos novos hábitos das mulheres se enfeitarem e se divertirem em saraus. Ela não acredita na inocência de Lauro e, neste caso, se coloca em oposição ao protagonista. Sua caracterização está em perfeita sintonia com a caracterização geral do romance, elaborada na oposição entre personagens “boas” e “más”, aquelas mais próximas da moda, estas do costume.

Em outro momento, Honorina é descrita usando o luto fechado, assim como sua avó Ema:

Posto que já um ano tivesse decorrido depois da morte de seu avô e tio, trajava Honorina ainda nesse dia vestido preto, que mais fazia realçar a alvura de suas mãos, perfeitamente torneadas, e a encantadora palidez de seu rosto; o bico de um sapatinho também preto, que a furto tinha escapado por baixo da barra do longo vestido, deixava adivinhar um pé tão delicado, como benfeito. (MACEDO, 2003, p. 47).

Naturalmente, ela não precisava mais se vestir desta maneira. Mas como ela está em sua casa, talvez a influência da avó fosse mais forte, impondo o luto fechado que, na sociedade da época, era algumas vezes estendido a todos os membros da família, inclusive aos escravos, nas famílias patriarcais mais tradicionais (FREYRE, 2004, p. 201). No entanto, quando Honorina vai ao sarau, está de branco, o que revela a supremacia da moda francesa na festa.

Paulo, de *Lucíola*, encontra em uma festa elegante seu amigo Sá; este lhe confidencia que a sociedade está a dizer que, sendo pobre, faz Lúcia viver “à sua custa” (ALENCAR, 2001, p. 63). Atônito e crendo-se desonrado, Paulo sai da festa. No dia seguinte termina com Lúcia dizendo que ela deveria voltar a sua vida habitual de cortesã, e assim se extinguiria a nódoa sobre sua reputação. Lúcia aceita então a corte de Couto, o “velho galanteador”. Este lhe paga presentes escolhidos na casa do *Desmarais*, uma loja elegante de perfumaria e objetos de fantasia, da Rua do Ouvidor. Paulo não consegue se conter e vai até a casa de Lúcia, que no momento, veste:

[...] um vestido escarlate com largos folhos de renda preta, bastante decotado para deixar ver as suas belas espáduas, de um filó¹⁰² alvo e transparente que flutuava-lhe pelo seio cingindo o colo, e de uma profusão de brilhantes magníficos capaz de tentar Eva, se ela tivesse resistido ao fruto proibido. Uma grinalda de espigas de trigo, cingia-lhe a fronte e caía sobre os ombros com a basta madeixa de cabelos, misturando-lhe os louros cachos aos negros anéis que brincavam.

Estava excessivamente pálida, e a cor escarlate do vestido ainda aumentava o desmaio; os olhos luziam com ardor febril que incomodava, e os lábios se contraíam num movimento que não era riso nem ânsia, mas uma e outra coisa. (ALENCAR, 2001, p. 71).

O vestido de Lúcia é sensual, com largos babados de renda preta, a parte do colo feita de um filó finíssimo, vários colares de brilhantes e um adorno de espigas de trigo dourada. O vermelho contrastava com a pele pálida, os olhos ardentes e febris, os lábios indecisos entre o “riso” e a “ânsia”, ao mesmo tempo em que a tornam “tão bela”, refletem a contrariedade no comportamento de Lúcia, ao fazer o que Paulo lhe havia pedido. Este, ao observá-la, via um “júbilo satânico” e “ares fantásticos e sobrenaturais” (ALENCAR, 2001, p. 75).

Não é gratuita a escolha do escarlate do vestido de Lúcia, ou mesmo do uso do vermelho nos momentos em que ela se porta como uma cortesã. O vermelho é considerado “símbolo fundamental do princípio de vida”. O tom mais vivo remete ao elemento fogo, vivo, brilhante, vigoroso, que seduz e provoca, convida a transgressão das pulsões sexuais (CHEVALIER, 1995, p. 944).

O contraste da personalidade de Lúcia quando a “senhora” se transforma na “cortesã” é propositalmente marcado pela indumentária, revelando traços de sua psicologia. Contudo, a relação entre moda e personalidade da personagem, apontada por Alencar, já era bastante representativa em Balzac, considerado o “inventor da moda no romance, o primeiro a perceber a sua íntima associação com o próprio ritmo da vida social e a caracterização psicológica” (CANDIDO, 1959, v. 2. p. 233).

Quando Paulo vai até a casa de Lúcia tirar satisfações por ela ter dado a Nina a pulseira que ele lhe havia oferecido, a cortesã exhibe-se com o vestido todo amarrotado, com as “rendas despedaçadas”, “os cabelos em desordem”, “os colchetes arrancados”, a “grinalda despedaçada”, sem o leque – as luvas e as joias, amontoadas numa cadeira. Paulo acredita que ela realmente tivesse passado a noite com o Couto, mas ela afirma o contrário, dizendo ter ela mesma arrancado, rasgado e amontoado tudo. Em seguida ela toma um banho e já aparece transformada em “senhora”:

¹⁰² Tule de seda, algodão ou outro material, ger. engomado, e cuja urdidura forma uma espécie de rede vazada dando-lhe uma aparência leve e própria para ser us. em véus, cortinados etc. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

Fora o acaso ou uma doce inspiração, que arranjava o traje puro e simples? Tudo era branco e resplandecente como a sua fronte serena: por vestes cassas e rendas; por joias somente pérolas. Nem uma fita, nem um aro dourado, manchava essa nítida e cândida imagem. Creio antes na inspiração. Lúcia tinha no coração o germe da poesia ingênua e delicada das naturezas primitivas, que se revela por um emblema e por uma alegoria. Ela me dizia no seu traje, o que nunca se animaria a dizer-me em palavras, que estava tão pura como eu a tinha deixado, do contato de outro homem. (ALENCAR, 2001, p. 80).

A simplicidade do traje branco, feito de “cassas¹⁰³ e rendas”, sem adornos da moda, que poderiam manchar sua “cândida imagem” completam a metamorfose da protagonista. Paulo compreende o sentimento de Lúcia através da linguagem das roupas, seu vestuário “dizia” o que ela “nunca se animaria a dizer”.

A pata da gazela começa apresentando a cena em que duas moças aguardam dentro de uma carruagem, enquanto o lacaio foi pegar uma encomenda. Sabemos que eram bonitas e que uma era “alta e esbelta, tinha uma presença encantadora” e a outra “de pequena estatura, muito delicada de talhe, era talvez mais linda que sua companheira” (ALENCAR, 1998, p. 11). Não são mencionados, no entanto, seus nomes. A narração prossegue, acrescentando que ambas estavam “elegantemente” vestidas e que a mais baixa usava um vestido roxo claro e a outra, um roupão cinzento. Alencar elaborará todo o diálogo referindo-se às moças dessa forma, metonimicamente, “vestido roxo” e “roupão cinzento”:

O vestido roxo debruçou-se de modo a olhar para fora, no sentido contrário àquele em que seguia o carro, enquanto o roupão, recostando-se nas almofadas, consultava uma carteirinha de lembranças, onde naturalmente escrevera a nota de suas encomendas.

– O lacaio ficou-se de uma vez! Disse o vestido roxo com um movimento de impaciência.

– É verdade! Respondeu distraidamente a companheira.

[...]

Depois de alguns momentos de espera, sobressaltou-se o roupão cinzento, e conchegando-se mais às almofadas, como para ocultar-se no fundo da carruagem, murmurou:

– Laura!... Laura!...

E como sua amiga não a ouvisse, puxou-lhe pela manga. (ALENCAR, 1998, p. 11).

Alencar lança mão de uma relação metonímica com o vestuário para designar as duas moças envolvidas no mistério do pezinho mimoso: Laura, a de vestido roxo, e Amélia, a de

¹⁰³ Tecido fino, transparente, de linho ou de algodão. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

roupão cinzento. É evidente que se trata de uma artimanha para aguçar a curiosidade do leitor, criando uma complicação na ação de modo a não permitir saber de quem é a botina, mistério a ser descoberto somente no final do romance.

No momento em que Leopoldo encontra Amélia no teatro, observa-a de longe entusiasmado:

O talhe esbelto da moça desenhava-se através da nívea transparência de um lindo vestido de tarlatana com laivos escarlates. Coroava-lhe a fronte o diadema de suas belas tranças, donde resvalavam dois cachos soberbos, que brincavam sobre o colo. Os cabeleireiros chamam estes cachos de arrependimentos, *repentirs*. Por que motivo? A alma que se arrepende envolve-se daquela forma; o pesar a confrange. Já se vê que os cabeleireiros também são poetas. (ALENCAR, 1998, p. 24).

A moça usava um vestido de tarlatana, um tecido de algodão rústico, uma espécie de gaze transparente, que contribui para a construção da imagem vaporosa da personagem, típica da descrição das personagens femininas de Alencar, como se observou em *Lucíola*. Contudo, o que chama atenção é a precisão na descrição do penteado elogiado pelo narrador, o cabelo trançado e alguns cachos soltos chamados de “*repentirs*” que, “arrependidos”, escorregam sobre o colo.

Em outro exemplo, Amélia, durante uma das partidas na casa de D. Clementina, está “vestida de escarlata e branco” (ALENCAR, 1998, p. 45); no sarau usa um vestido “de escumilha rubescente” (ALENCAR, 1998, p. 45), mostrando a preferência de Alencar pelas cores vermelha e branca, bastante utilizadas na caracterização das mocinhas. Contudo, neste romance, não há a oposição de comportamento, ou de personalidade, como ocorre em *Lucíola*.

Na cerimônia de seu casamento, Aurélia trazia aos ombros um manto de caxemira cinzenta, “que disfarçava seu traje de noiva, cingindo-lhe a cabeça com o frouxo capuz” (ALENCAR, 2002, p. 71). Tons escuros, como os cinzentos, são usados no luto aliviado, não em um casamento. A escolha da cor está relacionada com a ambiguidade da situação: um momento de felicidade e tristeza simultâneas, a ser esclarecido no decorrer da narração. A descrição do estado emocional de Aurélia completa o incômodo do “contrato” matrimonial:

A auréola de júbilo, que resplandecia-lhe a beleza quando ajoelhada aos pés do altar e ao lado do noivo, não se ofuscará; mas ia empalidecendo. Às vezes súbito eriçamento estremecia-lhe o talhe delicado; percebia-se nesses momentos um eclipse da luz íntima, como o vágado de uma lâmpada a apagar-se. (ALENCAR, 2002, p. 71).

O “luto” do cinza e o semblante pálido e apagado de Aurélia complementam-se revelando a dor íntima pela qual passa a personagem. Ao casar-se, Aurélia tem o seu testamento reconhecido pelo tabelião, o que difunde um sentimento de tristeza nos convidados presentes. O contraste da ocasião explica a antinomia do semblante e do vestuário de Aurélia:

A associação de dois atos tão opostos, a aurora da existência e sua despedida; a ideia da morte a entrelaçar-se naquela mocidade tão rica de todas as prendas; a grinalda de noiva cingindo uma fronte a desfalecer; esse contraste era para deixar funda impressão no ânimo. (ALENCAR, 2002, p. 71).

A partir dos anos 1840 a cor branca dos vestidos de noiva foi popularizada pela rainha Vitória, uma das primeiras mulheres da nobreza inglesa a se casar de branco e por amor. No entanto, a era vitoriana, período correspondente ao seu reinado, é tradicionalmente conhecida pelo uso do preto, devido ao rigor no uso do luto fechado durante toda a sua vida, após ficar viúva em 1861. Os vestidos de noiva podiam ser de qualquer cor, situação que perdurou até os anos 1920, quando o branco finalmente “virou lei”: “uma noiva geralmente usava um vestido comprido e novo, em qualquer cor que lhe conviesse. Podia ser branco, mas também rosa, amarelo, azul ou verde” (LURIE¹⁰⁴, 1997, p. 198). Nada é dito sobre a cor do vestido de noiva de Aurélia, mas o destaque dado ao manto cinzento integra a contradição da personagem, que se apresenta ao longo da narrativa.

Não é à toa que Seixas se sente humilhado diante da mulher amada e que tinha uma “beleza de espectro”. Aurélia ressurgue na vida de Seixas, ao mesmo tempo em que a fere. A escolha da cor pode relacionar-se ainda à simbologia cristã: a cor designaria a ressurreição dos mortos, por isto, muitos artistas da Idade Média pintaram Cristo com um manto cinzento quando ele preside o Juízo Final (CHEVALIER, 1995, p. 248).

Aurélia será uma das protagonistas que mais usa vestidos de diversas cores, mas estes seguem o padrão da simplicidade elegante em suas toaletes. Em uma das primeiras descrições do romance, no teatro, aparece lindamente envolvida da cabeça aos pés por um “finíssimo e amplo manto de alva caxemira¹⁰⁵” que esconde seu vestido azul (ALENCAR, 2002, p. 48-49).

¹⁰⁴ A autora aborda a moda no Ocidente. Nada se menciona a respeito do Brasil. No entanto, como havia diversos hábitos de origem europeia adotados pelos brasileiros, como, por exemplo, as regras do luto, o mesmo deveria ocorrer com o vestuário de noiva.

¹⁰⁵ Lã muito fina e macia feita do pelo de um tipo de cabra de Caxemira (Índia e Paquistão). (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

Em um jantar na sua casa usava um vestido verde; o narrador considera uma ousadia da protagonista:

Ela tinha dessas audácias só permitidas às mulheres realmente belas, de afrontar a monotonia de uma cor. Seu lindo rosto, o colo harmonioso e os braços torneados, desabrochavam dessa folhagem de seda, como lírios-d'água levemente rosados pelos rubores da manhã. (ALENCAR, 2002, p. 127).

A beleza de Aurélia é comparada a uma flor. A descrição é poética, confunde a personagem a seu vestuário, o rosto, colo e braços que se abrem como um botão do vestido de seda, criando a bela imagem de um lírio d'água “levemente rosados pelos rubores da manhã”.

5.2.5 Relação entre vestuário e estado de espírito

Algumas descrições de moda apresentam íntima relação com o estado de espírito da personagem. Os vestidos e acessórios, às vezes ínfimos, são capazes de revelar quais os sentimentos e emoções que alegam ou afligem as personagens.

Mariana, quando se vê obrigada a atrapalhar mais uma vez a relação de Celina e Candido, não hesita em se humilhar e mentir, implorando para que ele se afaste de sua sobrinha. Depois de dizer coisas horríveis ao mocinho, aparece em seu quarto:

Mariana estava em seu quarto, pálida, abatida e pensativa, sentada em uma cadeira de braços. O franzimento de sua fronte, seus olhares às vezes amortecidos, às vezes pasmos, e sempre cravados no chão, e finalmente um não sei que descuido em seu penteado e em seus vestidos pareciam revelar que uma dor profunda e transidora a atormentava.

[...]

Estava toda vestida de branco, mas trazia cingindo-lhe a cintura uma fita negra, cujas pontas caíam até o chão. Essa fita era lúgubre. (MACEDO, 1959, p. 365)

Mariana está abalada com toda a situação, está pálida e seu vestido branco deixava transparecer a “dor profunda” e o pânico que a acometia. A fita negra, que indicava sua viuvez, ainda caía até o chão, como uma metáfora do sentimento de “queda”, ou culpa, da personagem; o tom lúgubre da fita completa a caracterização da tristeza profunda.

Quando Paulo avista Lúcia pela primeira vez, acompanhado de um amigo, Sá, não reconhece que a moça era uma cortesã, e assim descreve sua impressão:

Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada. Ressumbrava na sua muda contemplação doce melancolia e não sei que laivos de tão ingênua castidade, que o meu olhar repousou calmo e sereno na mimosa aparição. (ALENCAR, 2001, p. 14).

O vestido de Lúcia era cinzento com orla de veludo castanho, possivelmente a barra da saia, que lhe dava um “realce esquisito”, porque contrastava com seu rosto suave. Eles estão numa festa religiosa, então é natural a sobriedade do traje, em cores escuras, que se reflete na melancolia e até em sua suposta castidade. Percebe-se ainda o véu do apaixonado em sua descrição, pois quando descobre que ela não era uma senhora, mas uma cortesã, até cora diante de sua “simplicidade provinciana” (ALENCAR, 2001, p. 15).

Após uma discussão com Paulo, acerca das joias que este lhe havia oferecido, os dois acabam se entendendo e ele fica para jantar. Lúcia assim aparece diante dele:

Estava encantadora com seu roupão de seda cor de pérola ornado de grandes laços azuis, cuja gola cruzando-se no seio deixava-lhe apenas o colo descoberto. Nos cabelos simplesmente penteados, dois cactos que apenas começavam a abrir as primeiras sombras da noite. Mas tudo isso era nada a par do brilho de seus olhos e do viço da pele fresca e suave, que tinha reflexos luminosos. (ALENCAR, 2001, p. 52).

Ela está vestida de “senhora”, e comporta-se como tal. O brilho da seda que refletia como se fosse pérola combina com a o “brilho de seus olhos” e com o viço da pele que “tinha reflexos luminosos”. Lúcia está radiante de felicidade com a companhia de Paulo, trata-o com cuidado, faz-lhe todas as vontades. Eles jantam, sentam no terraço para Paulo fumar seu charuto e admirarem as estrelas, conversam, dançam, riem como dois apaixonados namorados. A partir deste momento, eles passam a ter encontros frequentes e a aproveitar “as horas tecidas a fio de ouro e púrpura”, completando a lembrança luminosa e alegre que ele tem desta fase do relacionamento com a protagonista (ALENCAR, 2001, p. 61).

Em outro momento de intimidade, Lúcia agora se mostra curiosa em saber mais sobre Paulo. Enquanto conversam, este observa a mudança em seu traje:

Lúcia trazia nessa manhã um traje quase severo: vestido escuro, afogado e de mangas compridas, com pouca roda, simples colarinho e punhos de linho rebatidos; cabelos negligentemente enrolados em basta madeixa, sem ornato algum. Em vez dos pantufos aveludados que costumava usar em casa, no desalinho, calçava uma botina de merinó preto, que ia-lhe admiravelmente, porque ela tinha o mais lindo pé do mundo. Quando o vento que entrava pela janela erguia indiscretamente a fimbria da saia, apesar do movimento rápido que a conchegava, descobria-se a volta bordada de uma calça estreita, cerrando o colo esbelto da perna divina. (ALENCAR, 2001, p. 87).

O recato do traje simboliza mais uma vez a mudança que se dá em Lúcia, mas da qual ainda não se sabe o motivo. O vestido cobre-lhe todo o colo, as mangas são compridas, os pés calçados com botinas pretas e as pernas escondidas pelas calças, todo o vestuário esconde seu corpo e revela a metamorfose da protagonista. Ao mesmo tempo, a ocultação do corpo também se torna uma barreira, impedindo o contato físico e provocando o afastamento íntimo dos dois. Contudo, ao contrário de Lúcia, Paulo ainda sente desejo por ela, mesmo vestida deste novo modo:

Meu olhar insinuava-se perfidamente pela abertura do colarinho modesto que cingia uma garganta pura, espreguiçava-se pela seda avara que entufava a marmórea rijeza de um seio comprimido; enleava-se nas pregas fofas que quebravam a harmonia das formas. (ALENCAR, 2001, p. 88).

O pouco do corpo que aparece, o colarinho que esconde o pescoço, a seda comprimindo seu seio e as pregas que escondiam as formas são suficientes para olhá-la com desejo. Porém, ao tentar levá-la para o quarto, ela o recusa, pela primeira vez. O jogo de esconde-esconde entre o corpo coberto e descoberto o confunde e, apesar de perceber, ainda não compreende o movimento interior da protagonista.

A primeira descrição de Leopoldo, de *A pata da gazela*, insinua haver uma íntima relação entre o vestuário e seu portador:

Simples no traje, e pouco favorecido a respeito de beleza; os dotes naturais que excitavam nesse moço alguma atenção eram uma vasta fronte meditativa e os grandes olhos pardos, cheios do brilho profundo e fosforescente que naquele momento derramavam pelo semblante de Amélia.
[...]
O moço parecia estar nessas condições: ele trajava luto pesado, não somente nas roupas negras, como na cor macilenta das faces nuas, e na mágoa que lhe escurecia a fronte. (ALENCAR, 1998, p. 12).

Vestido de modo simples, Leopoldo não era bonito e o que chama a atenção na sua figura são seu semblante meditativo e seus olhos pardos, encantados por Amélia. A

simplicidade sugere seu *status* social: era um homem de talento, com posses modestas e que frequentava alguns salões da sociedade. Leopoldo está de luto pela recente morte de sua irmã. Por isto, veste-se obrigatoriamente de preto, como era o costume da época. O traje escuro corresponde a sua disposição psicológica no momento: estava triste.

Em outro momento do romance, é perceptível a relação entre a melancolia de Amélia e seu vestuário. Ela já desconfia do amor de Horácio, mas ainda não tenciona se afeiçoar por Leopoldo. Por isto, decide ir à casa de D. Clementina, desvanecer a paixão que o este nutre por ela. Todas estas sensações transparecem em seu vestuário:

Nessa noite a moça, cujo espírito jovial simpatizava com as cores frescas e risonhas, escolheu um vestuário sombrio. Era uma faceirice melancólica. Aquela menina de 18 anos, que na véspera, muito espontaneamente se prometera a um homem elegante de seu gosto e escolha, afigurava-se agora uma vítima do dever, sacrificando-se heroicamente ao compromisso contraído.

Essa convicção dominava Amélia ao entrar na sala, e ressumbrava não só nas fitas pretas de seu traje, como na lânguida flexão da fronte e no olhar cheio de mágoas. (ALENCAR, 1998, p. 64).

Independente da cor do vestido, que não é mencionada, a disposição do ânimo de Amélia” é marcado pelo uso das “fitas pretas”, provavelmente atadas à cintura, uso bastante comum na época. A imagem é bastante clara, pois ao vê-la Leopoldo entende a mensagem: “compreendeu a melancolia de Amélia, e adivinhou que essa mulher estava perdida para ele no mundo, mas que sua essência divina lhe pertencia, para todo o sempre” (ALENCAR, 1998, p. 64).

Apesar de Leopoldo ficar decepcionado com o casamento de Amélia, sabia que ela pertencia à outra classe social e, portanto, dificilmente, poderiam se casar. Esse desnivelamento social influencia a afetividade das personagens:

Esta diferença de condições sociais é uma das molas da ficção de Alencar, correspondendo-lhe, no terreno psicológico, uma diferença de disposições e comportamentos, que é a essência do seu processo narrativo. (CANDIDO, 1959, v. 2, p. 227).

Leopoldo, assim como Paulo, de *Lucíola* (1862), não pertence às altas rodas e possui menos posses. Em ambos os casos, este fato afeta suas emoções e sentimentos em relação à mulher que desejam, delineando várias de suas ações e comportamentos ao longo da narrativa. Para Leopoldo, Amélia provavelmente se casará com um homem rico. Apesar de estar triste

decide continuar amando-a, mas agora “como se adora uma santa no sepulcro” (ALENCAR, 1998, p. 60), imagem exemplar para a compreensão do perfil melancólico da personagem.

Aurélia obriga Seixas a acompanhá-la em visita a alguns de seus amigos, a fim de exhibir aos outros a sua “felicidade”. Quando retornam, Seixas sente-se atormentado perguntando-se qual seria a próxima traquinagem da esposa e a espia pelo buraco da fechadura:

Essa zona abrangia um divã onde nesse instante destacava-se do brocado verde a estátua de Aurélia, deitada como o alto-relevo que outrora ornava as campas dos nobres. Envolvia o corpo da moça um roupão de cambraia, cujas pregas caíam sobre o tapete semelhante aos borbotões da nivea espuma de uma cascata, e deixavam-lhe o talho debuxado sob a fina teia de linho. (ALENCAR, 2002, p. 150).

Aurélia parece uma estátua, deitada no divã; as pregas do roupão caíam sobre o tapete e delineavam sutilmente as formas do corpo. Assim como sua roupa, ela estava em total abandono de si, pálida e imóvel, e seu semblante “herto” assustava Seixas. A descrição apresenta uma imagem fria como uma estátua, com a qual ele não sabe lidar e, por isso, o receio diante de tal imagem.

5.2.6 Vestuário e “pose”

A artificialidade das maneiras é um traço importante na caracterização das personagens e também é revelado pelo vestuário. Algumas personagens adotam uma postura dissimulada e se utilizam da moda para disfarçá-la. Há três “poses” que se destacam: o *status* social, as personagens pobres que ostentam ser ricas; personagens que se consideram bonitas e não o são; e a idade, personagens mais velhas que querem parecer mais jovens.

Quando Augusto, incentivado por Fabrício, entra no gabinete das moças para se trocar, escuta o barulho das moças se aproximando e é obrigado a esconder-se debaixo da cama. Entram Joaninha, Joaquina, Clementina e Gabriela. Esta última é descrita como uma moça

[...] muito adocicada, muito espartilhada, muito estufada, e que seria tudo quanto tivesse vontade de ser, menos o que mais acreditava que era, isto é... bonita. (MACEDO, 1998, p. 72).

Além da curiosidade masculina diante dos toucadores femininos é o momento oportuno para falar da moda. Macedo satiriza a artificialidade da moda que impõe às mulheres o uso do espartilho que as deixaria sem a graciosidade natural. A moça não era bonita, mas fazia uso da moda para parecê-lo. Essa é a principal diferença entre Carolina e todas as outras moças da narrativa: a simplicidade natural contrapõe-se à afetação da moda. Como o próprio narrador afirmará depois, Carolina não é como a maioria das moças da cidade “por força e por costume tão inconstante como a sociedade em que vive, tão mudável como a moda dos vestidos” (MACEDO, 1998, p. 111).

Se n’*A moreninha* (1844) Macedo opõe os protagonistas Augusto e Carolina a seus antagonistas, n’*O moço loiro* (1845) ele oporá grupos de personagens, ou famílias. A primeira descrição de D. Tomásia a caracteriza como senhora casada, mãe recente do terceiro filho, e de personalidade um tanto excêntrica:

Junto dela ostentava seu brilho, esplendor e não sabemos que mais, uma senhora que, pelo que mostrava, e não pelo que dizia, devia andar pelos seus cinquenta anos, e que, apesar de tal, endireitava-se na cadeira, e tais ademães fazia, como poucas meninas, que querem casar, os fazem; vestia um vestido de seda verde, cruelmente degolado¹⁰⁶; tinha na cabeça uma touca de cassa da Índia; ornada com laços de fitas azuis, etc.; segurava com a mão direita em um ramo de belos cravos, e conservava a esquerda esquecida sobre o elegante óculo, deposto no parapeito do camarote. (MACEDO, 2003, p. 19).

Ela está em um camarote da ópera, acompanhada de sua família, considerada um verdadeiro “viveiro de originais”, o que anuncia o tom satírico da descrição. Tomásia tinha certa idade mas, em suas maneiras e aparência, gostava de bancar a mocinha. O exagero do decote do vestido é um indício deste comportamento, que se explica mais adiante; como ela havia dado á luz recentemente, mente, para manter a pose para a sociedade, que era “preciso contar menos de trinta para ter filhos” (MACEDO, 2003, p. 23). Neste sentido a roupa se configura como um disfarce, uma tentativa de confundir o ser com o parecer: o vestuário é um artifício para obscurecer o ser.

O marido de D. Tomásia, o senhor Venâncio, beira os cinquenta anos, é alto e magro, pálido e calvo, com um nariz grande e, em quase todos os assuntos, “é a sombra de sua mulher”, devido sua pouca autoridade no lar. Tomásia é “arrogante e valentona” e como suas maneiras e vestuário indicam tenta imitar a sociedade elegante mas, segundo o narrador, “faz-se uma completa caricatura, do que ela chama grande tom” (MACEDO, 2003, p. 22). Eles passam o romance inteiro brigando como o gato atrás do rato.

¹⁰⁶ Que deixa o pescoço à mostra [diz-se de vestimenta]. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

O marido acorda todo dia disposto a inverter essa ordem de poder dentro de casa, mas sempre acaba subjugado pela mulher. Este é o tema do segundo capítulo do romance, que abordará a briga do casal a respeito da realização ou não do sarau de batizado da sua filha recém-nascida. Venâncio está lendo jornal na sala e esperando sua mulher acordar para tomar café. Está vestido com

[...] uma calça de brim escuro, uma niza¹⁰⁷ branca, e tinha no pescoço um lenço de seda, de dentro do qual surdiam enormes e pontiagudos colarinhos; junto dele descansavam seus óculos sobre o *Jornal do Comércio*, e tendo de esperar que se levantasse sua mulher, Venâncio com uma perna descansada sobre a outra, e exalando sentidíssimos suspiros, empregava o tempo em passar meigamente os dedos sobre o grande nariz, que devia à natureza, e que, depois de seus filhos, era o objeto que mais idolatrava no mundo. (MACEDO, 2003, p. 23).

Nota-se que apenas alguns elementos de sua indumentária e seu nariz são particularizados na sua descrição, porque serão elementos importantes na briga diária do casal. O marido tenta sugerir através de seu vestuário, que é um homem respeitável, mas, no fundo, vê-se obrigado a obedecer a esposa. Quando as agressões verbais se esgotam partem para a agressão física e Tomásia agarra “nas abas da niza, que seu marido vestia, e obrigando-o a voltar o rosto para ela” e depois começou a “malhar-lhe as costas” (MACEDO, 2003, p. 27 e 29). No meio da confusão Tomásia esbarra cara a cara com Venâncio, que fica preocupado se machucou seu nariz: “Com aquele desgraçado encontro, Venâncio, que amava o seu nariz sobre todas as coisas, tornou-se exasperado” (p. 28). Tudo isto revela que ele se preocupou com a caracterização da personagem durante esta ação. Em outro momento da narrativa ocorre outra briga só que, agora, ela agarra-o pelas abas da “casaca”:

Venâncio levantou-se, e tomando o chapéu ia cheio de prazer pelas boas maneiras com que o tratava sua formidável esposa; quando ao chegar à porta, sentiu-se agarrado pelas abas da casaca, e sofreu tão terrível arrancada, que foi parar no meio da sala, fazendo a pirueta mais brilhante do mundo.

– Passa para ali, grandíssimo insolente!... bradou Tomásia.

Venâncio abriu a boca para soltar um grito de admiração; mas como arregalasse os olhos, e visse uma das abas da sua casaca nas mãos de Tomásia, exclamou dolorosamente:

– A melhor aba da minha casaca nova!...

[...]

¹⁰⁷ Espécie de casaco curto, em geral de saragoça [tecido grosso de lã escura], usado no Norte de Portugal. (AULETE, 1958. v. 4, p. 3480).

– Serei tudo quanto a senhora quiser, respondeu Venâncio afastando-se prudentemente; mas juro, que não a entendo, e ainda que a entendesse, não sei que culpa teve a minha casaca nova...

Tomásia não o deixou concluir: fazendo um rolo da aba da casaca, atirou-o contra o marido; e acertou-lhe em cheio sobre o nariz.

Já dissemos uma vez que Venâncio amava o seu nariz sobre todas as coisas. (MACEDO, 2003, p. 189).

É a briga de todos os dias e, quando chega o momento em que Venâncio não pode mais suportar, a mulher agarra-o pelas abas da “casaca”, arrancando-a e joga-a no meio do nariz. São trabalhados os mesmos elementos do vestuário e da aparência física. No final do romance, o narrador reitera o comportamento autoritário de Tomásia em relação ao marido, ao obrigá-lo a comprar uma casaca para o casamento de Honorina: “Venâncio mandara (bem entendido, por ordem de Tomásia), fazer uma casaca nova” (MACEDO, 2003, p. 295).

O Sr. Brás-mimoso, amigo da família de D. Tomásia tinha mais ou menos a mesma idade de Venâncio, mas em seu trajar e proceder era “com efeito mimoso” (MACEDO, 2003, p. 30). Brás-mimoso também ‘brigava’ com a idade e se utilizava dos artifícios da moda para parecer mais jovem:

Assim, o peso dos anos tinha conseguido começar a dobrar-lhe o corpo; pois Brás-mimoso comprou um espartilho, e se pôs teso, direito, e gracioso, como uma palmeira.

Os cabelos lhe foram pouco a pouco caindo; Brás-mimoso usou logo de cabeleira.

Os dentes se lhe cariaram, e se perderam; Brás-mimoso apelou para uma dentadura postiça.

Com o crescer da idade conheceu que se ia tornando pesado; Brás-mimoso não perdeu mais em sarau alguma ocasião de dançar a valsa de corrupção, e por último fez-se mestre nos sapateados da polca.

Lembrou-se que poderia ir ficando rabugento e frio; Brás-mimoso não deixou mais a companhia das moças, tornou-se namorado; como nunca, recita versos, canta modinhas, e escreve cartas de amor.

[...] de manhã vai para os hotéis ler periódicos; [...] passeia, ou lê romances, nas quintas-feiras vai ao museu, de tarde ao passeio público, e de noite às assembleias, ou ao teatro no camarote de algum conhecido. Frequenta muito a Rua do Ouvidor, sabe de modas e de vestidos como Mme. Gudin, de flores como Mme. Finot, de cosméticos e pomadas como Mr. Desmarais. (MACEDO, 2003, p. 30).

Brás-mimoso usa espartilho e até perucas para disfarçar a idade, itens do vestuário masculino que não se usam mais:

Antes do século XIX, não havia nenhuma diferença essencial entre o vestuário de homens e mulheres da classe mais alta no que dizia respeito à ornamentação: esta era uma questão de classe, não de gênero. As diferenças

existentes indicavam que os homens se vestiam mais suntuosamente que as mulheres. (SVENDSEN, 2010, p. 47).

É somente na transição do século XVIII para o XIX, a partir das mudanças econômicas, sociais e do crescimento do consumo, que o vestuário masculino se simplifica. Brás-mimoso é um exemplo de homem vaidoso e malandro, que gosta de modas, de saraus e de estar com as senhoras. Conhece, demonstrando seu interesse pela moda, as modistas, como Mme. Gudin, floristas, como Mme. Finot, e o perfumista Desmarais, todos com suas lojas elegantes na Rua do Ouvidor. O exagero de seu vestuário sugere uma personalidade fútil e superficial, que, de fato, como já demonstramos, eram significados associados à moda. Elementos de seu vestuário serão trabalhados durante toda a narrativa com o intuito de reforçar esta imagem de velho gamenho da personagem:

Um grito de Brás-mimoso interrompeu a Félix; todos olharam: o mais extravagante sucesso tinha acontecido ao infeliz gamenho: o Juca, que não lhe havia deixado mais o colo, e que tinha passado o divertimento de suas mãos da corrente do relógio exclusivamente para os cabelos emprestados de Brás-mimoso, em um dos arrancos, que lhe deu, atirou com a cabeleira ao meio da sala, de modo que a linda calva de Brás-mimoso ficou patente aos olhos de toda a sociedade. (MACEDO, 2003, p. 79).

Neste trecho, os “cabelos emprestados” de Brás-mimoso servem como divertimento para uma criança, até esta conseguir arrancar a peruca, deixando a personagem ridicularizada diante da sociedade. Estes pequenos traços, trabalhados ao longo da narrativa com um toque de humor não só compõem sua caracterização como também satirizam a moda, tida como frivolidade.

Jacó¹⁰⁸, de *Os dois amores*, apresenta-se vestindo sempre o mesmo traje. Quando sai de casa, o ex-funcionário público adora ostentar o antigo fraque roxo, com que ia trabalhar todos os dias antes de ser preso:

Um homem baixo, um pouco gordo e um pouco calvo, com os cabelos que lhe restavam, já meio grisalhos, com olhos pequenos e vivos, tendo sempre no semblante uma alegria fingida, tomando rapé, e trajando constantemente um fraque roxo, abotoado até em cima, calças pretas, e botins de cordovão de lustro – era Jacó. (MACEDO, 1959, p. 4).

O fraque, ao invés da casaca ou sobrecasaca burguesas e os botins de cordovão de lustro, um couro fino e caro, sugerem seu antigo *status* social, que Jacó insistia em ostentar,

¹⁰⁸ Alguns traços da personagem foram analisados no item 5.2.1.

apesar de ter sido preso e demitido. Os empregados públicos vestiam-se de modo elegante e, especialmente, colorido, conforme já mencionado; neste caso, é aceitável que ele não use um conjunto preto. O fato de o fraque ser roxo poderia sugerir um comportamento saudoso da personagem em relação ao antigo trabalho e modo de vida perdidos, uma espécie de manifestação de luto, já que o roxo era uma das cores usadas no luto aliviado. Por diversas vezes Jacó é identificado pelo seu vestuário antes de ser nomeado. O leitor reconhece a personagem pelo uso do fraque roxo, o que comprova a importância de uma simples peça de roupa na apreciação do caráter de uma personagem.

Durante a ceia na casa do Sá, em *Lucíola*, estão Lúcia, três outras cortesãs, não descritas; o Sr. Couto, “velho galanteador”, que não gostava quando o viam como “caduco”; e um moço mais jovem, chamado Rochinha. Couto é o primeiro a ser descrito:

[..] um senhor de cabelos e barbas brancas, vestido com esmero extremo, mas com alguma excentricidade inglesa; um desses velhos ainda verdes que se esforçam em reconstruir sobre os últimos rescaldos de fogos extintos, com o auxílio de um empertigamento cômico, uma atividade elástica e um fátuo repertório de anedotas galantes, a mocidade fictícia que só a eles próprios ilude. (ALENCAR, 2001, p. 33).

Para Paulo, portanto, Couto é um velho caduco, “fresco e repolhudo”, desprezível por sua atitude deplorável de querer parecer um jovem rapaz. Apesar do cabelo e barbas brancas, que denunciavam sua idade, veste-se com “esmero extremo”, mas que não significa a distinção tanto almejada; ao contrário, manifestava certa “excentricidade inglesa”. Pela apreciação da personalidade de Couto, que pretendia parecer o que não era seu vestuário esquisito e extravagante, provavelmente, se refira à afetação das maneiras e ao vestuário do dândi.

O Sr. Rochinha, o “moço devasso”, é descrito imediatamente depois:

[...] era um moço de 17 anos [...], que trazia impressa na tez amarrotada, nas profundas olheiras e na aridez dos lábios, a velhice prematura. Libertino precoce, curvado pela consunção, tinha o orgulho do vício, que estampara nas faces, receando talvez que o insultassem pondo em dúvida os seus brasões de nobreza, conquistados com o copo em punho nalguma tasca imunda. Se fosse pobre, o Sr. Rochinha teria fumaças de *poeta byroniano*; mas ainda era rico da herança que esbanjava, e portanto não passava de um *moço gasto*! (ALENCAR, 2001, p. 33).

Um rapaz de dezessete anos, que não gostava que o chamassem de “menino”, por isso se esforçava para parecer mais velho. Não há descrição de seu vestuário, mas ele é

caracterizado como um “moço gasto”, ou tão libertino quanto Couto. Estas duas personagens simbolizam exatamente o tipo de homem que Paulo não gostaria de ser, o que já havia sido explicitado no capítulo IV:

Se pensas que valho tanto como os outros, não percas tempo a fingir o que não és. Esta comédia de amor pode divertir os mocinhos de 18 anos e os velhos de 50; mas afianço-te que não lhe acho a menor graça. (ALENCAR, 2001, p. 24).

Quando Amélia, de *A pata da gazela*, tem certeza de que Horácio não gosta dela, decide se casar com Leopoldo. Este era um homem de talento e poucas posses, que com o casamento ascende socialmente. Portanto, deverá ocorrer uma transformação em seu vestuário. Quem nota a elegância de Leopoldo é Horácio, ao avistá-lo na Rua do Ouvidor:

Em vez do rapaz descuidado no seu traje, brusco em suas maneiras, sempre de cabelos arrepiados e barba revolta, aparecia um cavalheiro de boa presença, com a sóbria elegância que tão bem assenta nos homens sisudos. Essa espécie de elegância é apenas um ligeiro perfume, e não uma incrustação como a que usam os moços à moda. (ALENCAR, 1998, p. 93).

Não exhibe a “suprema elegância” dos leões da moda, mas uma “sóbria elegância”. Essa diferença, como já analisamos, é comum à caracterização dos mocinhos de bom caráter dos romances; eles se vestem sempre de modo mais comedido. Eles não fazem “pose”, seu parecer não se confunde com o ser. O mesmo procedimento ocorre na caracterização das personagens femininas: de um lado, a simplicidade do vestuário e a honestidade das mocinhas, de outro, a “pose” das mulheres volúveis da moda.

5.2.7 Sensualidade feminina e masculina destacada ou forjada pelo vestuário

A sensualidade das descrições de moda advém da relação entre o que se revela e se esconde do corpo feminino, que praticamente, permanecia oculto sob saias e mangas compridas, decotes fechados, luvas e chapéus. A moda estimulava a imaginação masculina direcionando o olhar para algumas partes do corpo da mulher: a cintura, comprimida pelo uso do espartilho; os pezinhos, envoltos em sapatos delicados e escondidos pelas crinolinas e saias; as mãos, ocultas pelas luvas; o colo e os braços, exibidos somente nas festas e saraus. É

no jogo de esconde-esconde, que Macedo e Alencar elaboram a sensualidade das descrições do vestuário. Os homens, ao contrário, não são incluídos nessa concepção; não há descrições de moda masculina com este objetivo. O princípio de sedução, encontrado na roupa feminina, esteve praticamente ausente da vestimenta masculina, que evolui para um crescente despojamento.

Baudelaire (2006) observa que o adorno, ou tudo o que embeleza a mulher “faz parte dela própria”, tornando difícil discernir a fronteira entre o vestuário e a beleza feminina; ambas passam a ser vistas como uma “coisa” só:

A mulher 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 reverberantes 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 poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma beldade, separar a mulher de sua indumentária? (BAUDELAIRE, 2006, p. 873-874).

A moda é um meio de expressão da feminilidade, daí a dificuldade em “separar a mulher de sua indumentária”. Isto ocorre na maioria das descrições do vestuário feminino dos romances do *corpus*, conforme viemos analisando. O que irá diferenciar as descrições sensuais é a valorização do corpo escondido da mulher e que aparece através das fendas e aberturas das roupas.

Macedo, pouco realiza nesse sentido. Em uma descrição de *A moreninha* (1844), Augusto, escondido embaixo da cama do gabinete das moças, consegue avistar as pernas de Clementina, com uma “finíssima meia”, e o pezinho, “apertado em um sapatinho de cetim”, mas o leitor só imagina o que a personagem vê. De fato, o trecho é mais cômico do que sensual; o protagonista querendo dar uma dentada no pezinho mimoso acaba por morder sua própria roupa que tinha nas mãos (MACEDO, 1998, p. 75). O máximo da sensualidade de Macedo reside na imaginação de encantadoras formas, um colo nu ou pezinhos pequenos e delicados.

Na primeira descrição de Honorina, de *O moço loiro*, é possível notar a intenção do escritor em suavizar a sensualidade:

Ela tem dezesseis anos; é de estatura regular, longas e negras madeixas se mostram presas em avultada trança, ao mesmo tempo que dos lados lhe caem como esquecidos bastos anéis delas, que voam em caracol beijando-lhe o nascer dos seios; a fronte é lisa, branca, e elevada; os olhos pretos, grandes,

cheios de doçura e langor; a tez de seu rosto é alva, fina, transparente mesmo, sem fogo, e deixando apenas adivinhar longínquo rubor e entrever neste ou naquele ponto um azulado ramúsculo venoso, que para logo desaparece: no entanto, admira-se aí essa palidez que interessa, e arrebatada; nada mais majestoso que seu colo, nada mais perigosamente belo do que seu peito cor de leite com a mais feliz perfeição encarnado, transpirando amor e desejos de cada vez que, respirando, se eleva; sua compleição é fraca e delicada; e há em seu sorrir, em suas menores ações, em todos os seus traços, enfim, um não-sei-quê de tocante e melancólico, que quem a vê, a observa, a estuda por força; sua voz é doce, *melíflua*, como o gemer saudoso da frauta noturna e afastada; e pela angélica pureza de suas vistas, pela celeste candura de seu semblante parecem transluzir todos os pensamentos de sua alma; seu pisar é sutil, e imperceptível; dir-se-ia ao vê-la passar silenciosa, que não é uma mulher que anda, mas a imagem de um anjo que, refletida em um espelho, se desliza por ele, e desaparece impalpável e bela. (MACEDO, 2003, p. 46-47).

Os longos cabelos negros da mocinha beliscam brandamente “o nascer dos seios”; a pele é branca e quase transparente deixando antever um pequeno “ramúsculo venoso”; o colo também é alvo, mas “encarnado, transpirando amor e desejos” em cada respiração; por fim, sua voz é doce, sua beleza angélica, seu caminhar é suave, caracterizando-a como “um anjo”, a imagem feminina preferida pela idealização romântica. O narrador enfatiza as partes do corpo de Honorina que o vestuário não esconde: os cabelos soltos, o rosto, o colo, o peito. O tamanho da descrição demonstra claramente a intenção em desafogar os sentimentos do narrador, apontado por Souza (1996, p. 152). Em seguida aparece a descrição de vestuário preto, do luto imposto pela avó¹⁰⁹.

Em outro momento, Honorina está em seu quarto, vestida com um roupão branco, que, suavemente, desenha-lhe as formas do corpo:

Era já começo da noite: a brisa meigamente brincava com os anéis das madeixas de Honorina, que, vestida com um simples roupão branco, cujo corpinho folgado deixava em perigosa liberdade insinuarem-se as mais encantadoras formas, e sentada perto e defronte de uma janela, por onde vinham alguns raios da lua clara e luzente derramar-se sobre ela, mostrava-se pálida... fantástica... e mais que nunca formosa... (MACEDO, 2003, p. 222).

Esta descrição se mistura com a visão do moço loiro, que entrou escondido no quarto da moça para contemplá-la. Como vimos em outro momento da análise, não se falava diretamente das formas do corpo feminino; este, então, era sugerido através do vestuário e dos acessórios de moda. A descrição é levemente sensual, apenas inspira a imaginação das “mais

¹⁰⁹ Analisado no item 4.2.4.

encantadoras formas” a se insinuarem debaixo do “simples roupão branco”. Esta peça impede o contato físico entre as duas personagens, estando de acordo com o pudor da época. Por isso, Lauro, pretendendo beijar a mão de Honorina, só consegue beijar a luva, quando está travestido de pescador, e, neste trecho, só beija “com apaixonado gesto a barra do vestido da idolatrada moça” (MACEDO, 2003, p. 222).

Paulo, de *Lucíola*, assim que devolve o leque de penas escarlates para Lúcia, voluntariamente, aperta as “pontas dos dedos presos na luva de pelica” (ALENCAR, 2001, p. 17). Em outra situação, passeando pelas ruas elegantes do comércio do Rio de Janeiro, avista a cortesã e o vestido da moça de leve nele encosta, “o seu vestido roçara por mim” (ALENCAR, 2001, p. 18). Após algumas visitas à casa de Lúcia, enquanto conversam na sala, em um momento mais ousado, segura-a pela cintura, aperta-a junto a si e seus

lábios encontraram naturalmente o seu colo e se embeberam sequiosos na covinha que formavam nascendo os dois seios modestamente ocultos pela cambraia. Com o meu primeiro movimento, Lúcia cobriu-se de ardente rubor; e deixou-se ir sem a menor resistência, com um modo de tímida resignação. (ALENCAR, 2001, p. 24-25).

A mesma imagem do colo feminino, o “nascido dos seios”, mas com aspectos diferentes. Tanto n’*O moço loiro* quanto em *Lucíola*, estas situações antecipam a posse amorosa. Mas, enquanto no primeiro romance, a descrição revela a beleza física de Honorina e a admiração do observador, no segundo, a intensidade da erotização é maior. No primeiro encontro, Paulo aperta a sua mão, sob a pelica; em outro, roça no tecido das saias; por fim, consegue abraçá-la e beijar o seu colo, apesar de “ocultos pela cambraia”. N’*O moço loiro*, há apenas alguns casos em que há alguma proximidade física entre os casais apaixonados. Em *Lucíola*, provavelmente pela temática do livro, esse contato é mais íntimo, havendo beijos e abraços, a conotação sexual é mais visível.

Em outro encontro dos protagonistas na casa de Lúcia, após um ligeiro movimento, o seio da moça é revelado pela gola do roupão, que se abre involuntariamente. Essa visão deixa Paulo atordoado, como deveria ficar o leitor da época, pouco habituado a cenas mais eróticas:

O que porém continuava a surpreender-me ao último ponto, era o casto e ingênuo perfume que respirava de toda a sua pessoa. Uma ocasião, sentados no sofá, como estávamos, a gola de seu roupão azul abriu-se com um movimento involuntário, deixando ver o contorno nascente de um seio branco e puro, que o meu olhar ávido devorou com ardente voluptuosidade. Acompanhando a direção desse olhar, ela enrubescceu como uma menina e

fechou o roupão; mas doce e brandamente, sem nenhuma afetação pretensiosa. (ALENCAR, 2001, p. 19).

Paulo não consegue esconder a avidez com que olha para o contorno do seio que vislumbra. Lúcia até enrubesce, fechando o decote do roupão brandamente, “sem nenhuma afetação pretensiosa”, deixando-o impressionado com sua ingenuidade de senhora. De fato, ele já está apaixonado por Lúcia, apesar de negá-lo intimamente, o que acarretará sua dificuldade em traçar o perfil da moça. Ele próprio reconhece ter, a respeito de Lúcia, uma “ideia talvez falsa” e afirma sentir “apenas sede de prazer” (ALENCAR, 2001, p. 19).

No dia seguinte, retorna à casa da cortesã; esta exhibe seu quarto elegante e começa a despir-se sozinha, diante dele, caracterizando uma cena de nudez, incomum para o período e que, provavelmente, só aparece neste romance, porque a protagonista era uma prostituta de luxo. O vestuário, último obstáculo entre os dois, é retirado à força por Lúcia, enquanto Paulo a observa extasiado:

Enquanto a admirava, a sua mão ágil e sôfrega desfazia ou antes despedaçava os frágeis laços que prendiam-lhe as vestes. À mais leve resistência dobrava-se sobre si mesmo como uma cobra, e os dentes de pérola talhavam mais rápidos do que a tesoura o cadarço de seda que lhe opunha obstáculos. Até que o penteador de veludo voou pelos ares, as tranças luxuriosas dos cabelos negros rolaram pelos ombros arrufando ao contato a pele melindrosa, uma nuvem de rendas e cambraias abateu-se a seus pés, e eu vi aparecer aos meus olhos pasmos, nadando em ondas de luz, no esplendor de sua completa nudez, a mais formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto. (ALENCAR, 2001, p. 25-26).

É a primeira vez que eles fazem sexo. A roupa era o último obstáculo a impedi-lo de enxergá-la como era, uma “cortesã”. A verve de Lúcia ao tirar a roupa e exhibir sua nudez, desnuda sua outra personalidade. A elasticidade dos movimentos, quando alguma peça era mais difícil de despir, assemelha-se ao movimento de uma cobra, e as “ondulações felinas”, mencionadas um pouco antes, anunciam a metamorfose da protagonista. Ao reconhecê-la também como cortesã, a duplicidade do comportamento de Lúcia estará sempre perturbando Paulo e presente em suas observações. A senhora de rosto suave e puro, “voz doce e carinhosa” se oporá à cortesã de “olhar vivo e cintilante”, de palavras ríspidas e irônicas que “em certos momentos fervilhavam de seus lábios” (ALENCAR, 2001, p. 37).

Durante o jantar, Sá estimula Lúcia a imitar as cenas dos quadros eróticos, o que para desgosto de Paulo, acontece, pois a própria Lúcia sabe que é “preciso pagar a conta da ceia” (ALENCAR, 2001, p. 42). A cortesã assim se transforma diante dos olhos de Paulo:

Lúcia ergueu a cabeça com orgulho satânico, e levantando-se de um salto, agarrou uma garrafa de champanha, quase cheia. Quando pousou sobre a mesa, todo o vinho tinha-lhe passado pelos lábios, onde a espuma fervilhava ainda. Ouvi o rugido da seda; diante de meus olhos deslumbrados passou a divina aparição que admirara na véspera.

Lúcia saltava sobre a mesa. Arrancando uma palma de um dos jarros de flores, trançou-a nos cabelos, coroando-se de verbena, como as virgens gregas. Depois agitando as longas tranças negras, que se enroscaram quais serpes vivas, retrai os rins num requebro sensual, arqueou os braços e começou a imitar uma a uma as lascivas pinturas; mas a imitar com a posição, com o gesto, com a sensação do gozo voluptuoso que lhe estremecia o corpo, com a voz que expirava no flébil suspiro e no beijo soluçante, com a palavra trêmula que borbulhava dos lábios no delíquio do êxtase amoroso. (ALENCAR, 2001, p. 43).

A altivez de Lúcia com seu “orgulho satânico”, o ruído do tecido que parece rugir ao invés de farfalhar, demonstrando toda a animalidade do comportamento de Lúcia, a nudez revelada, a todos os presentes, e os gestos obscenos abalam profundamente Paulo; este sai da sala e vai tomar um ar. O protagonista fica indignado com a exposição de Lúcia; para ele, toda a situação era uma profanação da beleza. Neste momento ele usa até uma associação com a ferocidade dos animais no cio, já indicada quando eles fazem sexo pela primeira vez. Agora ele compara a cortesã a uma jumenta:

É mais do que prostituição: é a brutalidade da jumenta ciosa que se precipita pelo campo, mordendo os cavalos para despertar-lhes o tardo apetite. (ALENCAR, 2001, p. 44).

A exibição da nudez de Lúcia é absolutamente deplorável para Paulo, daí a comparação com o animal. A jumenta ou o asno tem simbologia associada à obscuridade primitiva do homem:

O asno, como Satã ou como a Besta, significa o sexo, a libido, o elemento instintivo do homem, uma vida que se desenrola inteiramente no plano terrestre e sensual. O espírito monta sobre a matéria que lhe deve estar submissa, mas que às vezes escapa ao seu governo. (CHEVALIER, 1995, p. 93).

Não é à toa que Alencar escolhe a jumenta para simbolizar a animalidade de Lúcia durante sua exibição. Assim como uma “jumenta ciosa” a cortesã atiça o desejo de Paulo ao exhibir-se para Sá e as outras pessoas e o provoca com o “orgulho satânico” ao transformar-se

na ardente bacante. De fato, a psicologia de Lúcia é mais complexa, não se trata apenas de uma “pagar a conta”. Segundo Candido (1959):

A lembrança de uma inocência perdida é não apenas a possibilidade permanente duma pureza futura (que desabrocha ao toque do amor), mas a própria razão do seu asco à prostituição. [...] Por outras palavras, a sua sensualidade desenfreada nos aparece como técnica masoquista de reforço do sentimento de culpa, renovando incessantemente as oportunidades de autopunição. (CANDIDO, 1959, v. 2, p. 228).

Mesmo depois de todos os acontecimentos na ceia de Sá, Paulo ainda não consegue definir o caráter de Lúcia: à noite “bacante infrene”, de dia “amante casta e ingênua”, era realmente uma “incompreensível mulher” (ALENCAR, 2001, p. 47). Esse sentimento de culpa da protagonista, quando emerge a personalidade “cortesã”, ou a duplicidade do comportamento, só é esclarecido quando, tanto Paulo quanto o leitor, descobrem o passado de Lúcia no final do romance. Por isto, até este momento, ambos não compreendem o comportamento dela.

Depois da exibição, Lúcia sai para o jardim, após algumas as ofensas das outras cortesãs presentes. Paulo a observava escondido e vai ao seu encontro. Depois de uma conversa, Lúcia o perdoa e dá-se o segundo encontro amoroso, que também apresenta a imagem de Lúcia associada a animais:

Lúcia saltou como a **gazela** prestes a desferir a corrida, quando as baforadas do vento lhe trazem o faro do **tigre** remoto; estendendo o braço mostrou-me a sala da ceia, donde escapava mais luz e rumor.

– Mais longe!...

[...]

Havia na fúria amorosa dessa mulher um quer que seja na rapacidade da fera.

[...]

Era **serpente** que enlaçava a presa nas suas mil voltas, triturando-lhe o corpo. (ALENCAR, 2001, p. 47, grifo nosso).

Lúcia parece uma gazela ao dar um salto, viva e veloz, tencionando procurar um lugar mais afastado e com maior privacidade; a força da serpente que se enrosca, beija, abraça e quase o mata de prazer. O instinto animal da cortesã se revela por inteiro; a sua “fúria amorosa”, se assemelhava a “rapacidade da fera”, tamanha a avidez com que ela se atira sobre sua “presa”.

Amélia, de *A pata da gazela*, aparece algumas vezes na intimidade de seu quarto, em leve desalinho, momento oportuno para descrever as roupas leves que se usavam em casa.

Certo domingo está usando “seu roupão alvo”, com os cabelos “soltos pelas espáduas”, mostrando seu “gracioso desalinho” (ALENCAR, 1998, p. 49). No capítulo XI é descrita após o banho:

As janelas cerradas deixavam entrar frouxa claridade, coada pela cassa transparente das cortinas.

Nesse crepúsculo artificial a beleza da moça tomava uns tons suaves e meigos, que mais seduziam.

Os lindos cabelos, ainda úmidos do banho, cobriam-lhe as espáduas de uma túnica de veludo castanho. O *bajó*¹¹⁰ de cassa¹¹¹ que trazia no seu desalinho matutino, conchegado à *cútis*, coloria-se com os reflexos rosados do colo mimoso.

Tanta graça e formosura, realçadas pela singeleza do traje e pela naturalidade da posição, ficavam ali ocultas na doce penumbra da sala e recatadas à admiração. (ALENCAR, 1998, p. 55).

As janelas fechadas permitiam entrar certa claridade pelas cortinas de cassa transparente que se confunde com os “tons suaves e meigos” e também sedutores da beleza da protagonista. Os cabelos escorregam pelas costas e completam a graça do desalinho. Agora ela aparece após o banho e, em vez de usar um roupão branco está vestindo uma túnica de veludo marrom e um “*bajó*” de cassa branco, espécie de jaqueta curta indiana, mais um exemplo de vestuário usado em casa de tradição colonial. Ao salientar a simplicidade do traje de Amélia dentro de casa, o narrador observa que este era muito mais gracioso do que qualquer exagero das maneiras ou da moda poderiam realçar, típico da caracterização romântica. Mais adiante, o narrador informa que a jaqueta não era de algodão, mas de linho, mostrando a preocupação com o detalhe do tecido, um tecido mais refinado: “O coração palpitava-lhe com tanta força que debuxava no linho o contorno dos lindos seios” (ALENCAR, 1998, p. 56).

Ao descrever Aurélia, o narrador afirma que ela era a mais bonita, elegante e educada moça da sociedade fluminense. A própria protagonista diz possuir o “*estilo de ouro*”, que fala “como um poema” e não como “uma novela”, maneira típica das moças românticas e pálidas “que andam evaporando em suspiros”, apresentando alguns traços diferentes da caracterização romântica típica: ela é a poesia “que brilha e deslumbra”, o dinheiro é que a torna encantadora (ALENCAR, 2002, p. 22).

¹¹⁰ Baju: (Índia) nome dado antigamente a uma veste que chegava até a cintura. Também se chama assim, na província do Minho, às roupinhas [espécie de jaleco abotoado e justo ao corpo usado pelas mulheres do campo] usadas pelas mulheres. (AULETE, 1958, v. 1, p. 609).

¹¹¹ Tecido fino, transparente, de linho ou de algodão. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

No final do primeiro capítulo, o narrador avisa que prefere narrar o drama pessoal de Aurélia, o que indica o tom didático do romance, também utilizado por Macedo:

Não acompanharei Aurélia em sua efêmera passagem pelos salões da corte, onde viu, jungido a seu carro de triunfo, tudo que a nossa sociedade tinha de mais elevado e brilhante.

Proponho-me unicamente a referir o drama íntimo e estranho que decidiu do destino dessa mulher singular. (ALENCAR, 2002, p. 19-20).

Tinha cabelos castanhos e seus olhos “grandes e rasgados” alternavam com olhares ternos e “chispas de escárnio”, caracterizando a disparidade da personalidade da mocinha. Seu talhe de sílfide não ofegava pelo amor, mas agitava-se pelo desprezo a seus pretendentes: “foi o fulgor satânico da beleza dessa mulher a sua maior sedução” (ALENCAR, 2002, p. 18). O mesmo “orgulho satânico¹¹²” com que Lúcia ergue o rosto na ceia do Sá, estando prestes a ficar nua na frente de todos, de *Lucíola* (1862) ou “o quer que seja de satânico¹¹³” que tem as mulheres de cabelos longos e negros, tal qual Amélia, que tanto impressionam Horácio, em *A pata da Gazela* (1870), revelando a semelhança na caracterização das protagonistas.

A primeira descrição do vestuário de Aurélia ocorre num momento de desalinho dentro de casa:

A torrente da luz precipitando-se pela abertura das janelas, encheu o aposento; e a moça adiantou-se até a sacada, para banhar-se nessas cascatas de sol, que lhe borbotavam sobre a régia fronte coroada do diadema de cabelos castanhos, e desdobravam-se pelas formosas espáduas como uma túnica de ouro.

Embebia-se de luz. Quem a visse nesse momento assim resplandecente, poderia acreditar que sob as pregas do roupão de cambraia estava a ondular voluptuosamente a ninfa das chamas, a lasciva *salamandra*, em que se transformara de chofre a fada encantada. (ALENCAR, 2002, p. 24).

Imagem semelhante à de *Lucíola*, pela claridade que ilumina o ambiente e se reflete na personagem, tornando-a “resplandecente”. Ao mesmo tempo, Aurélia parece absorver a luz do sol, tal qual a salamandra era capaz de fazer com o fogo, segundo crença antiga.

Quando ela entra em seu quarto de casada, para a futura noite de núpcias do casal, o narrador descreve o vestuário escolhido para tal ocasião:

¹¹² ALENCAR, 2001, p. 42.

¹¹³ ALENCAR, 1998, p. 16.

Seu passo deslizou pela alcatifa¹¹⁴ de veludo azul marchetado de alcachofras de ouro, como o andar com que as deusas perlustravam no céu a galáxia quando subiam ao olimpo.

A formosa moça trocara seu vestuário de noiva por esse outro que bem se podia chamar de traje de esposa; pois os suaves emblemas da pureza imaculada, de que a virgem se reveste quando caminha para o altar, já se desfolhavam como as pétalas da flor no outono, deixando entrever as castas primícias do santo amor conjugal.

Trazia Aurélia uma túnica de cetim verde, colhida à cintura por um cordão de torçal¹¹⁵ de ouro, cujas borlas tremiam com seu passo modulado. Pelos golpeados deste simples roupão borbulhavam os frocos de transparente cambraia, que envolviam as formas sedutoras da jovem mulher.

As mangas amplas e esvasadas¹¹⁶ eram apanhadas, na covinha do braço sobre a espádua, por um broche onde também prendia a ombreira, mostrando o braço mimoso, cuja tez roseava a camisa de cambraia abotoada no punho por uma pérola.

Os lindos cabelos negros refluíam-lhe pelos ombros presos apenas com arco de ouro, que cingia-lhe a opulenta madeixa; o pé escondia-se em um pantufo de cetim que às vezes beliscava a orla da anágua, como um travesso beija-flor. (ALENCAR, 2002, p. 73).

Ela desliza por um suntuoso tapete azul, como se fosse uma deusa grega. Seu “traje de esposa” era um roupão de cetim verde e um cinto, ou cordão, dourado que o prendia suavemente, pois com o seu andar antevia-se a cambraia fina da camisola ao mesmo tempo em que balançavam as orlas do cinto. A abertura das mangas amplas revelava o tom rosado da pele oculta pela fina cambraia. Os cabelos estão presos apenas por uma tiara dourada e os pés escondidos em uma chinela de cetim, que aparecia conforme o movimento de Aurélia.

A descrição do roupão de Aurélia corresponde a um modelo bastante comum no período, longo, com mangas evasê, abertura na frente e cinto de cordão torcido:

¹¹⁴ M. q. Alfombra: tapete espesso e muito macio, de cores e figuras diversas; alcatifa. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

¹¹⁵ Torçal: cordão feito de fios de retrós; cordão de seda com fios de ouro. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

¹¹⁶ Esvasado é uma palavra não dicionarizada. Há apenas esvazar: esvaziar, despejar. (AULETE, 1958, v. 3, p. 2053). Alberto de Oliveira no poema *O vaso grego* utiliza o verbo com esse sentido: “Então, e, ora repleta ora esvasada,/A taça amiga aos dedos seus tinia”. Camilo Castelo Branco, em seu *Homem de brios* (2. ed., 1862, p. 29) também: “Amiga fortuna era a dele, que o enchera de favores, sem lhe esvasar do coração as riquezas naturais, que tantas vezes saem para entrarem os gosos mascarados!”. O termo também não aparece nos jornais femininos oitocentistas consultados. Atualmente encontrei a palavra esvasado, em páginas de museus portugueses, aplicada na descrição de vasos, com o sentido de ter o formato de sino, derivado do francês evaser: alargar, dilatar. Este sentido é utilizado até hoje na moda, quando uma parte do vestuário é mais larga no comprimento, como uma manga, ou saia. A escolha lexical de Alencar revela essa duplicidade de sentido: as mangas eram evasê, como muitos modelos do período, além de intensificarem que a borda era ampla e bem larga, dando uma sensação de não preenchimento, ou de vazio, em relação aos braços da moça.



Figura 18 – Roupão americano (meados do século XIX)

Este modelo americano diferencia-se apenas pelo tecido, a lã xadrez. As mangas também são franzidas ou “apanhadas” na cava, e não há o broche mencionado por Alencar.

Souza (2005) aponta para o contraste entre certo ar de abandono gracioso e casta reserva que acompanha a descrição:

[...] pois se o cordão de torçal dourado *colhe* a fazenda na cintura, parecendo compor a veste e sugerir um gesto de pudor, as bordas do mesmo *estremecem* como que emocionadas, revelando que a proximidade é perigosa. O mesmo acontece com o jogo dos tecidos, quando a espessura nobre do cetim se alterna com a leveza da cambraia, para recobrir e desnudar “as formas sedutoras da jovem mulher”; ou com a amplidão do abrigo, que é tanto impedimento como insinuação, na medida em que, nas mangas e no corpo, se apresenta *esvasado*, *golpeado*, permitindo entrever pelas fendas, ora o braço, ora a transparência de uma roupa íntima. (SOUZA, 2005, p. 77).

O “casto vestuário” da moça, o arfar do seio ofegante contrapõem-se à angústia íntima que já anuncia o triste desfecho da noite de núpcias. Ela olha demoradamente para a decoração luxuosa do quarto, “que ela escolhera para ornarem o regaço de sua felicidade”, imaginando que poderia passar uma noite maravilhosa com Seixas. Ao mesmo tempo, apaga esta imagem da memória, que transparece em seu “sorriso de indefinível expressão”, refletido no espelho. Este já é um indício da metamorfose que sofrerá Aurélia, quando Seixas entra no

quarto, semelhante aos contrastes de personalidade de Lúcia “cortesã” e “senhora”, de *Lucíola* (1862). A mulher perfeita “vestida de esplendores celestes” será o oposto da Aurélia lívida e fria, com o “timbre cristalino” das palavras ásperas que ia proferindo, trincando nos lábios “como aço” (ALENCAR, 2002, p. 75). Ao final do romance, quando ocorre definitivamente a consumação do casamento, Aurélia, estará usando este mesmo roupão, que nunca mais havia usado, e que por “uma espécie de superstição lembrara-se de vesti-lo de novo, nessa hora na qual, a crer em seus pressentimentos, iam decidir-se afinal o seu destino e a sua vida” (ALENCAR, 2002, p. 209).

No dia seguinte ao casamento, Seixas e Aurélia se encontram no almoço, às dez da manhã. Aurélia

[...] recostara-se em uma cadeira de balanço no claro de uma janela, de modo que seu gracioso vulto imergia-se na plena luz. Ao vê-la radiante de beleza e risos, se acreditava que ela de propósito afrontava o esplendor do dia, para ostentar a pureza imaculada de seu rosto, e sua graça inalterável. Trajava um roupão de linho de alvura deslumbrante; eram azuis as fitas do cabelo e do cinto, bem como o cetim de um sapato raso, que lhe calçava o pé como o engaste de uma pérola. (ALENCAR, 2002, p. 119).

A luminosidade que, em diversas descrições de Alencar, deixa a protagonista “radiante de beleza”. Um simples roupão de linho branco combina com a “pureza imaculada de seu rosto”, típica da caracterização romântica. Seixas se encanta com a beleza de Aurélia que em nada se assemelhava à “satânica imagem” do dia anterior. O roupão traz à tona, de modo semelhante à duplicidade do comportamento de Lúcia, de *Lucíola*, o lado puro da personalidade de Aurélia. Esta duplicidade na caracterização da personagem, presente em *Lucíola* e, em certa medida, em Amélia, d’*A pata da gazela*, que ao final sabe escolher o melhor casamento, é típica da caracterização das protagonistas de Alencar.

Em uma partida em sua casa, após seis meses de casados, Aurélia, impelida por outra moça, apesar de não gostar de rodopiar vê-se obrigada a dançar uma valsa. Seu vestido, no entanto, era perfeito para tal dança:

[...] um vestido de tule cor de ouro, que a vestia com uma gaza de luz. Com o voltar da valsa, as ondas vaporosas da saia e a manga roçagante do braço que erguera para apoiar-se em seu par, flutuavam como nuvens diáfanas embebidas de sol, e envolviam a ela e ao cavalheiro como um brilhante arrebol. (ALENCAR, 2002, p. 183).

Era a primeira vez que Seixas abraçava a cintura de Aurélia. A leveza do tule tornava os rodopios esvoaçantes; o brilho dourado acrescenta a luminosidade; o leve ruído do tecido da manga balança com a dança; tudo flutuava como nuvens vaporosas iluminadas pelo sol e os envolvia como um brilhante crepúsculo. A descrição mostra que ele, ela e o vestido vaporoso valsam todos juntos, como se fossem um só ser. E a valsa vai ficando mais rápida, aumentando o erotismo da cena, apresentando conotações sexuais: “o toque da mão da moça no ombro do marido”, “os olhos que se imergiam”, as “respirações que se trocavam”; a “fragrância de sua alma, que Aurélia infundia nos lábios do cavalheiro” (ALENCAR, 2002, p. 186). A cena só acaba com o beijo de relance, seguido do desmaio da moça. Uma das pessoas presentes na partida atribuiu o desmaio ao vestido, que muito “acocha a cintura” (ALENCAR, 2002, p. 187), e realmente poderia tê-lo favorecido. No entanto, o prazer de Aurélia é tão intenso que ela suplica para que ele não pare o que só acontece quando ela desmaia.

5.2.8 Fetichismo

Como analisamos no item anterior, a sensualidade feminina se caracteriza pela valorização das partes do corpo que o vestuário não cobria e que ficavam expostas ao olhar masculino. Essa sensualidade foi bastante trabalhada em descrições de festas e saraus devido à preocupação feminina com a toalete, nestas ocasiões tão importantes para a conquista de um bom casamento. Apesar de as mocinhas possuírem mãos pequenas e delicadas, a fronte alva e pura, um “colo harmonioso”, uma cintura de sílfide ou “braços torneados”, nada supera o fetiche dos pés pequenos.

A Moreninha, como já analisamos, foi a única protagonista, dos romances do *corpus*, que tencionou mostrar os pés, para deleite de Augusto e do leitor; seu pecado contra a moda foi o meio utilizado para a apreciação de seu pé “bem feito e “mais pequeno” que existia (MACEDO, 1998, p. 93-94).

O vestuário, especificamente o excesso de saias, anáguas e crinolinas, favorecia o interesse exagerado sobre os pés femininos. Em uma breve descrição de Gabriela, de *A moreninha*, no toucador feminino da casa da avó de Filipe, são mencionadas as diversas camadas de saias usadas na época. Gabriela estava sentada em uma cadeira larga, o suficiente, para

[...] caber sem incômodo toda a coleção de saias, saiotes, vestidos de baixo e enorme variedade de enchimentos que lhe faziam de suplemento à natureza, que com d. Gabriela, segundo suas próprias camaradas, tinha sido um pouco mesquinha a certos respeito. (MACEDO, 1998, p. 73).

De fato a moda da época ditava o uso de saias, saiotes, crinolina, etc. No caso de Gabriela, o exagero das saias escondia suas pernas finas. Quando as moças estavam paradas e sentadas, o imenso volume das saias não deixava avistar nada além da barra dos vestidos e, muito raramente, somente a pontinha do sapato. A autora da seção “Modas” do *Jornal das Senhoras* (1852) informa que se um figurino mostrava a pontinha do pé, isto tinha um significado específico:

Ia-me esquecendo de dar uma explicação *importantíssima!*
O primeiro figurino não mostra a pontinha do pé *ao menos*, porque representa a figura em pé e parada; e este mostra a pontinha do pé, porque representa *estar andando*. (*Jornal das Senhoras*, 01.02.1852).

Contudo, a pontinha do pé, também aparecia nas estampas em que a moça está sentada, como os pés sobre uma pequena almofada, como ocorre no trecho final de *A pata da gazela*.

Na cena em questão, Augusto permanece embaixo da cama escutando a conversa da moças, que estão a falar da moda dos vestidos compridos, do tamanho de pernas ideais e resolvem compará-las para saber qual a seria a mais grossa. Ao observar as moças levantando as saias e saiotes, sem nenhum pudor, ele quase não se contém diante da visão das pernas e do pezinho de Clementina:

[...] ele vê a um palmo dos olhos a perna mais bem torneada que é possível imaginar!... através da finíssima meia aprecia uma mistura de cor de leite com a cor-de-rosa e, rematando este interessante painel róseo, um pezinho que só se poderia medir a polegadas, apertado em um sapatinho de cetim, e que estava mesmo pedindo um... dez... cem... mil beijos; mas quem o pensaria? Não foram os beijos o que desejou o estudante outorgar àquele precioso objeto: veio-lhe ao pensamento o prazer que sentiria dando-lhe uma dentada... Quase que não podia suster... já estava de boca aberta e para saltar... Porém, lembrando-se da exótica figura em que se via, meteu a roupa que tinha enrolada entre os dentes e, apertando-os com força procurava iludir a sua imaginação. (MACEDO, 1998, p. 75).

O trecho se passa no toucador feminino, local oportuno para o narrador explicitar a intimidade feminina. O fetiche do pé é trabalhado com o humor característico de Macedo: Augusto fica extasiado ao ver a perna oculta sob uma “finíssima meia” e o lindo pezinho e

quase dá uma “dentada” nele. Apesar disso, a descrição é uma espécie de distração para o leitor: Augusto só entrou no gabinete das moças porque precisa descobrir os segredos e as artimanhas amorosas das moças, que usará em momento oportuno da narrativa, quando elas pretendem zombar dele.

Horácio tem uma vida confortável e está sempre pronto para “bordar um romance de rua” (ALENCAR, 1998, p. 14). Ele encontra a botina na rua, põe no bolso e esquece. Só irá se lembrar dela quando, estando já em sua casa, procura os charutos no bolso do fraque e se depara com ela:

Era uma botina, já o sabemos; mas que botina! Um primor de pelica e seda, a concha mimosa de uma pérola, a faceira irmã do lindo chapim¹¹⁷ de ouro da *borralheira*; em uma palavra a botina desabrochada em flor, sob a inspiração de algum artista ignoto, de algum poeta de ceiró e torquês.

Não era, porém, a perfeição da obra, nem mesmo a excessiva delicadeza da forma, o que seduzia o nosso leão; eram sobretudo os debuxos suaves, as ondulações voluptuosas que tinham deixado na pelica os contornos do pezinho desconhecido. A botina fora servida, e muitas vezes; embora estivesse ainda bem conservada, o desmaio de sua primitiva cor bronzeada e o esfolamento da sola indicavam bastante uso.

Se fosse um calçado em folha, saído da loja, não teria grande valor aos olhos do nosso leão, habituado não só a ver, como a calçar, as obras-primas de Milliès e Campàs. Talvez reparando muito naquela peça que tinha nas mãos, notasse maior elegância no corte, e um apuro escrupuloso na execução; porém mais natural seria escapar-lhe essa mínima circunstância. (ALENCAR, 1998, p. 14-15).

A descrição é longa e apresenta as impressões que ele vai tendo ao olhar a botina. O que mais lhe interessa na botina é o fato de ela ser usada, como indicam o “desmaio” da cor original e a sola gasta. O uso também era denunciado por mostrar os contornos do pé marcados, o que atíça a imaginação do leão a respeito do pezinho adorado. De suas características reais apenas sabemos que era uma botina fina, feita de seda e pelica, o que sugere a posição social da sua portadora além de revelar o costume de usar sapatos delicados em uma cidade com urbanização precária:

[...] usando exclusivamente sapatos de seda para andar com qualquer tempo por cima de calçadas de pedras, que esgarçam em poucos instantes o tecido delicado do calçado, não podiam sair mais de dois dias seguidos sem renová-los, principalmente para fazer visitas. (DEBRET, 1940, v. 2, p. 205).

¹¹⁷ Calçado feminino de sola grossa, de madeira, cortiça etc., us. para realçar a estatura das mulheres. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

Talvez esta dificuldade na manutenção dos sapatos justificasse as 111 lojas de sapateiros que já havia na cidade do Rio de Janeiro, no final do século XVIII. De qualquer modo, isto não parece necessário em uma cidade em que “os cinco sextos da população andam descalços” (DEBRET, 1940, v. 2, p. 205). Portanto, as poucas pessoas que usavam sapatos tinham muitos sapatos.

Em seguida, quando examina a botina supõe que fosse de número vinte e nove e talvez pertencesse a uma menina. Refletindo mais um pouco, conclui que botina deveria pertencer a uma moça:

– Esta botina é de moça; e moça em todo o viço da juventude; a sola apenas roçada junto à ponta, o salto quase intato, não estão descrevendo com a maior eloquência a sutileza do passo ligeiro? Eu sinto, posso dizer eu vejo, esse andar gentil, que manifesta a deusa, como disse o poeta; a deusa, a Vênus deste olimpo em que vivemos, a mulher. (ALENCAR, 1998, p. 15)

O tamanho da botina já sugere que há algo estranho com ela, pois, como poderia uma moça ter um pé de menina? Mas, Horácio, em sua imaginação fantasiosa, não dá muita atenção ao fato, estando cego em seu desejo acredita tratar-se da botina de uma moça bonita. Ao examiná-la melhor encontra preso na fivela do laço um fio de cabelo castanho, comprido e crespo e concluiu, definitivamente, que a botina era de mulher. Entretanto, deixa claro que amava mesmo era o pezinho mimoso:

– Mas seja embora castanha, ou mesmo loura, que é uma cor insípida de cabelo! Que me importa isto? Tenho alguma coisa com seu cabelo? O que amo nela é o pé: este pé de silfo, este pé de anjo, que me fascina, que me arrebatava, que me enlouquece!... (ALENCAR, 1998, p. 16).

Pela descrição da botina acreditamos que ela seja semelhante a este modelo original do século XIX, de origem americana:



Figura 19 – Bota feminina americana (1860-69)

Nada é dito sobre a cor ou o comprimento da botina, esta bem poderia ser mais curta, que a da imagem.

Os sapatinhos pequenos e delicados das mulheres e os sapatos elegantes dos homens, são indicadores do *status* social do portador, fosse ele homem ou mulher. Ao contrário da maioria dos negros escravos que usavam chinelas ou andavam descalços, e dos tamancos e alpercatas dos trabalhadores, esse culto transformou-se em fetichismo sexual. Além de tema deste romance, foi objeto de interesse de viajantes estrangeiros e médicos brasileiros. Debret em sua viagem pelo Brasil no século XIX já notara a beleza dos pés femininos, apesar de estarem sempre escondidos:

O luxo do calçado é elevado ao máximo sob o céu puro do Brasil, onde as mulheres, geralmente favorecidas por um lindo pé, desenvolvem, para ressaltá-lo, toda a faceirice natural aos povos do sul.

[...]

No entanto, essa faceirice só pode brilhar durante o trajeto da casa à igreja pois aí, de joelho sobre o tapete estendido no chão, a brasileira esconde escrupulosamente seus saltos com o vestido [...]. (DEBRET, 1940, p. 205).

O médico Alberto da Cunha informa que a adoração dos pés femininos, pequenos e delicados, chegou, em muitos casos, a ser patológico. O pé passara a ser visto como zona sensível e altamente erótica:

Foi o que sucedeu. Ao caso relatado pelo médico Alberto da Cunha, em ‘tese inaugural’ - o do indivíduo que só se sentia apto para o ato venéreo ‘quando ardentemente cobria de beijos a botina da mulher ambicionada’ - poderiam juntar-se vários outros de brasileiros obcecados pelo pé ou pela botina de mulher desejada, alguns dos quais deixaram em sonetos célebres a marca de sua obsessão. Também parecem ter sido - e continuam a ser - vários os casos, entre brasileiros de formação ainda patriarcal, de predispostos ao orgasmo ou à voluptuosidade, através do simples roçar de um pé no outro: a chamada ‘bolina’ de pé. (FREYRE, 2004, p. 649).

No romance *A pata da gazela*, o tema é o assunto principal da narrativa. E se Horácio tenta encontrar a dona da botina, durante todo o romance, Leopoldo, sem querer, será o primeiro a avistar o pé “aleijão”, ao avistar Amélia entrando em um carro na Rua dos Ourives:

O pé que seus olhos descobriram, era uma enormidade, um monstro, um aleijão. Ao tamanho descomunal para uma senhora, juntava a disformidade. Pesado, chato, sem arqueação e perfil, parecia mais uma base, uma prancha,

um tronco, do que um pé humano e sobretudo o pé de uma moça. (ALENCAR, 1998, p. 30).

Leopoldo, um pouco atônito, vislumbra um pé é grande e feio, contrapondo-se ao pé pequeno, quase de menina, da botina misteriosa encontrada por Horácio. Apesar de perceber depois que havia duas moças na carruagem, supõe que o pé disforme seja de Amélia. Mesmo assim, permanece gostando dela, porque o que importa é o amor de alma; Horácio ainda ignora este fato e está em busca do seu pezinho adorado.

Assim como em *Lucíola* (1862), em que algumas características da protagonista eram comparadas às de animais, Horácio observa certa leveza graciosa do andar de Amélia, comparando ao de uma garça, quando a vê em uma loja da Rua do Ouvidor. Louco para avistar o pé adorado, a vê saindo do Passeio Público e pressente nela a dona do pezinho mimoso, e não Laura, porque “aquele andar cheio de graça não podia enganar” (ALENCAR, 1998, p. 37). A suspeita se confirma também porque ele reconhece a roupa do cocheiro da carruagem em que Amélia vai embora, a mesma do outro dia, na Rua da Assembleia: “bastou-lhe ver a roupa do cocheiro, para acudir-lhe imediatamente ao espírito a imagem desvanecida” (ALENCAR, 1998, p. 37). A roupa no século XIX era uma forma de identificar o indivíduo. Alencar mostra a sua sensibilidade ao mostrar como esse fato ficava gravado na memória das personagens. Ao reconhecer o cocheiro, Horácio se recorda do dia em que viu Amélia pela primeira vez, mesmo dia em que encontrou a botina. Este fato é importante porque, a partir deste momento, ele achará que Amélia é a dona da botina e isto influenciará suas ações na narrativa.

Após ter visto o pé disforme, Leopoldo, ainda um pouco atordoado, segue pela Rua Sete de Setembro e entra numa loja de calçados, de um mestre sapateiro fluminense conhecido por ser tão competente quanto os profissionais franceses, mas que tinha um preço mais acessível. Seguindo o fio de uma lembrança vaga, ele se recorda de que havia visto, no dia anterior, uma botina “monstro” nesta mesma loja. Ao reconhecê-la no balcão, não tem dúvida de que “a botina monstro” pertencia “ao pé aleijão”:

O pé disforme existia; era aquele o seu molde, o seu corpo de delito, e por ele se podia apreciar o quanto devia ser horrível a realidade. Agora Leopoldo podia apreciar os traços parciais que lhe tinham escapado pela manhã; esse pé era cheio de bossas como um tubérculo; não arremedava nem de longe o contorno dessa parte do corpo humano: era uma posta de carne, um cepo! (ALENCAR, 1998, p. 33).

Nestas descrições do pé disforme, Alencar aproxima-se das de Macedo pelo humor, talvez para amenizar o tratamento dado a um pé de moça. Afinal, os pés das mocinhas deveriam ser mimosos e chamá-los de “uma posta de carne”, não é lá muito polido.

Olhando mais atentamente para a botina monstro reconhece que era realmente a “máscara do aleijão”:

Junto dessa deformidade morta, inventada para cobrir a deformidade viva, havia outra obra que chamara a atenção do mancebo por sua singularidade. À primeira vista era um volume semelhante ao das botinas monstruosas embora de linhas regulares: parecia uma ligeira almofada preta sobre a qual se elevasse uma botina de senhora, muito elegante apesar de comprida. O tubo cinzento ficava oculto sob frocos de cetim escarlata. Do rosto ao bico descia um galho de rosas, cujas hastes cingiam graciosamente, como uma grinalda, toda a volta do pé até o calcanhar. (ALENCAR, 1998, p. 33).

Ao lado da forma do pé está uma botina de cor cinza, que quase não aparecia pela presença de “frocos” de cetim vermelho, provavelmente, bordada com este tecido; na parte frontal havia um “galho” de rosas cujas “hastes” envolviam o contorno do pé até o calcanhar, como uma “grinalda”. As rosas deveriam ser um arranjo de fitas e aviamentos, semelhantes ao desta botina original do século XIX:



Figura 20 – Botina feminina italiana (1860-79)

Esta botina é bastante semelhante à descrição do romance. A coroa de flores, além de enfeitá-la, esconde o tamanho e o formato do pé enorme da moça. Este modelo apresenta 22,9 cm de comprimento, que corresponde a um sapato de tamanho pequeno, atual número 34 do sistema utilizado no Brasil.

As hastes em volta do contorno do pé podiam ser o cadarço que amarrava a botina, de cima até o calcanhar, semelhante ao da botina acima, ou, talvez, algum tipo de aviamento que acompanha toda a volta do pé, como desta botina, também original do século XIX:



Figura 21 – Botina feminina americana (1850-65)

A dificuldade em visualizar a imagem da botina reside, principalmente, no tom poético da descrição de Alencar. Além de divulgarem a moda, estas descrições buscam exaltar a beleza feminina, que se confunde com seu vestuário, conforme afirmou Baudelaire (2006). Enquanto a imprensa de moda busca oferecer um guia para a confecção do vestuário, na literatura, a finalidade maior é a estética. Por outro lado, a comparação desta descrição com as imagens de sapatos, e entre outros itens do vestuário original do século XIX, utilizadas ao longo deste trabalho, também auxiliou na adequação da compreensão correta da descrição.

Apesar de, inicialmente, o tamanho de a botina causar certa repugnância a Leopoldo, após um olhar mais atento nota a perícia na execução do trabalho do sapateiro:

[...] o mestre fluminense conseguira, por um esforço feliz, desvanecer a deformidade sob a aparência de uma botina elegante.

A almofada sobre que parecia descansar a botina, era um solado alto porém oco, onde as carnes moles do pé monstruoso, comprimidas pela botina superior, podiam abrigar-se.

Os frocos do cetim e as grinaldas enchiam as covas e desvaneciam as protuberâncias ósseas, com muita delicadeza, sem avolumar o tamanho do coturno. Na sola negra se debuxava, em proporção à botina superior, a alva palmilha com seus contornos harmoniosos; de modo que olhando-se andar a pessoa, não se perceberia facilmente o tamanho do calçado. (ALENCAR, 1998, p. 33).

A técnica utilizada por Matos era não fazer uma botina lisa, o que denunciaria a forma do pé, mas adorná-la com flores e aviamentos. O enfeite disfarça o tamanho da botina desviando a atenção do real tamanho do pé.

Leopoldo vê ainda a forma de madeira que molda o sapato e imita o pé o tamanho do pé, aumentando ainda mais a sua decepção: “Sua cópia ali estava em horrível nudez, no grosseiro toco de pau, cheio de buracos e protuberâncias” (ALENCAR, 1998, p. 33). Ao sair da loja, avista o mesmo laçao do outro dia e acredita que a botina era, de fato, de Amélia.

Ao longo do romance, Amélia percebe a insistência de Horácio em lhe ver o *é*, e decide testá-lo, convidando-o a ir a sua casa. A moça está bordando umas chinelas de cetim branco bordado com fios de ouro:

No cetim branco, estendido pelo elegante bastidor de mogno, via-se o risco de um par de sandálias, que pareciam destinadas a alguma fada, tão pequena, mimosa e delicada era a forma do pé.

Um dos esboços estava ainda intacto; no outro porém via-se já um florão de rosas bordadas a seda frouxa, e no centro a letra L, feita com torçal de ouro. Era naturalmente a inicial do nome, em cuja tenção a moça trabalhava. (ALENCAR, 1998, p. 74).

A sandália era pequena, delicada, enfeitada com rosas bordadas “a seda frouxa”, um tipo de bordado de origem portuguesa, salientando o costume de tradição colonial. A letra L bordada com fios de ouro, tanto podia referir-se à Laura como a Leopoldo, instigando a curiosidade do leitor. Este mistério será resolvido no final da narrativa; o que importa neste momento é atizar a curiosidade do mancebo.

A caracterização de Amélia também é importante para que seu plano dê certo:

Amélia esta nesse dia talvez menos formosa, porém em compensação mais sedutora. Certa expressão lânguida, ou de cansaço ou de melancolia, embotava a flor de sua habitual lindeza, desmaiando o matiz dos lábios e das faces, velando o brilho dos olhos pardos. Seu traje branco ainda mais ameigava a sua fisionomia. (ALENCAR, 1998, p. 74).

Amélia tenta seduzir Horácio por isto o abandono lânguido durante o bordado e o branco que “ameigava sua fisionomia”. Ela mente dizendo que as botinas são para uma amiga (Laura) em pagamento de uma suposta dívida. Distraída, um movimento da saia “descobriu até o artelho o pé da moça” (ALENCAR, 1998, p. 76). Atordoado, Horácio não acredita no que vê:

O que vira era uma coisa indefinível, estupenda. Era o aleijão, a monstruosidade de que lhe falara Leopoldo. Aquela massa informe; aquela enormidade cheia de cavernas e protuberâncias, ele a tinha ali em face, diante dos olhos, escarnecendo do seu amor, como um desses caturras hediondos das lendas da Idade Média. (ALENCAR, 1998, p. 76-77).

A descrição é semelhante a apresentada por Leopoldo, um aleijão, um pé enorme, uma dificuldade intransponível para o seu amor. Ao contrário deste, que mesmo não gostando do que vê ainda gosta de Amélia, Horácio dá uma gargalhada e desfaz o compromisso com ela.

Pouco depois, Horácio reflete e acredita que seja Laura a dona do pezinho mimoso, porque ela era a outra moça que estava com Amélia na carruagem na Rua da Quitanda. Decidido a conquistar a moça, passa a frequentar a casa dela. Numa dessas visitas Horácio se declara à Laura pedindo perdão por ter “feito” ciúmes com Amélia e diz querer beijar os pés da moça. Num movimento rápido se abaixa e vê não um pé mimoso mas “dois pés ingleses de sofrível tamanho, que lhe pareciam descansar sobre uma almofada preta” (ALENCAR, 1998, p. 86). O “rei da moda, o conquistador sempre feliz” se enganara duas vezes (ALENCAR, 1998, p. 86). Horácio havia visto os dois pés de Laura, mas somente um pé de Amélia, o suposto aleijão, e conclui que o pé esquerdo era o verdadeiro pezinho mimoso.

Andando pela Rua do Ouvidor avista Amélia vestida com “um roupão cor de café, de extrema simplicidade, porém muito elegante; as luvas eram da mesma cor de cinza das fitas do chapéu de palha” (ALENCAR, 1998, p. 87). Amélia, com um sorriso nos lábios e fugindo da lama da rua, levanta a saia descobrindo “os pés até o colo da perna” na frente de Horácio:

Vira pousados na calçada dois pezinhos mimosos que palpitavam dentro de botinas de merino cor de cinza. Pareciam um par de rolinhas, arrulhando na praia e beijando-se com o biquíni rosado. Durante o rápido instante, que seus olhos puderam admirar esses primores de graça e gentileza, não escaparam a Horácio as ondulações voluptuosas e os contornos suaves dos dois silfos. Nunca ele observara no talhe elegante da mais formosa mulher requiebro tão aveludados, com tinha aquele dorso arqueado e aquela palmilha sutil. (ALENCAR, 1998, p. 88).

Neste momento é desfeito o mistério para Horácio que descobre ser Amélia a dona da botina misteriosa. A moça achava seus pés pequenos demais para a sua idade e supunha-se aleijada. Laura, ao contrário, nascera com os pés disformes e usava roupas compridas desde criança para esconder tal deformidade. Estava sempre “trajada como uma senhora” apesar de as crianças usarem saias mais curtas, e calças por baixo, para terem mais liberdade de movimento. As duas moças cuidavam em esconder seus pés embaixo de saias compridas e estavam sempre atentas ao movimento delas, o que possibilita criar o mistério sobre o tamanho dos pés das moças.

A cena final do romance mostra Amélia, vestida com um “roupão de cambraia” entregando um presente, “envolto em papel de seda, atado com fita azul” para Leopoldo, na primeira noite do casal (ALENCAR, 1998, p. 96). Eram os “dois mimosos pantufos de cetim branco” que Amélia bordara e que havia dito a Horácio que eram para uma amiga. O “L” bordado, assim esclarecido, refere-se a Leopoldo, que descendo o olhar para a fimbria do roupão olha os pés de Amélia: “Sobre a almofada de veludo e entre os folhos da cambraia,

apareciam as unhas rosadas de dois pezinhos divinos” (ALENCAR, 1998, p. 96). Em algumas imagens da imprensa de moda, há esta mesma cena, de uma mulher sentada com os pés sobre as almofadas, demonstrando as semelhanças entre as estampas de moda e as cenas descritas no romance, como esta estampa do jornal *Novo Correio das modas* (1852):



Figura 22 – Figurino do jornal *Novo Correio das Modas* (1852)

A diferença, no caso da descrição do romance, reside no fato da moça estar na intimidade do leito conjugal.

5.2.9 A influência da moda francesa

A transferência da corte portuguesa para o Brasil, como já assinalamos, trouxe diversas consequências importantes para o país. O desenvolvimento urbano melhorou as condições de vida nas cidades, transformando os hábitos da população, e a abertura dos portos

proporcionou um intercâmbio comercial e cultural com a Europa, principalmente com a França. No entanto, como evidenciou Freyre (2009, p. 245), não houve um diálogo equilibrado entre a nossa cultura e as influências estrangeiras, como a moda. Não existiu um movimento de assimilação da moda francesa, mas de subordinação.

No romance, além do vestuário elegante das personagens, essa influência da moda francesa é perceptível, como já mencionamos antes, na referência a comerciantes estrangeiros, mestres artesãos e importadores de produtos de moda que se instalaram no Brasil, após 1808. O *Valais*, “o joalheiro do bom-tom”; a loja de modas do francês *Wallerstein*, considerado o “Carlos Magno da *Rua do Ouvidor*” (MACEDO, 1963, p. 116); a loja de perfumarias (salão de beleza) do *Desmarais* que “fez o encanto do nariz, dos cabelos, e das barbas da cidade do Rio de Janeiro” (MACEDO, 1963, p. 122); a loja de perfumarias e objetos de fantasia do Bernardo; as luvas de Jouvin; o alfaiate *Raunier*; as lojas de calçados de *Campas*; a camiseira Mme. *Cretten*; as modistas francesas Mme. *Dazon*, Mme. *Gudin* ou Mlle. *Josephine*, “a matriarca das modistas francesas” da Rua do Ouvidor:

Mlle Josephine foi a modista da primeira imperatriz do Brasil, e, *portanto*, de todas as senhoras da corte, e, *portanto*, de quantas outras senhoras tinham pais e maridos dispostos a pagar frequentemente a habilidade e a fama da modista, cuja tesoura de imperial predileção cortava cara e desapiedadamente.

E por isso mesmo era célebre, e a melhor possível, e a mais desejada, a tesoura da incomparável *Josephine*. (MACEDO, 1963, p. 134-135).

Estes mestres estrangeiros vestem, adornam, penteiam e perfumam diversas personagens elegantes dos romances. A perícia na execução do trabalho e a qualidade dos produtos estrangeiros, geralmente importados de Paris, são as duas apreciações principais a respeito destes comerciantes. A crítica aos exageros ou à futilidade da moda incide mais sobre esta do que naqueles. Em uma das descrições a respeito de Seixas, por exemplo, este fato torna-se bastante visível:

Deixar de frequentar a sociedade; não fazer figura entre a gente do tom; não ter mais por alfaiate o Raunier, por sapateiro o Campas, por camiseira a Cretten, por perfumista o Bernardo? Não ser de todos os divertimentos? Não andar no rigor da moda? (ALENCAR, 2002, p. 58).

Apesar de honesto, Seixas possuía uma “moral fácil e cômoda” (ALENCAR, 2002, p. 55). A ideia de viver de seu emprego público e mais tarde da aposentadoria o atormentava. Tinha pânico da pobreza, não concebia a ideia de deixar de ser um dos leões da Rua do

Ouvidor. Sua personalidade era tão afeita ao luxo que, ao decidir não casar com Adelaide Amaral, uma das razões cogitadas foi o gasto com o luxo de uma mulher elegante, que “só come em sedas mais do que necessário ao alimento de uma numerosíssima família” (ALENCAR, 2002, p. 101). O alfaiate Raunier, o sapateiro Campas, a camiseira Cretten e o perfumista Bernardo são exímios artesãos, a crítica a moda está subjacente. O problema de Seixas era o medo de não mais “andar no rigor da moda”.

A influência estrangeira também se refletiu nas as maneiras de ser e agir da sociedade brasileira, principalmente em ocasiões no espaço público. Quando Fabrício, d’*A moreninha*, pretende dar início a um namoro romântico com Joana, se vê obrigado a fazer a corte conforme o gosto da época e da mocinha:

Não sei se é bonita ou feia, mas que importa? Um romântico não cura dessas futilidades. Tirei, pois, da casaca o meu lenço branco, para fingir que enxugava o suor, abanar-me e enfim fazer todas essas macaquices que eu ainda ignorava que estavam condenadas pelo Romantismo. (MACEDO, 1998, p. 22).

Este trecho se passa no teatro, quando a vê de longe, no camarote, pela primeira vez. Ele começa a fazer certos gestos para chamar a atenção da sua eleita. Fabrício afirma que estas “macaquices” estavam condenadas pelo Romantismo, o que sugere que talvez fossem as maneiras da moda da época. O movimento romântico pregava a valorização da natureza em detrimento da artificialidade da vida social, no caso do vestuário, a simplicidade, o conforto, a adequação do vestuário as necessidades reais e não a artificialidade da moda.

Em outro momento, ele encontra Joana em um baile e, agora, critica o comportamento da mocinha:

Ao teatro e bailes devo levar no pescoço um lenço ou manta da cor da fita que ela porá em seu vestido ou no cabelo, o que, com antecedência, me é participado. Isto é um despotismo detestável!... Finalmente, ela quer governar os meus cabelos, as minhas barbas, e cor dos meus lenços, a minha casaca, a minha bengala, os botins que calço, e, por último, ordenou-me que não fumasse charutos de Havana nem de Manilha, porque era isto falta de patriotismo. (MACEDO, 1998, p. 25).

Macedo satiriza os costumes da época, todas as regras para bem portar-se na sociedade, como as exigidas nos bailes da Corte, já mencionadas. A competição entre as influências estrangeiras e os costumes nacionais transparece na “sugestão” de “falta de patriotismo” ao trocar o rapé pelos charutos importados. Apesar de ridicularizar o

comportamento autoritário de Joana, que o obrigava a se vestir no rigor da moda para acompanhá-la na sociedade, está subjacente uma crítica à moda, também promulgada pelos médicos do período:

[...] uma espécie de ‘efeito perverso da moda’, responsável, segundo os médicos, por tornar as mulheres fúteis e relapsas, mais preocupadas com a vida mundana do que com a família e os filhos. (RAINHO, 2002, p. 121).

As exigências de Joana com o vestuário e o comportamento de Fabrício indicam a influência da moda na vida da mulher. Além da saúde, outra preocupação presente no discurso médico era a crença de que a moda estimulava as mulheres a se ocuparem mais com laços e fitas do que com as atividades domésticas. No romance, essa crença torna-se visível pelo comportamento autoritário de algumas personagens em relação ao vestuário de seus parceiros. D. Tomásia, de *O moço loiro*, está sempre implicando com o vestuário de seu marido Venâncio. Em Alencar, essa associação aparece de maneira indireta; quando Seixas se casa com Aurélia, ele recebe um enxoval elegante escolhido por Aurélia.

Quando decide comprar uma joia para Lúcia, Paulo vai até a casa do Valais. Como não tinha muito dinheiro, compra uma joia de ouro e brilhantes “que custam algumas centenas de mil-réis, e valem um capricho, uma tentação, um sorriso de prazer” (ALENCAR, 2001, p. 49). Coincidentemente, ele escolhe uma pulseira de brilhantes, exatamente o que Sá tinha dito para ele comprar de presente para fazer a corte à Lúcia:

– O tempo de abrir a carteira. Andas no mundo da lua, Paulo. Queres saber como se faz a corte à Lúcia?... Dando-lhe uma pulseira de brilhante, ou abrindo-lhe um crédito no *Wallerstein*. (ALENCAR, 2001, p. 21).

Várias lojas elegantes da Rua do Ouvidor ou próximas a ela são mencionadas no romance, confirmando a importância desse comércio de luxo para a alta sociedade fluminense. Ao sair da loja avista um adereço mais simples e imagina que ficaria lindo em Lúcia, pelo contraste que faria com sua pele alva:

[...] um adereço de azeviche muito simplesmente lavrado, e por isso mesmo ainda mais lindo na sua simplicidade. Tênuo filete de ouro embutido bordava a face polida e negra da pedra. (ALENCAR, 2001, p. 49).

Paulo compra o adereço, mas era “tão barato” que ele hesita se “devia oferecê-lo” (p. 49). Para uma mulher com dupla personalidade era preciso dar de presente duas joias, uma

para cada Lúcia. Ao entregar os presentes, Paulo teve a impressão de que Lúcia despreza a joia de ouro e brilhantes, pois tinha o semblante desdenhoso, “com uma frieza glacial e um desgosto” e ainda por agradecê-lo: “Obrigada; não valho tanto!” (p. 50). Neste momento, Paulo chega a concordar com Cunha, acreditando que a cortesã era realmente avarenta, “desdenha a migalha do pobre” (p. 50). Porém, ao ver os brincos de azeviche exclama com alegria que eram lindos. A princípio acha até bonita a “ingênua alegria e as visagens graciosas e infantis que ela fez diante dessa joia”, mas, em seguida, muda de pensamento desconfia que ela estivesse zombando dele (ALENCAR, 2001, p. 50). Sucede nova discussão entre eles, Paulo crê que Lúcia exagera na apreciação dos brincos de azeviche, que “esta admiração [era] fora de propósito” (ALENCAR, 2001, p. 50). Por fim, acabam se entendendo e Paulo fica para jantar com ela.

Em outro momento, Paulo chega a seu novo apartamento e nota a arrumação e limpeza do lugar. Ao entrar na cozinha, encontra Lúcia, toda descomposta:

Figure uma moça vestida de ricas sedas, com as mangas enroladas e a saia arregaçada e atada em nó sobre o meio da crinolina; com uma toalha passada pelo pescoço à guisa de avental; vermelha pelo calor e reflexo do fogo, batendo gemas de ovos para fazer não sei que doce. (ALENCAR, 2001, p. 95).

É a única descrição em que uma protagonista trabalha limpando e arrumando uma casa. E provavelmente por retirar a mulher do mundo divinizado dos românticos, esta descrição tenda para o humor ou “pitoresco”. Apesar disso, é nítido o desconforto das roupas femininas, que restringem os movimentos e impedem qualquer atividade física. No entanto, segundo Crane (2009), as moças solteiras da classe trabalhadora americana possuíam roupas de melhor qualidade e chegavam ao absurdo de realizar suas tarefas profissionais vestindo a crinolina:

No local de trabalho, as jovens de classe operária se vestiam de forma elegante, mesmo em fábricas sujas, e desempenhavam tarefas triviais vestidas com espartilhos, mangas justas, elegantes laços de seda e relógios com correntes de ouro. Em meados do século XIX, por exemplo, jovens inglesas e americanas que trabalhavam em fábricas têxteis vestiam crinolinas para ir ao trabalho, mesmo com o perigo de tais peças ficarem presas no maquinário. (CRANE, 2006, p. 126).

Apesar da situação engraçada, tal fato realmente ocorria no período. É somente no final do século XIX que a roupa de trabalho feminina se tornou diferente das outras. A mulher

foi deixando o lar e ganhando mais espaço na vida social; naturalmente, o trabalho estimulou uma transformação nas roupas femininas, como já o havia feito um século antes para o vestuário masculino.

No último capítulo, Paulo descreve o vestuário de Lúcia e sua irmã Ana quando vão à igreja:

Ambas trajavam de preto, com véus espessos; elas sentiam quanto é tocante o uso de só penetrar na casa de Deus ocultando a beleza sob a gala triste e grave, que prepara o espírito para o santo recolhimento. (ALENCAR, 2001, p. 119).

As roupas de assistir à missa eram mais severas, cobriam bastante o corpo e uso de véus e mantos era comum. Costume antigo no país, de tradição colonial, que ainda persistia, apesar da ampla adoção da moda francesa no período:

Nas igrejas, é que as senhoras não desprezavam as capotas, os xales, as mantilhas, tapando a metade do rosto. Capotes outrora usados em Portugal e Espanha que por muito tempo sobreviveram no Brasil, marcando a resistência da moda árabe à penetração da europeia, triunfante nas salas de baile e nos teatros. (FREYRE, 2004, p. 452).

Apesar de Lúcia ter ostentado o luxo da moda em sua vestimenta de cortesã, ainda se vestia de maneira tradicional para ir à igreja, como qualquer mulher.

Em Alencar encontra-se um único exemplo da valorização de um profissional nacional. Estando na loja de calçados do Mato, Leopoldo vê uma botina semelhante a do “aleijão” e reconhece a competência do sapateiro fluminense, mestre em dissimular os pés disformes. Matos é um sapateiro tão bom quanto os franceses:

O Matos tinha o entusiasmo de sua arte; descobria nela segredos e encantos desconhecidos aos mercenários. Para ele o calçado era uma escultura; copiava em seda e couro, assim como o cinzel copia em gesso e mármore. Os outros artistas da forma reproduzem todo o vulto humano ou pelo menos o busto; ele só tinha um assunto, o pé. Mas que importância não tomava a seus olhos esta parte do corpo! Era preciso ouvi-lo, em algum momento de arroubo, para fazer ideia de sua admiração por esse membro da criatura racional. (ALENCAR, 1998, p. 31).

Embora Matos tenha trabalhado vários anos em lojas de franceses, do Guilherme e do Campas, o elogio do mestre fluminense é importante porque foge das simples menções a profissionais estrangeiros famosos, mostrando também a competência de artesãos brasileiros.

5.2.10 Os pobres e suas roupas

Os romances do *corpus* privilegiam a descrição do vestuário da “boa sociedade” em detrimento da dos escravos. O vestuário das classes mais pobres e dos escravos quase não aparece, mas, quando isto ocorre, é pouco caracterizado, apresentando um ou outro traço da indumentária, sem a intenção de constituí-los enquanto personagens.

Em *A moreninha*, há apenas três menções a escravos: as escravas “decentemente vestidas”, que serviam o café durante um lanche na casa da avó de Filipe, no capítulo 11; o moleque Rafael, escravo de Augusto, e Tobias, moleque de D. Joana.

O escravo só aparece na narrativa quando se precisa dele. Augusto está faminto, são dez horas da noite e seu moleque Rafael está “sumido”. A descrição é breve, mostra apenas que o moleque faz de tudo um pouco, e obedece às “urgências” do patrão. Não há informações sobre sua indumentária:

Eram dez horas da noite, e nada de moleque. Augusto via-se atormentado pela fome, e Rafael, o seu querido moleque, não aparecia... o bom Rafael, que era ao mesmo tempo o seu cozinheiro, limpa-botas, cabeleireiro, moço de recados e... e tudo mais que as urgências mandavam que ele fosse. (MACEDO, 1998, p. 20).

Por outro lado, Fabrício é mais “pitoresco” na descrição do moleque escravo da sua amada romântica, D. Joana:

Pinta na tua imaginação, Augusto, um crioulo de 16 anos, todo vestido de branco com uma cara mais negra e mais lustrosa do que um botim envernizado, tendo, além disso, dois olhos belos, grandes, vivíssimos e cuja esclerótica era branca como o papel em que te escrevo, com lábios grossos e de nácar, ocultando duas ordens de finos e claros dentes, que fariam inveja a uma baiana; dá-lhe a ligeireza, a inquietação e rapidez de movimentos de um **macaco** e terás feito ideia desse diabo de azeviche, que se chama Tobias. (MACEDO, 1998, p. 23, grifo nosso).

Tobias é descrito como um moleque esperto, muito vivo e vestindo roupa branca. Neste caso, o uso da cor branca sugere o cuidado e o asseio com a indumentária dos escravos quando estes acompanhavam as famílias em suas saídas em público. O comum era vestirem roupas de tecidos simples e baratos, calças ou calções, ou saias no caso das mulheres, de pano

da Costa¹¹⁸ e riscado¹¹⁹, e camisa de pano de linho e algodão cru. O escravo urbano se vestia melhor do que o escravo rural, principalmente no espaço público. Nota-se ainda a ênfase na repetição dessa cor, a parte branca dos olhos, “branca como papel”, e o claro dos dentes, intensificado a oposição entre negro (pele) e branco (roupa, olhos e dentes) além da ênfase sobre o “pitoresco” que chega a ser preconceituoso.

Quando comparamos esta descrição com a outra, do moleque de Augusto, ressalta-se o humor depreciativo. Os escravos, quando aparecem na narrativa, surgem na forma clássica dos “escravos de servir” da literatura tradicional: “São *boçais* ou *ladinos*, as duas formas construídas pelo preconceito para diferenciar os escravos, recusando enxergar neles outro traço de individualidade” (RONCARI, 2002, p. 532).

O romance retrata a “boa sociedade” do Rio de Janeiro do século XIX, que não incluía escravos. Por isto, a descrição de representantes deste estrato social é rara e quando aparece apresenta um tom preconceituoso. As qualidades de um escravo não podiam ser equiparadas as dos homens da classe média e alta. Tobias não se distingue como personagem, é o único momento em que aparece na narrativa.

A descrição de pessoas das classes populares, da mesma forma, é quase inexistente e segue procedimento semelhante. Em *A moreninha* há somente uma ocasião em que estas são particularizadas, quando Augusto conta a história de seu encontro com a Moreninha, quando eram crianças. Há somente a indicação de que a família era pobre, de que três meninos estavam “mal vestidos”, mostrando a falta de recursos em que viviam, e que eles velavam um velho doente (MACEDO, 1998, p. 51).

Em *O moço loiro*, Lauro usará de diversos disfarces para se aproximar de Honorina. Primeiro ele se transforma em cabeleireiro e vai até a casa dela, fingindo que iria cuidar de seu penteado para o sarau:

[...] era um moço alto, vestido à – fantasia – isto é, trazia uma coisa que ficava entre a casaca e sobrecasaca de cor verde, enfiada e segura pelos braços; a gravata era amarela, o colete vermelho com botões de metal dourado, as calças roxas, e calçava botinas de *duraque*¹²⁰ de cor questionável com ponteira envernizada; quanto ao seu parecer, o cabeleireiro tinha os

¹¹⁸ Acessório da maior importância no traje das baianas, símbolo de estirpe social e religiosa é também emblema feminino. Acredita-se que o nome venha de suas origens, ou seja, da Costa da Mina ou Costa do Ouro. É tecido (em tear manual) e peça que é colocada no ombro e vai da frente para as costas, além de paramento do candomblé. (CHATAIGNIER, 2006, p. 153).

¹¹⁹ Tecido barato de algodão com riscos coloridos; riscadinho. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

¹²⁰ Tecido de lã, seda ou algodão forte e consistente como a sarja, usado na produção de sapatos e botas de senhora. // Botas de duraque. (COSTA, 2004, p. 145).

cabelos excessivamente ruivos, trazia óculos, e seu rosto era tão rubro, que parecia usar de carmim. (MACEDO, 2003, p. 83).

O exagero do traje sugere haver algo errado com o cabeleireiro. Sua roupa é esquisita, cheia de cores e detalhes extravagantes. Trata-se de um disfarce que será recorrente no romance: o moço loiro se disfarçará de diversos tipos para ficar próximo de Honorina e entregar-lhe bilhetes amorosos. Neste caso, ele acaba lhe puxando os cabelos, quando pretende penteá-la mas, distrai-se admirando seu colo nu; não pronuncia uma só palavra; quase chega a beijar o cabelo; rouba-lhe uma mecha e ela o manda embora. Honorina encontra o bilhete do cabeleireiro devotando-lhe amor de verdade. A cena é cômica e o vestuário se molda bem a ela.

Em outro momento, no capítulo XV, se veste de bateleiro para, novamente, ficar mais perto da protagonista:

[...] um moço alto e asselvajado [...] era um homem de mar: calçava grossos sapatos, não trazia meias, suas calças eram de ganga¹²¹ azul, e já ruças, de tão usadas, e enfim vestia um quimão de baeta preta”. Tendo seu chapéu em uma mão e o cigarro na outra, ele falou a Hugo de Mendonça, com essa voz áspera e grossa tão comum nos patrões de nossos barcos. (MACEDO, 2003, p. 111-112).

Trata-se da única descrição da vestimenta de um homem pobre e bateleiro. O uso do quimão, uma espécie de quimono ou manto, de baeta preta, tecido de lã grosseiro, era comum entre as pessoas pobres. Macedo aqui também se vale de uma artimanha. Esses quimons tornaram-se uma espécie de insígnia do vestuário das classes mais pobres durante o século XIX. Servia para “esconder” a pobreza, ocultar marcas deixadas pela varíola ou ainda era utilizado como disfarce, para mulheres entrarem furtivamente na casa de homens e vice-versa (CAMARGO, 2008). Neste momento, Lauro consegue, mais uma vez, ficar perto de sua amada e esconder um bilhetinho em sua luva.

Nesse mesmo romance aparece uma descrição pitoresca de um menino pobre, Carlos, um enjeitado que mora na casa de um rico fazendeiro na Bahia. Quando Paulina, filha desse fazendeiro, está prestes a se casar, descobriremos que o personagem em questão é seu filho. Otávio, que nessa época era seu noivo, a abandona e seu pai a expulsa de casa. Como Lauro era caixeiro de Otávio, ele é o único que os ajuda. Quando Paulina morre, o menino passará a ajudar Lauro, daí sua importância na trama. Sua descrição assemelha-se àquela do moleque

¹²¹ Tecido vulgar, ger. azul ou amarelo, que antigamente se fabricava na Índia. (HOUAISS, 2002, CD-ROM).

negro, de *A moreninha* (1844), em que o pitoresco e o humor disfarçam o preconceito, aqui direcionado às pessoas pobres:

- Há de aí vir um menino, vivo, esperto, loiro, que mostrará ter dezesseis anos... vestido de branco (pelo menos é de esperar que assim venha), e com uma fita preta atada em laço ao pescoço [...]. (MACEDO, 2003, p. 160).

Lauro está doente e pede para Miguel, filho de Sara, ir encontrar, na igreja do Carmo, um menino, o Carlos, que irá ajudá-lo a voltar para casa. Quando Miguel o encontra na igreja, percebemos a semelhança nas descrições de negros e pobres nos romances do *corpus*:

Faça-se ideia da vivacidade personalizada: era esse menino sem dúvida com não mais de dezesseis anos; com cabelos excessivamente loiros e crespos; os olhos grandes, pretos, brilhantes, e à flor do rosto, que, muito redondo, era ao mesmo tempo igualmente corado; o nariz pequeno; os lábios rubros; dentes belíssimos; o corpo delgado; e em todas as suas ações, em todos os seus movimentos ligeireza, rapidez, volubilidade; os olhos do menino brilhavam de noite como dois globos ardentes em rotação contínua. (MACEDO, 2003, p. 166-167).

Trata-se do procedimento, já descrito, em diferenciar as descrições do vestuário, nas quais o narrador se recorda da visão de uma personagem ou a vê diretamente; as primeiras descrevem apenas poucos traços e, as últimas, apresentam uma quantidade maior de detalhes. Em *A moreninha*, quando Augusto menciona o seu “moleque” Rafael, está pensando neste e, por isso, pintam-se apenas alguns traços de sua personalidade. Já, quando Tobias, o “moleque” de D. Joana, é visto no teatro, por Fabrício, a descrição é mais detalhada. O mesmo ocorre em *O moço loiro*. Assim que Miguel vê na sua frente o menino Carlos, reconhecendo-o pela roupa, a descrição é mais longa e pormenorizada. Antes, quando a descrição descreve o menino Carlos, como ele era fisicamente e como estaria vestido, na imaginação, a descrição é breve. A única diferença, em relação às descrições de *A moreninha*, reside no fato de o vestuário do moleque ser apresentado na primeira descrição, pois é por meio dele que o menino será identificado por Miguel. As descrições de Tobias e a de Carlos assinalam a ausência do escravo e do pobre, enquanto personagens do romance, porém, quando estão presentes, surgem como “figura grotesca que não poderia faltar, segundo Victor Hugo, na literatura romântica” (MARTINS, 1978, v. 2, p. 305).

Em *Os dois amores*, o Velho Rodrigues é o porteiro do céu cor de rosa, mas, na verdade, ele é tio de Salustiano. É importante porque ajudará a descobrir o mistério em torno da personagem Mariana. É um homem pobre,

[...] de cerca de sessenta anos, alto e de formas musculares; tinha os olhos pequenos mas espertos, e o nariz aquilino. Os cabelos, que estavam já muito brancos, deviam ter sido de cor castanho escuros no tempo da mocidade, e corredios como eram, desciam então até quase encontrar-se com as sobancelhas, que se mostravam espessas e cerradas; de ordinário apresentava-se este homem vestido de calças de brim escuro sem presilhas, e com bolsos aos lados de jaqueta do mesmo pano, e algumas vezes com um quimono de baeta preta sobre esta. (MACEDO, 1959, p. 112).

É um homem velho com “olhos pequenos mas espertos”, que vestia-se de modo humilde, devido sua condição social. O brim e a baeta são tecidos baratos, os homens das classes populares usam calças de brim escuras e não usam casacas ou capas, mas jaquetas e mantos. A diferenciação social da indumentária transparece na forma, “certas peças constituem *sinais* de que o indivíduo pertence a um determinado grupo social”, e nos materiais, “certos tecidos são exclusivos de alguns grupos apenas, de nível de fortuna mais elevado” (SILVA, 1978, p. 30).

No momento em que começam a aparecer os primeiros sintomas da doença de Lúcia, de *Luciôla*, esta terá sempre junto a si uma enfermeira, Sra. Jesuína:

[...] mulher de cinquenta anos, seca e já encarquilhada, com quem embirrei solenemente desde o momento em que vi. Essa insuportável criatura não deixava um momento a borda do leito; e quando alguma vez eu tomava as mãos de Lúcia, ou reclinava-me para ela, quando meus lábios iam roçar a flor de seu rosto, a Sra. Jesuína tinha sempre um remédio a dar, um travesseiro a endireitar, uma recomendação a fazer. (ALENCAR, 2001, p. 88).

Uma descrição engraçada, que lembra as de Macedo pelo tom humorístico. Primeiro ele pinta alguns traços da personagem e depois prossegue com a narração da ação. A velha “seca” e enrugada é um empecilho para Paulo, que deseja ficar a sós com Lúcia. Daí advém a birra de Paulo com a velha. Mas, a cortesã, apesar de ceder ao desejo de Paulo, mandando Jesuína embora, lhe revela o motivo da presença da enfermeira: uma desculpa, porque não queria ficar a sós com ele, não queria fazer amor.

Horácio, quase louco para encontrar a dona da botina misteriosa, procura pelas ruas da cidade alguma pista que o leve até ela. Nessa caminhada ao se deparar com qualquer homem vestido como sapateiro, com “avental de couro e sodela”, o interroga a respeito da botina. Ele acredita que algum sapateiro consiga reconhecer a botina e lhe informar o nome da dona. O trecho revela uma descrição rara do vestuário de um trabalhador no romance: o avental é de

uso comum de trabalhadores e artesãos e, a sovela, uma espécie de agulha com cabo usada para furar couro, típica dos sapateiros.

Fernando, de *Senhora*, leva sua mãe e suas irmãs ao teatro para assistir uma representação lírica e não observa que elas não estavam trajadas adequadamente, consideradas um “terno de roceiras” por um camarada seu:

Ao sair de casa, com a pressa e a luz mortiça do candeeiro, não tinha ele reparado no vestuário da mãe e irmãs. No camarote, porém, ao clarão do gás, não escaparam a seu olhar severo em pontos de elegância os esquisitos do vestuário das três senhoras, tão alheias às modas e usos da sociedade. (ALENCAR, 2002, p. 44).

Sua mãe e irmãs vestem-se com simplicidade e o esquisito de seu vestuário é estar fora da moda. A renda familiar não permitia as extravagâncias que tinha Fernando, sempre no rigor da moda. O pobre e o escravo nunca pertencem à boa sociedade, que é a base do romance, por isso costumam aparecer com esse acento “pitoresco”, diversas vezes preconceituoso.

6 CONCLUSÃO

A cidade do Rio de Janeiro, no final do século XVIII, já era um grande centro comercial do país. A grande quantidade de lojas de alfaiates, sapateiros, cabeleireiros e fabricantes de perucas, em uma cidade com cerca de 50 mil habitantes, indica a existência de um considerável mercado de luxo, abastecedor das elites agrárias brasileiras. No século seguinte, com a abertura dos portos, a importação de tecidos, roupas e artigos finos deixou de ser mediada pela metrópole. A moda francesa passa a influenciar os hábitos indumentários femininos e a inglesa, os masculinos, assim como já ocorria na Europa. A adoção dessas novas modas se ajustou, perfeitamente, ao gosto da aristocracia rural, valorizadora do luxo, e da elite urbana, em formação.

No entanto, para estas novas formas de sociabilidade serem adotadas, era preciso conhecer as regras indumentárias, adequadas a cada gênero e indicadoras do *status* social, as duas principais características da moda no século XIX. Os diversos textos que circularam, durante o período, foram importantes para divulgar os novos modos e modas estrangeiros. Os manuais de civilidade, editados no país ou importados, eram os grandes divulgadores destas normas e ainda auxiliavam na conservação do vestuário e na higiene pessoal. As teses médicas, fundamentadas na medicina francesa, pregavam o uso de um vestuário mais confortável e adequado à saúde. Apesar de tentarem, não conseguiram impedir o progresso da moda. A imprensa feminina, padronizada pelo modelo francês, era o único meio que promovia um discurso favorável à moda. Através de suas crônicas e figurinos elegantes, este tipo de literatura orientou a sociedade a respeito das regras indumentárias, ao mesmo tempo em que, contribuiu para a disseminação e o crescimento do consumo de produtos de moda.

O tema da moda também interessou os escritores românticos brasileiros. A poesia desenvolveu um discurso essencialmente crítico em relação a ela. Condenavam a preocupação excessiva com o vestuário, como era o hábito de alguns “leões” da Rua do Ouvidor, e certos itens da moda feminina, como a saia-balão, a crinolina, a anquinha e o espartilho, inadequados ao clima tropical e nocivos à saúde. A moda sempre esteve associada a certa superficialidade e futilidade mas, esse descrédito, na realidade não se justifica e talvez derive da condenação ao luxo, visto como possível corruptor do indivíduo, ou do fato de a moda ter sido considerada, na transição do século XVIII ao XIX, um “assunto de mulher”. Contudo, a existência de um amplo mercado consumidor de roupas e de outros “objetos de fantasia”, desde o século XVII na Europa, e no final do XVIII, no Brasil, já demonstra a importância do

vestuário na vida social. A mecanização dos sistemas de produção na Europa, ocorrida, efetivamente, no final do século XVIII, foi impulsionada, essencialmente, pela moda e/ou pela indústria têxtil, tal a relevância desse setor na economia burguesa capitalista europeia. A moda estava deixando de ser uma prerrogativa de classe e se tornando uma necessidade individual e comercial. Os poemas de Macedo, Luiz Gama e Bernardo Guimarães, são importantes porque, revelam o papel social das aparências na sociedade brasileira e, ao se oporem aos exageros da moda, lhe dão o *status* de um assunto sério, digno de reflexão, como ocorre, por exemplo, com a crítica literária. De qualquer modo, para que a moda seja levada a sério, como deseja Svendsen (2010), é imprescindível a existência de uma crítica especializada.

A linguagem da moda, sobretudo, é construída pelo discurso descritivo. Está presente na explicação dos manuais de civilidade, indicando o modo correto de se vestir; na imprensa feminina, tanto nas descrições que auxiliam as leitoras na confecção dos modelos dos figurinos quanto no comentário dos cronistas mundanos sobre o vestuário das senhoras elegantes; no relato dos viajantes estrangeiros, que consideram o vestuário dos brasileiros “solenes”, apesar da semelhança com o europeu; e, também no romance, na caracterização das personagens. Segundo Barthes (2009), a moda escrita pretende transformar um objeto em linguagem e ela o expressa, essencialmente, por meio da descrição. A diferença reside na particularidade de cada texto.

O romance romântico, além da preocupação com a caracterização das personagens, também detalha, de forma precisa, o ambiente. A descrição do espaço, ou seja, de casas, móveis, tapeçaria, papel de parede e outro objetos, oferece suporte às personagens e é um indício de suas personalidades. Quase nunca funciona como mero pano de fundo da narrativa. Se o grande objetivo do romance é retratar a vida cotidiana, a existência da quantidade elevada de descrições, do vestuário e destes objetos é, também, um reflexo da importância destes na vida social. O crescimento do consumo brasileiro ocorre no final do século XVIII e, se intensifica, no início do XIX. A Rua do Ouvidor já era famosa pelo seu comércio de luxo em 1820 e, lojas de departamentos existem a partir de 1850. Se o romance, de Macedo e Alencar, retrata a “boa sociedade” fluminense, é imprescindível mostrar o desejo de distinção social das elites, rural e urbana. Daí o fascínio pela moda, pela arquitetura, pela decoração doméstica e por todos “objetos de fantasia” que movimentavam o mercado de luxo fluminense e que transparece nas descrições dos romances do *corpus*.

Nos dois primeiros romances de Macedo, não há a intenção em caracterizar o espaço. Quando isto acontece, é sempre em relação às personagens e ações importantes do romance,

às quais se dá mais atenção. Somente em *Os dois amores* (1848) a ambientação do espaço ganha destaque. As casas dos protagonistas Cândido e Celina apresentam estreita relação com a personalidade e o *status* social de cada um: o “purgatório-trigueiro” e o “céu cor de rosa”. Esta última era uma das principais imagens associadas ao lar, durante o século XIX, e, a mais utilizada nos romances do *corpus*, que valorizam a “boa sociedade” fluminense e discriminam a pobreza. Contudo, estas descrições são típicas da ambientação reflexa; expressam aspectos da personalidade das personagens, mas, não alcançam a complexidade da ambientação dissimulada por constituírem uma pausa na narrativa.

Em *Lucíola*, o contraste da personalidade de Lúcia, “senhora” e “cortesã” acompanha a ambientação do espaço, ao longo do romance. A metamorfose do comportamento da protagonista, rumo a uma vida casta, transparece em sua vida material, o luxo será substituído pela moderação. Em *A pata da gazela*, este aspecto não é trabalhado, as descrições do espaço indicam o *status* social das personagens; o interesse reside no mistério da botina. Em *Senhora*, os excessos da personalidade de Aurélia e o caráter superficial de Seixas estão em harmonia com a caracterização do espaço e a descrição acompanha a narração, tornando a ambientação dissimulada. Em diversos momentos, o espaço auxilia a ação e complementa os sentimentos e sensações das personagens, dando vigor a narração.

As personagens principais são mais bem caracterizadas do que as secundárias. O vestuário das primeiras apresenta um acabamento mais elaborado, que se diferencia pela quantidade de detalhes e pela oposição entre a simplicidade e o exagero da moda. O romance retrata a “boa sociedade” fluminense, que adotava moda estrangeira. A diferença está na moderação ou no exagero utilizado na caracterização do vestuário das personagens “boas” ou “más”. Tanto essa simplicidade quanto o exagero, são típicos da fantasia da moda, que tende para o excesso, do mínimo ou do máximo. Além de proteger, ocultar a nudez e adornar o indivíduo, o vestuário tem outra função de significação, a aparência é um sinal do caráter do indivíduo. Esta proximidade entre vestuário e personalidade é bastante explorada nos romances do *corpus* e, todo detalhe é importante na caracterização da personagem. O romance joga com estes elementos do ser e do parecer: o vestuário simples, sem muitas cores e enfeites, sugere honestidade e nobreza de caráter; o contrário, o exagero da moda, implica em desvios de comportamento, certa superficialidade e falsidade, características também associadas à moda.

As descrições do vestuário começam, em sua maioria, pela parte superior do corpo e descem até os pés. Isto também se verifica nas descrições da imprensa feminina, mas esta ordem pode ser alterada, quando, por exemplo, se quer dar destaque a uma parte do vestuário.

No romance, às vezes, apenas é mencionado um item do vestuário da personagem, mas que, praticamente, a define.

A preferência pela cor branca, que simboliza a pureza e a castidade femininas, no vestuário das personagens femininas, principalmente das protagonistas, ocorre nos dois escritores. Macedo caracteriza todas as suas mocinhas com essa cor, principalmente nas festas e saraus, e, poucas vezes lança mão de outras cores. Alencar expõe a duplicidade da personalidade de Lúcia, em *Lucíola*, através da oposição entre o branco e o vermelho. Em *Senhora* e *A pata da gazela*, diversas cores, além do branco, são utilizadas na caracterização, e esta acaba sendo mais coerente com a realidade da moda. No caso do vestuário masculino, a oposição entre o grupo dos “bons” e dos “maus” transparece nas cores. Os primeiros estão sempre vestidos de modo elegante, com o “terno” preto, gravata preta ou branca, sapatos pretos e um ou outro item da moda, como abotoaduras de gravata, típicos do vestuário burguês. Os últimos usam diversas cores em um mesmo figurino, denunciando certo exagero, tido, na época, como inadequado para o vestuário masculino; é também um indício para o leitor desconfiar do caráter destas personagens.

Algumas descrições de moda apresentam o estado de espírito das personagens. Os vestidos e acessórios, às vezes ínfimos, são capazes de revelar quais sentimentos e emoções as alegam ou as afligem. Em Macedo só há um exemplo, de *Os dois Amores*, mas que é semelhante aos de Alencar; a ênfase da descrição recai sobre um detalhe do vestuário que exprime o estado emocional da personagem.

A “pose” ou artificialidade das maneiras é um traço do caráter das personagens revelado pelo vestuário: algumas personagens adotam uma postura dissimulada e se utilizam da moda como disfarce. Há três “poses” que se destacam: as personagens pobres que ostentam ser ricas; as que se consideram bonitas e não o são; e as mais velhas que querem parecer mais jovens. Macedo e Alencar utilizam um tom satírico na caracterização destas personagens.

A sensualidade das descrições de moda advém da relação entre o que se revela e se esconde do corpo feminino. A moda estimulava a imaginação masculina direcionando o olhar para algumas partes do corpo da mulher, ora ocultas, ora reveladas pelo vestuário. É nesse jogo de esconde-esconde, que Macedo e Alencar elaboram a sensualidade de suas descrições do vestuário feminino. Os homens, ao contrário, não são incluídos nessa concepção, não há descrições de moda masculina com este objetivo; o princípio de sedução se restringe ao vestuário das personagens femininas. São poucas as descrições sensuais nos romances de Macedo e, quando aparecem, algumas vezes tendem para a sátira ou apresentam uma sensualidade suavizada, pela imaginação do corpo escondido pela roupa. Em Alencar a

sensualidade acompanha os contrastes da personalidade das mocinhas. É trabalhada de forma mais explícita, em *Lucíola*, onde há uma intimidade maior entre os protagonistas e, provavelmente, pela temática do romance. Em casa a leveza da cambraia e poucos adornos; nas festas uma profusão de tecidos finos e esvoaçantes, sedas, tules e rendas, vestidos rodados, colos delicados, pezinhos envoltos em sapatinhos de cetim. Em *A pata da gazela*, a atenção se volta para as barras de vestidos e sapatinhos misteriosos.

A ênfase dos escritores românticos na descrição da indumentária feminina, principalmente nas festas, revela a beleza da aparência física e do vestuário das personagens femininas, mas também tem a função de desafogar o impulso amoroso, do narrador e da personagem. Talvez, seja essa a razão da existência de grande quantidade de detalhes da aparência física, do vestuário, da personalidade das personagens femininas principais e do tamanho dessas descrições; o excesso de palavras, ou de detalhes, não é de ordem decorativa, mas parte integrada e indispensável da narrativa; explícita, em muitos casos, o enlevo diante da aparição da mocinha. Se na vida cotidiana o contato físico era mediado pelo vestuário, no romance essa mediação foi feita pelas palavras, ou, pelas descrições de moda. O “derramamento” destas descrições traz à tona os desejos recalcados pela personagem e pelo narrador, devido à moral rígida da época, além de produzir um efeito sobre o leitor, que se identifica com o drama vivido pela personagem.

O fetiche dos pés pequenos e delicados, ou “pés de brasileira”, segundo Macedo, está presente em todos os romances do *corpus*. Este interesse exagerado está em estreita relação com o vestuário, com a moda das saias compridas que excitavam a imaginação masculina, ao deixar entrever somente a pontinha dos pés. Macedo foi o único a deixar uma protagonista, Carolina, mostrar deliberadamente os pés. Em *A pata da gazela* o fetiche é o tema central do romance e governa o comportamento mórbido de Horácio.

A moda francesa, a partir do século XIX, passa a influenciar os hábitos indumentários da elite fluminense. Esse processo, no entanto, se caracterizou por um movimento de subordinação. No romance isto transparece no elogio à competência dos artesãos estrangeiros que se instalaram na Rua do Ouvidor e também na valorização da qualidade dos produtos estrangeiros. A crítica aos exageros ou à futilidade da moda incide mais sobre esta do que naqueles. Macedo, neste aspecto, é mais satírico, a moda é ridicularizada através dos exageros das personagens “más”. Em *Alencar*, este procedimento é mais presente em *A pata da gazela*. Em *Lucíola* e *Senhora*, a transformação no vestuário, de Lúcia e Seixas, respectivamente, aponta para uma maior importância da moda na identidade das personagens, a intenção é mais crítica.

O vestuário das classes mais pobres e dos escravos quase não é descrito e quando isto ocorre, é pouco caracterizado, apresentando um ou outro traço da indumentária, sem a intenção de constituí-los enquanto personagens. Em geral, nos dois escritores eles quase não são mencionados e aparecem na forma tradicional de escravos de servir. Estas descrições se caracterizam pelo tom “pitoresco”, mas que chega a ser preconceituoso.

As descrições do vestuário são importantes para a caracterização das personagens, influenciam o enredo e incorporam sentidos à narrativa de Macedo e Alencar. Não são somente parte de um pano de fundo sem maior significado que o decorativo. Ao contrário, em muitos casos, correspondem a fatos na articulação do enredo que apresentam estreita relação de significação com as ações e emoções narradas. Através de uma leitura diferenciada da moda, verificamos que a visão romântica abriu espaço para a visão realista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Joaquim Manuel de Macedo (1820-82)

A Moreninha. Edição didática preparada por Maria L. S. Braga. Planejamento e supervisão de Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 1968.

A Moreninha. 32. ed. São Paulo: Ática, 1998. (Bom Livro).

O Moço Loiro. 11 ed. 4. imp. Texto integral cotejado com a 4. ed. de B. L. Garnier, Rio de Janeiro, 1876. São Paulo: Ática, 2003. (Bom Livro).

Os Dois Amores. São Paulo: W. M. JACKSON INC., 1959.

Obras de José Martiniano de Alencar (1829-77)

A Pata da Gazela. 15. ed. Texto integral cotejado com a edição original, Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1870. São Paulo: Ática, 1998. (Bom Livro).

Lucíola. 27. ed. 3. imp. São Paulo: Ática, 2001. (Bom Livro).

Senhora. 34. ed. 5. imp. Texto integral cotejado com a edição original, Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1875. São Paulo: Ática, 2002. (Bom Livro).

Alencar, J. de. *Senhora*: perfil de mulher. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875, v. 1. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00181310#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 30 maio 2013.

Alencar, J. de. *Senhora*: perfil de mulher. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875, v. 2. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00181320#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 30 maio 2013.

Obras Gerais

ALENCAR, J. de. *Melhores crônicas*. Direção Edla van Steen. Seleção João R. Faria. São Paulo: Global, 2003.

ALEX, N. *Moda de A a Z*: dicionário ilustrado. Tradução Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Publifolha, 2011.

AULETE, C. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1958. 5. v.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). A indumentária colonial: bens de Ana Jacinta, Rio de Janeiro, 1808. [S. l.]: O Arquivo Nacional e a história luso-brasileira. Disponível em: <<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm>>. Acesso em: 13 abr. 2010.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). No tempo das fábricas: alvará que proíbe as fábricas e manufaturas no Brasil, São Paulo, 1785. [S. l.]: O Arquivo Nacional e a história luso-brasileira. Disponível em: <<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=978&sid=107>>. Acesso em: 09 set. 2010.

BARBOSA, L. *Sociedade de consumo*. 3. reimp. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. (Ciências Sociais, PASSO-A-PASSO, v. 49).

BARNARD, M. *Moda e comunicação*. Tradução Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARTHES, R. O mito hoje. In: _____. *Mitologias*. [1957] Tradução Rita Buongermino; Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 2001.

_____. Retórica da imagem. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: 70, 1984. (Signos, v. 42).

_____. *Inéditos* v. 3: imagem e moda. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005. (Roland Barthes).

_____. *Sistema da moda*. Tradução Ivone C. Benedetti, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. (Roland Barthes).

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BRAIT, B. *A personagem*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios).

BRAUDEL, F. Roupas e moda. In: _____. *Civilização material, economia e capitalismo séculos XV-XVIII*. Tradução Telma Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1995. v. 1.

BUITONI, D. S. *Imprensa feminina*. São Paulo: Ática, 1990.

CAMARGO, L. S. de. Dom João VI e o cotidiano das mulheres em São Paulo: um reflexo na moda. *Informativo do Arquivo Histórico Municipal Washington Luís*, São Paulo, n. 17, março/abril 2008. Disponível em: <<http://www.arquiamigos.org.br/info/info17/i-manu.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

CAMINHA, P. V. de. Carta de Pêro Vaz de Caminha (01.05.1500). Disponível em: <objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf>. Acesso em 25 mar 2013.

CAMPOS, H. As modas e os modos no romance de Macedo. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 16, p. 4-45, out. 1920.

CANDIDO, A. *O romantismo no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

_____. [et al.] *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates, Literatura, 1).

CARPEAUX, O. M. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*. 3.ed. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

CHATAIGNER, G. *História da moda no Brasil*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

CHOCIAY, L. *Luiz Gama e suas trovas burlescas: a sátira no Romantismo*. Trabalho final da disciplina Literatura Brasileira II, ministrada pelo Prof. Dr. Francisco Foot Hardman, IEL, Unicamp, 2001.

COSTA, M. P. da. Glossário de termos têxteis e afins. *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Patrimônio*, Porto, ano III, série I, 2004, p. 137-161. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4088.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2013.

CRANE, D. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. 2. ed. Tradução Cristiana Coimbra. São Paulo: Senac, 2009.

DEBRET, J. B. Sapatarias. In: _____. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1940. t. 1, v. 1/2, p. 205-207. Pdf. Disponível em: <<http://www.seade.gov.br/produtos/bibliotecadigital/view/listarPublicacao.php?lista=0&opcao=5&busca=Viagem%20pitoresca%20e%20historica%20ao%20Brasil&listarConteudo=T%E Dulo%20%20%BB%20Viagem%20pitoresca%20e%20historica%20ao%20Brasil>>. Acesso em: 24 maio 2013.

DONEGÁ, A. L. Correio das Modas (1838-18 39) e Novo Correio de Modas (1852-1854): a prosa ficcional entre as publicações dos Laemmert. *Anais do XVI Seminário de Teses em Andamento*. Campinas: Unicamp, v. 5, 2011. p. 64-72. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/issue/view/125>>. Acesso em: 20 jul 2013.

ESQUENAZI, R. É duro ser francesa: as ‘coquetes’ de Copacabana. *Revista de história da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, 01 de abr. 2009. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=2345>>. Acesso em: 17 ago. 2010.

EXPILLY, C. *Mulheres e costumes do Brasil*. 2. ed. Tradução, prefácio e notas Gastão Penalva. São Paulo, Brasília: Companhia Editora Nacional, INL, 1977.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução Maria H. Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

- FREYRE, G. *Modos de homem & modas de mulher*. 2. ed. São Paulo: Global, 2009.
- _____. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15. ed. São Paulo: Global, 2004. (Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil, 2).
- GAMA, L. *Primeiras trovas burlscas & outros poemas*. Edição preparada Ligia F. Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (poetas do Brasil).
- GENETTE, G. Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, R. [et al.] *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. 2. ed. Tradução Maria Z. B. Pinto. Introdução Milton J. Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972.
- GUIMARÃES, B. *Poesias completas de Bernardo Guimarães*. (Org.) Alphonsus de Guimarães Filho. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1959.
- GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- HOLLANDER, A. *O Sexo e as Roupas*. Tradução Alexandre Tort. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. CD-ROM.
- JORNAL DAS SENHORAS: modas, literatura, belas artes, teatro e crítica. Rio de Janeiro: Typographia PARISIENSE, (1852-1855). Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/jornal-senhoras/700096>>. Acesso em: 09 set. 2010.
- LAVER, J. *A roupa e a moda: uma história concisa*. Tradução Glória M. de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LEMLE, M. Emerge o "Inferno" da BN: Divisão de Obras Raras expõe acervo considerado imoral e repugnante. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. (01.08.2008). Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/reportagem/emerge-o-inferno-da-bn>>. Acesso em: 20 mar. 2011.
- LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. [s. l; s. n] 1973.
- LIPOVETSKY, L. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução Maria L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LUKÁCS, G. Narrar ou descrever. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Coordenação e prefácio Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- LURIE, A. Cor e padrão. In: _____. *A linguagem das roupas*. Tradução Ana L. D. Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MACEDO, J. M. de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. São Paulo: Saraiva, 1963. (Saraiva, v. 186).

MARTINS, W. O romance da nacionalidade. In: _____. *História de Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix, Ed. USP, 1977. v. 3. (1855-1877).
_____. *História da Inteligência Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, Usp, 1978. v. 2. (1794-1855).

MAURO, F. *O Brasil no tempo de D. Pedro II: 1831 – 1889*. Tradução Tomás R. Bueno. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1991. (A vida cotidiana).

MENEZES, L. M. de. À francesa, dos pés à cabeça. *Revista de história da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, 01 out. 2007. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?pagina=&go=busca&secao=&busca=len%E1>>. Acesso em: 23 jun. 2010.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

NEEDELL, J. D. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução Celso nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEVES, G. de A. *Entretenimentos sobre os deveres de civilidade*, colleccionados para uso da puerícia brasileira de ambos os sexos. 2. ed. Rio de Janeiro: Typ. Cinco de Março, 1875. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=nav&pr=fbn_dig_pr&db=fbn_dig&use=cs0&rn=4&disp=card&sort=off&ss=22882542&arg=guilhermina>. Acesso em: 21 ago. 2012.

NOVO CORREIO DAS MODAS: novelas, poesias, viagens, recordações históricas, anedotas e charadas. Rio de Janeiro: E. & H. LAEMMERT, (1852-1854). Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per700053/PER700053_1852_001.pdf>. Acesso em: 04 set. 2010.

OLIVEIRA, K. da R. *Josefina Álvares de Azevedo: a voz feminina no século XIX através das páginas do jornal A Família*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; MinC, 2009. Disponível em: <http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/Karine_da_Rocha.pdf>. Acesso em: 29 maio 2013.

PEZZOLO, D. B. *Tecidos: história, tramas, tipos e usos*. 3. ed. São Paulo: Senac-SP, 2012.

PINHO, W. *Salões e damas do segundo reinado*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1970.

PROENÇA, M. C. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

RAINHO, M. do C. T. *A cidade e a Moda: novas pretensões, novas distinções*. Brasília: Ed. UNB, 2002.

_____. A roupa e a moda no período joanino. [S. l.]: O Arquivo Municipal e a história luso-brasileira, 18 maio 2011. Disponível em: <<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm>>. Acesso em: 18 maio 2011.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução Angela Bergamini et al. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Leitura e crítica).

ROCHE, D. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII – XVIII)*. Tradução Assef Kfourri. São Paulo: Ed. Senac, 2007.

RODRIGUES, M. T.. *Mancebos e mocinhas: moda na literatura brasileira do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

CUNHA, L. da F. F. da. *O acervo iconográfico da Biblioteca Nacional: estudos de Lygia da Fonseca*. Renata Santos; Marcos V. Ribeiro; Maria de L. V. Lyra (org.). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010. (Coleção Rodolfo Garcia, v.34).

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000. (Espírito Crítico).

SHUELER, A. F. M. de.; TEIXEIRA, G. B. Civilizar a infância: moral em lições no livro escolar de Guilhermina de Azambuja Neves (Corte imperial, 1883). *Revista de Educação Pública*, Cuiabá, v. 17, n. 35, p. 563-577, set.-dez. 2008.

SERRA, T. R. C. *Joaquim Manuel de Macedo ou os dois Macedos: a luneta mágica do II reinado*. 2. ed. Brasília: Ed. UNB, 2000.

SILVA, M. B. N. da. Sociologia do Trajo. In: _____. *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro: 1808-1821*. Prefácio Sérgio Buarque de Holanda. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978. (Brasiliana, 363).

_____. O trajo. In: _____. *Vida privada e cotidiano no Brasil na época de D. Maria e D. João VI*. Lisboa: Estampa, 1993.

SIMMEL, G.. *Filosofia da moda e outros escritos*. Tradução Artur Mourão. Lisboa: Texto e Grafia, 2008a.

_____. A moda. Tradução de Antonio C. Santos do texto “Die Mode”, de *Philosophische Kultur (Cultura Filosófica)*. Leipzig, Kröner, 1919. *IARA: Revista de Moda, Cultura e Arte*, São Paulo, v. 1, n. 1, abr./ago. 2008b. Disponível em: <<http://www.iararevista.sp.senac.br/>>. Acesso: 14 ago. 2012.

SOUZA, G. de M. e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Macedo, Alencar, Machado e as roupas. In: _____. *A idéia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2005.

SVENDSEN, L. *Moda: uma filosofia*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TARDE, G. de. *As leis da imitação*. Tradução Carlos F. Maia. Porto: Rés, 1983.

VEBLEN, T. *A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições*. 3. ed. Tradução Olívia Krähen-bühl. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILSON, E. *Enfeitada de sonhos: moda e modernidade*. Lisboa: 70, 1989. (Arte & Comunicação, 44).

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Cosac Naif Portátil, 6).

CRÉDITO DAS ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Vestimentas das damas da Cômte

L'Archi-Duchesse Leopoldine, 1e. Impératrice du Brasil : Femme de D. Pedro. La Reine Carlota: Mère de D. Pedro. La Princesse Amélie, 2e. Impératrice du Brésil : Femme de D. Pedro. Grand costume de cour. Debret, Jean Baptiste, 1768-1848. Litografia de Thierry Frères/Debret. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. v. 3. Vestidos de Gala. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393054/icon393054_148.jpg>. Acesso em: 06 maio 2013.

Figura 2: Litografia de Honoré Daumier, Jornal *Le Charivari* (16.04.1856)

DAUMIER, H. Manière d'utiliser les jupons nouvellement mis à la mode. Le Charivari, 16.04.1856. Disponível em: <<http://www.expositions.bnf.fr/daumier/grand/115.htm>>. Acesso em: 23 maio 2013.

Figura 3: Caricatura de Cabrião (02.12.1866)

Caricatura de Ângelo Agostini. Cabrião. N. 10. (02.12.1866). Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060025-10>>. Acesso em: 03 jul. 2013.

Figura 4: Figurino do jornal *Novo Correio das Modas* (1852)

Figurino do jornal *Novo Correio das Modas* (1852, p. 56). Autorizado pela **Fundação Biblioteca Nacional**. Disponibilizado pelo **Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil**. Disponível em microfilme em: <http://memoria.bn.br/pdf/700053/per700053_1852_00001.pdf>. Acesso em: 23 maio 2013.

Figura 5: Figurino do *Jornal das Senhoras* (1852)

Figurino do *Jornal das Senhoras* (01.02.1852). Autorizado pela **Fundação Biblioteca Nacional**. Disponibilizado pelo **Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil**. Disponível em microfilme em: <http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1852_00005.pdf>. Acesso em: 23 maio 2013.

Figura 6: Espartilho (1839-41)

Espartilho. Data: 1830-40. Origem: Americana. Meio: seda. Crédito: Museu do Traje do Museu Metropolitano de Arte. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/80003258?rpp=20&pg=3&ft=corset&when=A.D.+1800-1900&pos=50>>. Acesso em: 2 mar. 2013.

Figura 7: Crinolina (1840)

Crinolina. Data: metade do século XIX. Origem: Americana ou europeia. Meio: -. Crédito: Museu do Traje do Museu Metropolitano de Arte. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/80036836?img=>>>. Acesso em: 2 mar. 2013.

Figura 8: A “toilette” de uma senhora inglesa (1880)

LEHNERT, G. História da moda do século XX. Alemanha: Könemann, 2001, p. 7.

Figura 9: crinolina gaiola (1870)

Crinolina gaiola. Data: 1870. Origem: Americana ou europeia. Meio: -. Crédito: Museu do Traje do Museu Metropolitano de Arte. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/80036838?rpp=20&pg=1&ft=cage+crinolines&pos=9>>. Acesso em: 2 mar. 2013.

Figura 10: Vestido de noite (1880)

Vestido de noite. Data: 1880. Origem: Americana. Meio: seda. Crédito: Museu do Traje do Museu Metropolitano de Arte. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/80097064?rpp=20&pg=18&ft=evening+dress&when=A.D.+1800-1900&img=1>>. Acesso em: 2 mar. 2013.

Figura 11: Chapéu claqué americano (1940)

Chapéu claqué Rogers, Peet & Company (fundada em 1874). Data: 1940. Origem: Americana. Meio: seda. Tamanho: 15,2 x 27,9 x 32,4 cm. Crédito: Museu do Traje do Museu Metropolitano de Arte. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/80094895?img=0>>. Acesso em: 2 mar. 2013.

Figura 12: Notabilidades: Bernardo Ribeiro da Cunha. Almanak Laemmert (1874)

Notabilidades – Anúncio especial de Bernardo Ribeiro da Cunha. ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DA CORTE E PROVINCIA DO RIO DE JANEIRO (1874). Disponível em: <<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak/al1874/00001351.html>>. Acesso em: 2 mar 2013.

Figura 13: Vestido branco (1840)

Vestido branco. Data: 1840. Origem: Americana. Meio: algodão, seda. Crédito: Museu do Traje do Museu Metropolitano de Arte. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/collectionssearch-the-collections/80036191?rpp=20&pg=5&ft=evening+dress&when=A.D.+1800-1900&img=1>>. Acesso em: 13 jun 2013.

Figura 14: Figurino do jornal *Novo Correio das Modas* (1854)

Figurino do jornal *Novo Correio das Modas* (1854, p. 100). Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/700053/per700053_1854_00001.pdf>. Acesso em: 23 maio 2013.

Figura 15: Terno preto (1830-40)

Terno preto. Data: 1830-34. Origem: Americana. Meio: lã. Crédito: Museu do Traje do Museu Metropolitano de Arte. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/80094842?rpp=20&pg=1&ft=d%C3%A2ndi&when=A.D.+1800-1900&pos=12>>. Acesso em: 13 jun 2013.

Figura 16: Reformadora do vestuário (1866-70)

Reformadora do vestuário usando uma adaptação de um traje que antecipa o terninho feminino usado cem anos depois (Estados Unidos), 1866-1870. Coleção: Deborah Fontana Cooney. (CRANE, 2006, p. 232).

Figura 17: Suplemento do Almanak Laemmert (1875)

Lutos – Tempo de duração conforme a lei. Almanak Laemmert. Rio de Janeiro, 1875, p. 224. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/almanak/djvu/1875/1875.djvu>. Acesso em: 15 jun 2013.

Figura 18: Roupão americano (meados do século XIX)

Roupão. Data: meados do século XIX. Origem: Americana. Meio: lã. Crédito: Museu do Traje do Museu Metropolitano de Arte. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/80036208?rpp=20&pg=2&ft=dressing+gowns&when=A.D.+1800-1900&pos=38>>. Acesso em: 2 mar. 2013.

Figura 19: Bota feminina americana (1860-69)

Bota. Data: 1860-69. Origem: Americana. Meio: lã. Tamanho: 20, 3 cm. Crédito: Museu do Traje do Museu Metropolitano de Arte. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/80095748?img=0>>. Acesso em: 2 mar. 2013.

Figura 20: Botina feminina italiana (1860-79)

Sapato. Data: 1860-79. Origem: italiana. Meio: couro. Tamanho: 22,9 cm. Crédito: Museu do Traje do Museu Metropolitano de Arte. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/80024974?img=0>>. Acesso em: 2 mar. 2013.

Figura 21: Botina feminina americana (1850-65)

Sapato. Data: 1850-65. Origem: americana. Meio: seda. Tamanho: -. Crédito: Museu do Traje do Museu Metropolitano de Arte. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/80106574?rpp=20&pg=4&ft=boots&when=A.D.+1800-1900&pos=62>>. Acesso em: 22 fev. 2013.

Figura 22: Figurino do Jornal *Novo Correio das Modas* (1852)

Figurino do jornal *Novo Correio das Modas* (1852, p. 56). Autorizado pela **Fundação Biblioteca Nacional**. Disponibilizado pelo **Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil**. Disponível em microfilme em: <http://memoria.bn.br/pdf/700053/per700053_1852_00002.pdf>. Acesso em: 23 maio 2013.

ANEXO A – POEMAS SOBRE MODA

Poemas de Luiz Gonzaga Pinto da Gama (1830-1882)

O BALÃO

Requeiro oh Musa, Do grande Urbino, Pincel divino, D'alto rojão; De Tasso o gênio, De Homero a fama, Que o mundo aclama, D'áurea feição.	Ó que prosápia! Traja com gosto, Tem o composto De um figurão! Vem atacado, E tão rotundo, Que afronta o mundo, Com seu balão!	Silêncio! É ela! Tão vaporosa Vem, e formosa, – Que treme o chão! Gordo cetáceo, Deixando os mares, Que afronta os lares Sobre um balão!
Que cantar quero, Vibrando o plectro, Com doce metro, Ancho balão; Erguendo aos ares, Novas esferas, Tontas megeras, De rubicão.	Desfez-se o homem, E não é peta, Fez-se planeta, – De Escorpião – ! Tem gás na pança, Suspiro e bomba, – Astro de tromba, Luz de alcatrão!	Eu te saúdo, Oh tartaruga, Romba taruga, De barracão! Monstro que alojás, Sobre os babados, Dez mil soldados, Do rei Plutão!
Guapos rapazes, Velhos caducos, Sandeus malucos, Por devoção; Que, por pacholas, O siso despem, E à moda vestem, Lá do Japão.	Olá! Que vejo! Qual nívea estrela, De luz singela, Tem o clarão! Mimosa fada, Que os gênios doma, Ampla redoma, Do Industão!	Planeta aquário, Veloz, possante, Que vaga errante, Sem região; Farol tremente, D'estreita barra, Que o leme emparra, Do galeão.
Rompa-se a marcha! Eis um capenga, Que untada a quenga Traz de sabão; Andar cadente, No gesto grave, E grossa trave Tem por bastão!	Faz mil requebros, Gentil donzela, Qual rosa bela Contra o tufão; Salta e corcova, Como charrua, Quando flutua, Sem capitão!	Diz a gazeta, (Caso de fama) Que certa dama, N'uma função, Fora atacada, De flato horrível, Que a pôs hirtível (sic), No raso chão.

Doze mancebos A carregaram, E colocaram, Sobre um colchão, E a castidade, Sem ofenderem, Para fazerem, Fomentação;	Bradaram todos – Que era feitiço, Ou malefício, De Faetão, Chamou-se logo, Para o sinistro, Certo ministro, Do Alcorão.	Se algum marujo, Fino tratante, Faz-se de impante Político; Muda de credo, Vira a casaca, – O gás ataca, No seu balão.
Foram tirando, Sem causar mágoas, Fofas anáguas, De camelão; Curvadas molas, Arcos de pipa, Cordas de tripa, E um rabecão.	Chega o bojudo, Doutor Trapaças, Que tem fumaças, De sabichão; Pega na pena, Lavra a receita, – Para maleita – Chá de gervão.	Mas se perdendo A tramontana, Qual Zé banana, Pilha o tufão; Foge ao perigo, Deixa a catraia, Buscando a praia, É charlatão.
Caixas de guerra, Rouco zabumba, Que além retumba, Como trovão; Felpuda palha Para viveiros, Dous travesseiros, E um trombão. Eis que debaixo, Do tal babado, Pula espantado, De sopetão, Tremendo gato, Miando, aflito, Mais esquisito, Que um sacristão!	Suspira a moça, No brando leito, De novo aspeito, Se mostra então; Era a doença, Pobre inocente, A lava ardente, Do seu balão! Casos de estrondo, Já se tem visto, Que aqui registo, Do tal balão, Atendam todos, Não façam bulha, Que tem bordulha, A narração.	Inda que berre, Inda que brade, Qual rubro frade, Com mau sermão; Um povo inteiro, Lhe diz em face: És um falace Camaleão. Se na fachada, De um bom marido, Que foi traído, Surge um polmão; Exclama a esposa, Que são esguichos, Ou tubos fixos, Para o balão!

Quem tal diria, Que na fachada, Tão respeitada, Do cidadão; Se assestariam, Torcidas molas, Curvas bitolas, Para o balão!...	Boçais donzelas, Finas varetas, Magros cambetas, Têm seu balão; Gás hidrogênio, Tão sublimado, Que, destampado, Faz de trovão!	E tu, oh gênio, Sublime e raro, A quem deparo, N'esta invenção; Nas áureas letras, De sábia história, Verás a glória – Na exposição. (p. 48-56).
---	---	---

Rengas moçoilas, De pernas finas, Têm lamparinas, Óleo e carvão; Para empinarem, O bojo enorme, Do desconforme, Monstro balão.	Não há cegonha, Torta gazela, Nem magricela, Que de balão; Não faça rodas, Com tal rebojo, Que vence, em bojo, Néscio pavão!
---	---

Também a velha, De gâmbia esguia, Traz, por mania, Fofa balão; Mas, rota a bomba, É qual sanfona, Que zune e trona, Do cantochão.	Nem rapazola, Parvo e pedante, Que todo impante, Qual histrião; Não julgue ousado, Pobre pichote, Ser Dom Quixote, Sobre o balão!...
--	---

A UNS COLARINHOS

Era na estação calmosa,
De novembro o mês corria,
E da tarde as horas setembro da Sé no bronze batia.

Já do sol o clarão frouxo
Desmaiava no horizonte,
E penumbro (sic) se esparzia
Pelas cimeiras do monte.

Das trevas a soberana
Desdobrava o pálio escuro,
E a dourada luz diurna
Nos Alpes pairava a duro:

Quando a nós se dirigiram
Três mancebos mui galantes,
Belos, dengues, adamados,
Ricos, nobres e chibantes.

De entre os três um, que gamenho
Se amostrava com vigor,
Era um lindo figurino,
Com luxo, garbo e primor.

Oh! que par de colarinhos!
Grita, ao vê-lo, um capadócio,

Vem pendentes do cachaço
Daquele pobre beócio!

Cala a boca, tagarela,
Exclamou mais um terceiro,
– Aquilo que vês é fronha,
Vestida n'um travesseiro!

Alto lá! Bradei altivo,
Fora, a bulha, isto é sofisma;
Não é fronha, são manipulas
Que o prelado usa no crisma.

Ou segundo o Cobarrubias,
Que é jurista de quilate,
São as pernas das ceroulas,
Do gorducho do Mirati.

E se turraram na disputa,
Semelhante ao grande Evandro,
Provarei que são as folhas
Do projeto do Timandro.

Ou conforme outros autores,
Que nos vem de barra-fora,
Fraldas são de ampla camisa,
Ou de anáguas de Senhora. (p. 91-92).

O JANOTA

Sou bonito, sou da moda,
Chibantão de belo gosto;
Sou gamenho, tenho garbo,
Porte airoso e bem composto.

Vivo alegre, passo à larga,
Tenho trinta namoradas,
– Dez viúvas, seis donzelas,
Sete velhas, não casadas.

Quatro negras, cinco cabras,
Sem contar certa mulata
E a vizinha, que é zanaga,
Com seu beque de fragata.

Aias, amas e criadas,
Das matronas que aponteï,
Baronesas e Condessas,
E mais outras, que eu só sei.

Dos janotas sou modelo,
Figurino abaloado,
Calça larga, mangas fofas,
Cabelinho bem frisado.

A luneta ao olhos presa,
Sapatinho envernizado,
Casaquim a Dom Murzelo
E o casquete afunilado.

Faço andar em roda viva,
Mil cabeças d'alto bordo;
Mas se um vil credor esbarro,
Foge o sonho, então acordo!

E de Rodes qual colosso,
Fico mudo, altivo e quedo;
Ouço a lenda impertinente,
Sem rugir – como um penedo.

Após um vem grosso bando,
Este grasna, aquele ruge,
Rosna o lorpa taberneiro,
Todo o resto orneja e muge.

Perfilando o colarinho,
Que da orelha passa além,
Corro a mão nas algibeiras,
Mas não puxo nem vintém!

Berra o criado,
Grita o barbeiro;
– Quero dinheiro!
Que frioleira!
Eu que, sem jimbo
Ando pulando,
Vou me safando –
Que pagodeira!

Eis que de um canto
Salta, raivosa,
A gordurosa,
Da cozinheira;
Pede os salários,
Fala em tomate,
– Eu, em remate,
Dou-lhe a traseira!

Chora de raiva,
A – a Pobre coitada;
Fica zangada,
Que vinagreira!
Eu sou da moda,
Chupo o meu trago,
Como e não – pago,
– Por brincadeira.

E se há quem diga,
Que sou tratante,
Sagaz birbante,
É maroteira;
Porque só finto
Parvos mascates,
Maus alfaiates,
– Por bandalheira.

Também, por mofa,
Logro os lojistas,
Foros cambistas,
De mão ligeira;
Abelhas mestras,
Ratões livreiros,
Os sapateiros,
E a engomadeira.

Que santa vida,
Meu anjo Bento,
Oh que portento,
Que pepineira!
Sempre folgando,
Sem ter cuidado,
Ser namorado,
– Que pagodeira!

Quem deve e paga
Não tem miolo,
É parvo, é tolo,
Não tem bom tino.
Viva a chibança,
Vá de tristeza,
Morra a pobreza,
Que isto é divino! (p. 119-122).

Poemas de Bernardo Guimarães (1825-1884)

À SAIA BALÃO

Balão, balão, balão! cúpula errante,
Atrevido cometa de ampla roda,
 Que invades triunfante
Os horizontes frívolos da moda;
Tenho afinado já para cantar-te
 Meu rude rabecão;
Vou teu nome espalhar por toda parte,
 Balão, balão, balão!

E para que não vá tua memória
Do esquecimento ao pélagos sinistro,
 Teu nome hoje registro
Da poesia nos galantes fastos,
E para receber teu nome e glória,
Do porvir te franqueio os campos vastos.

Em torno ao cinto de gentil beldade
Desdobrando o teu âmbito estupendo,
 As ruas da cidade
Co'a longa cauda ao longe vais varrendo;
E nessa vastas roçagantes pregas
 De teu úmido bojo,
Nesse ardor de conquistas em que ofegas,
O que encontras, levando vais de rojo,
Qual máquina de guerra,
Que inda os mais fortes corações aterra.

Quantas vezes rendido e fulminado
 Um pobre coração,
Não vai por essa ruas arrastado
 Na cauda de um balão.
Mal despontas, a turba numerosa
 À direita e à esquerda,
 De tempo sem mais perda
Amplio caminho te abre respeitosa;
E com esses requebros sedutores
 Com que saracoteias,
 A chama dos amores
Em mais de um coração a furto ateias.

Sexo lindo e gentil, – foco de enigmas! –
 Quanto és ambicioso,
 Que o círculo espaçoso
De teus domínios inda em pouco estimas;
 De teu mimoso braço;
De render corações já não contente,
Inda pretendes conquistar o espaço!...

Outrora já cós atrevidos pentes
 E as toucas alterosas,
As regiões buscavas eminentes,
Onde giram as nuvens tormentosas;
Como para vingar-te da natura,
Que assim te fez pequena de estatura.

Mudaste enfim de norte,
E aumentando o diâmetro pretendes
Avantajar-te agora de outra sorte
Na cauda do balão, que tanto estendes.
 Queres em torno espaço,
Té onde possas desdobrar teu braço.

Assim com tuas artes engenhosas
Sem medo de estourar tu vais inchando,
E os reinos teus co'as vestes volumosas
Ao longe sem limites dilatando,
 Conquistas na largura
O que não podes conseguir na altura.

Mas ah! por que o meneio gracioso
 De teu airoso porte
 Sepultas por tal sorte
Nesse mundo de saias portentoso?
Por que razão cuidados mil não poupas
Pra ver tua beleza tão prezada
 Sumir-te afogada
Nesse pesado pélagos de roupas?

Sim, de que serve ver as crespas ondas
 De túrgido balão
 A rugirem bojadas e redondas
 Movendo-se em contínua oscilação;
 – Vasto sepulcro, onde a beleza cega
 seus encantos sepulta sem piedade,
 – Empavezada nau, em que navega
 A todo pano a feminil vaidade? –

De que serve enfeitar de vasta roda
 Os estufados flancos ilusórios
 Com esses infinitos acessórios,
 Que vai criando a inesgotável moda,
 De babados, de gregas, fitas, rendas,
 De franjas, de vidrilhos,
 E outros mil badulaques e fazendas,
 Que os olhos encham de importunos brilhos.
 Se no seio de tão tofuda mouta
 Mal se pode saber que ente se acouta?!

De uma palmeira à graciosa imagem,
 Que flácida se arqueia
 Ao sopro d'aura, quando lhe meneia
 À trêmula ramagem,
 Comparam os poetas
 As virgens de seus sonhos mais diletas.
 Mas hoje onde achar pode a poesia
 Imagem, que as bem pinte e as enobreça,
 Depois que deu-lhes singular mania
 De atufarem-se em roupa tão espessa;
 Se eram antes esbeltas qual palmeiras,
 Hoje podem chamar-e – gameleiras.

Também o cisne, que garboso fende
 De manso lago as ondas azuladas,
 E o níveo colo estende
 Por sobre as águas dele enamoradas,
 Dos poetas na vívida linguagem
 De uma bela retrata a pura imagem.

Mas hoje a moça, que se traja à moda,
 Só se pode chamar peru de roda.

Quais entre densas nuvens conglobadas
 Em hórrido bulcão
 Vão perder-se as estrelas afogadas
 Em funda escuridão,
 Tal da beleza a sedutora imagem
 Some-se envolta em tímida roupagem.

Balão, balão, balão! – fatal presente,
 Com que brindou das belas a inconstância
 A caprichosa moda impertinente,
 Sepulcro da elegância,
 Tirano do bom gosto, horror das graças,
 Render-te os cultos meus não posso, não;
 Roam-te sem cessar ratos e traças,
 Balão, balão, balão.

Ó tu, que eu amaria, se na vida
 De amor feliz restasse-me esperança,
 E cuja linda imagem tão querida
 Eu trago de contínuo na lembrança,
 Tu, que no rosto e no ademã singelo
 Das filhas de Helen és vivo modelo;

Nunca escondas teu gesto peregrino,
 E da estreita cintura o airoso talhe,
 E as graças desse teu porte divino,
 Nesse amplo detalhe
 De roupas, que destroem-te a beleza
 Dos dons de que adornou-te a natureza.

De que serve entre véus, toucas e fitas,
 Ao peso dos vestidos varredores,
 De *marabouts*, de rendas e de flores
 Tuas formas trazer gemendo aflitas,
 A ti, que no teu rosto tão viçosas
 De tua primavera tens as rosas?...

Pudesse eu ver-te das belezas gregas,
 Quais as figuram mármore divinos,
 Na túnica gentil, não farta em pregas,
 Envolver teus contornos peregrinos;
 E ver dessa figura, que me encanta,
 O altivo porte desdobrando a aragem
 De Diana, de Hero, ou de Atalanta
 A clássica roupagem!...

Em simples trança no alto da cabeça,
 As fúlgidas madeixas apanhadas;
 E a veste pouco espessa
 Desenhando-te as formas delicadas,
 Ao sopro das aragens ondulando,
 Teus puros membros mórbida beijando.

E as nobres linhas do perfil correto
 De importunos ornatos destoucadas,
 Em toda a luz de seu formoso aspecto
 Fulgindo iluminadas
 Por sob a curva dessa fronte bela,
 Em que tanto esmerou-se a natureza;
 E o braço nu, e a túnica singela
 Com broche de ouro aos alvos ombros presa.

Mas não o quer o mundo, onde hoje impera
 A moda soberana; –
 Esquivar-se pra sempre, oh! quem pudera
 À sua lei tirana!...

Balão, balão, balão! – fatal presente,
 Com que brindou das belas a inconstância
 A caprichosa moda impertinente,
 Sepulcro da elegância,
 Tirano do bom gosto, horror das graças!...
 Render-te os cultos meus não posso, não;
 Roam-te sem cessar ratos e traças,
 Balão, balão, balão. (p. 93-98) (Rio de Janeiro, 18 de julho de 1859).

À MODA

Balão, balão, balão, perdão te imploro,
 Se outrora te maldisse,
 Se contra ti em verso mal sonoro
 Tu sucumbiste, mas de tua tumba
 Ouço uma gargalhada, que retumba.

“Atrás de mim virá inda algum dia,
 Que bom me há de fazer!”
 Tal foi o grito, que da campa fria
 Soltaste com satânico prazer.
 Ouviu o inferno tua praga horrenda,
 E pior que o soneto veio a emenda.

Astro sinistro no momento extremo
 De teu ocaso triste,
 Do desespero no estertor supremo
 O bojo sacudiste,
 E surgiram de tua vasta roda
 Os burlescos vestidos hoje em moda.

Moda piramidal, moda enfezada,
 Que donairoso porte
 Da moça a mais esbelta e bem talhada
 Enfeia por tal sorte,
 Que a torna semelhante a uma chouriça,
 Que em pé desajeitada se inteiriça.

Se vires pelas ruas aos saltinhos
 Mover-se um obelisco,
 Como quem vai pisando sobre espinhos,
 Com a cauda varrendo imenso cisco,
 Do espectro esguio a forma não te espante
 Não fujas, não, que aí vai uma elegante.

Mas se de face a moça assim se ostenta
 Esguia e empertigada,
 Sendo por um dos lados contemplada
 Diversa perspectiva se apresenta,
 E causa assombro ver sua garupa
 Que área imensa pelo espaço ocupa.

Formidável triângulo desenha-se
 Com base igual à altura,
 De cujo agudo vértice despenha-se
 Catadupa, que atrás se dependura,
 De fofos e babados
 Com trezentos mil nós empantufados.

A linha vertical pura e correta
 Eleva-se na frente;
 Atrás a curva, a linha do poeta
 Em fofos ondulando molemente
 Nos apresenta na suave escarpa
 A figura perfeita de uma harpa.

Pela esguia fachada nua e lisa,
 Qual maciço pilar,
 Se brincar co'a roupagem tenta a brisa,
 Não acha em que pegar;
 E só o sopro de um tufão valente
 Pode abalar da cauda o peso ingente.

* * *

Onde vais, virgem cândida e formosa,
 Assim cambaleando?!...
 Que zombeteira mão despiédosa
 O teu donoso porte torturando,
 Te amarrou a essa cauda, que carregas,
 Tão atufada de medonhas pregas?!...

Trazes-me à idéia a ovelha timorata,
 Que trêmula e ofegante
 Do tosquiador se esquiva à mão ingrata,
 E em marcha vacilante
 Vai arrastando a lã despedaçada
 Atrás em rotos velos pendurada.

Assim também a corça malfadada,
 Que às garras do jaguar
 À custo escapa toda lacerada,
 Co'as vísceras ao ar,
 De rojo pela senda das montanhas
 Pendentes leva as tépidas entranhas.

* * *

Onde estão os meneios graciosos
 De teu porte gentil?
 O nobre andar, e os gestos majestosos
 De garbo senhoril?...
 Abafados morreram nessa trouxa,
 Que assim te faz andar cambêta e coxa.

E a fronte, a bela fronte, espelho d'alma,
 Trono do pensamento,
 Que com viva expressão, turvada e calma,
 Traduz o sentimento,
 A fronte, em que realça-se a beleza
 De que pródiga ornou-te a natureza,

Tua fronte onde está?... Teus lindos olhos
 Brilhar eu vejo apenas
 Na sombra por debaixo de uns abrolhos
 De aparadas melenas...
 Ah! modista cruel, que por chacota
 Te pôs assim com cara de idiota.

(p. 394-396) (Ouro Preto, agosto de 1877).

ANEXO B – ANÚNCIOS DO ALMANAK LAEMMERT

Lista de alfaiates do ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DA CORTE E PROVINCIA DO RIO DE JANEIRO (1870).

Disponível em: <<http://www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak/al1870/00000625.html>>. Acesso em: 16 maio 2013.

ARTES, OFFICIOS, ETC.	615
Baptista & C., r. do Ouvidor, 112.	
Baptista Machado, r. do Ouvidor, 58, esquina da r. da Quitanda.	
Barreto, r. do Theophilo Ottoni, 10.	
Barroso & Silva, r. da Cattete, 123.	
Bernardino Moreira, r. do Cattete, 168 e 213.	
Bernardino Pacheco Ferreira Guimarães, r. de S. José, 70, 1º andar.	
Bernardo da Fonte & C., r. d'Assembléa, 111.	
Bugard (R.), r. Sete de Setembro, 64, com sortimento de roupa feita.	
Cabral & Campos, r. da Quitanda, 168.	
Carvalho & Gomes, r. do Ouvidor, 137.	
Castello Branco & Veiga, r. Velha de S. Francisco da Prainha, 3.	
Chaves & Carvalho, r. da Quitanda, 190.	
Custodio da Costa Guimarães, r. do Sabão 36, 2º andar.	
Domingos Pereira, r. do Sabão, 229.	
Eduardo Ravnier & C., r. do Ouvidor, 140.	
Ettinger (L.) & C., r. do Ouvidor 131.	
Fallences & C., r. de Gonçalves Dias, 81, sobrado.	
Faustino Joaquim Ferreira, r. da Lapa, 85, loja.	
Feliciano Bernardino de Souza, r. de Theophilo Ottoni.	
Felício Dias Lopes Maia, r. d'Alfandega, 222.	
Ferro & C., r. dos Pescadores, 11, sobrado.	
Fortuné Segond, r. dos Ourives, 3, da Quitanda, 182, e de S. Pedro, 40.	
Francisco de Assis, r. dos Ourives, 154, sobrado. (Para ecclesiasticos.)	
Francisco José de Andrade Bastos, r. da Quitanda, 84.	
Francisco José Sobral & C., r. de S. Pedro, 206. (E roupa feita.)	
Francisco Pereira Guimarães, r. da Misericórdia, 53.	
Frederico Hugot, r. Sete de Setembro, 63.	
George Hermann, r. do Ouvidor, 74.	
H. Thees Tailor, r. de Gonçalves Dias, 77, sobrado.	
J. A. Pereira, r. do Berquê, 12. (E roupas feitas.)	
J. Penc, r. d'Assembléa, 84.	
J. T. Monteiro, praça da Constituição, 41.	
J. Theodoro Reubsact, r. de Uruguayana, 40.	
João Antonio Pinto, r. Sete de Setembro, 40.	
João Bernardes, r. do Carmo, 17. (Lindo sortimento de fazendas.)	
João Evangelista Coelho & C., r. da Imperatriz, 123.	
João Fernandes da Silva, r. de S. José, 40. (Com roupa feita.)	
João Francº Rebello, Alfaiate de S. M. I. e de SS. AA. RR., r. do Ouv., 104.	
João Lucarte, r. Sete de Setembro, 49, esq. da r. dos Ourives. Recebe mensalmente pelos paquetes roupas das ultimas modas de Paris.	
João Moreira Freire, r. de S. José, 46.	
João Poey & C., r. do Ouvidor, 47.	
João de Souza Ferreira, successor de Boaventura Pedro Iria, r. dos Ouriv., 57.	
Joaquim Antonio Peixoto, r. Municipal, 22. (Com roupa feita.)	
Joaquim da Costa Bastos, travessa do Ouvidor, 10.	
Joaquim Domingues da Silva, r. do Principe, 96 (Cajueiros).	
Joaquim Ferreira Misseita, r. de S. Clemente, 67.	
Joaquim José Baptista Machado, r. do Ouvidor, 58, sobrado.	
Joaquim José Martins Pereira, r. Sete de Setembro, 98.	
Joaquim Martins Marques, r. de S. José, 102.	
Joaquim Pinto de Amaral, r. do Ouvidor, 71.	

Lista de lojas de perfumarias e objetos de fantasia do ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DA CORTE E PROVINCIA DO RIO DE JANEIRO (1855).

Disponível em: <<http://www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak/al1855/00000547.html>>. Acesso em: 16 maio 2013.

	NEGOCIANTES. numerosa freguezia e do Publico em geral; o que a habilita a vender bom e muito barato: a mesma encarrega-se de qualquer encomenda em Paris, tratando com a casa no Rio de Janeiro. Acabão de introduzir no Rio de Janeiro a Potichomania ou arte de imitar a porcelana com o vidro: para este fim hão de se encontrar na dita casa todos os generos necessarios e uma brochura contendo as instruções e o modo de trabalhar. Neves & Mandillo, r. da Quitanda, 174. Nuno Alvares da Silva, r. do Cano, 24. Tambem enverniza mappas e faz carteiras de todas as qualidades.	539
	LOJA DO CANTO. 78—PRAÇA DA CONSTITUIÇÃO—78 Loja de papel com grande sortimento de livros em branco, objectos de escriptorio, quinquilharias francezas, bonecos, e uma infinidade de cousas—bellas, bonitas e baratas—e o bem conhecido, e sempre acreditado CHÁ, <i>do melhor que há.</i>—LOJA DE PAULA BRITO. Soares & C.^a, r. d'Alfandega, 6. Viuva Lameira & C., r. d'Ouvidor, 35.	
	Lojas de Perfumarias e Objectos de fantasia. A. Baumely & Charles Guignard, r. do Ouvidor, 110. Alexandre & Francisco Desmarais, r. do Ouvidor, 86. Antonio Hilaire, r. d'Ouvidor, 114. Augusto Claude, r. d'Ouvidor, 73. Delpech, successor de Silvain Jugand, r. d'Ouvidor, 80. Desiderio Roiffé, r. de S. José, 75. Eugenio Cassemajou, r. d'Ouvidor, 54. Fauvarque & Léon Derouineau, r. d'Ouvidor, 66. José de Arimathéa Ramos, r. d'Alfandega, 8 A. José Joaquim de Souza Borges, r. do Ouvidor, 92. José Manoel da Rocha, r. do Hospicio, 4. José Marques de Carvalho, r. de S. José, 85. Perretier, r. do Ouvidor, 126 B, esquina da rua dos Latoeiros. Cem casa especial de perfumarias, objectos de fantasia, e outros mais artigos de luxo; charutos da Havana. Vende tudo por atacado e a varejo. W. J. Louis, r. d'Ajuda, 26. Wallerstein, Masset & C., r. do Ouvidor, 70.	
	Lojas de Rapé. Antonio José Pinto Veiga, r. da Candelaria, 1. Antonio Luiz dos Santos Lima, rapé de todas as qualidades, r. da Candelaria, 21. Antonio Pinheiro Bastos, Loja dos Dous Anjos, rapé pelos preços das	

Lista de modistas do ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DA CORTE E PROVINCIA DO RIO DE JANEIRO (1850).

Disponível em: <<http://www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak/al1850/00000394.html>>. Acesso em: 16 maio 2013.

388

INDUSTRIA, ARTES, ETC.

Manoel Martins Nunes, r. do Hospício, 66.
 Puga & Andrade, largo do Valdetaro, 92.
 Silvino José Martins, r. d'Assembléa, 74.
 Soares & Mello, r. da Saude, 63.
Da União, r. de S. Francisco de Paula, 39.

Copistarias de Musica.

Bento Fernandes das Mercês, copista da Capella Imperial, praça da Constituição, 15.
 Edmundo Mullet, r. do Lavradio, 67.
 Francisco Manoel Chaves, r. do Cano, 193.
 Rua das Violas, 24. — Rua do Aljube, 43. — Rua do Senhor dos Passos, 55. — Rua do Lavradio, 1 A.

Corrieiros.

Antonio Feliciano da Trindade, r. d'Ouvidor, 130. Fabricante de tudo que pertence a Corrieiro do melhor gosto, tanto por atacado como a varejo.
 A. F. Sterling, r. do Nuncio.
 Caetano Miguel da Silva, r. do Senhor dos Passos, 21.
 Claudio José de Oliveira, r. do Sabão, 94.
 José Ignacio da Silva, r. Nova do Ouvidor, 36.
 Pedro Amiel, r. do Sabão, 91.
 Santos & Ferreira, r. do Sabão, esquina da r. dos Ourives.
 S. Finet, r. d'Ouvidor, 115.
 Valentim Gertner, r. dos Ciganos, 17.

Corrieiros-enfardadores.

João Baptista Martins de Souza Castellões, r. de S. Pedro, 45. Faz tambem o melhor encerado e o mais proprio para cobrir as fazendas e resguarda-las do tempo.
 João José da Cunha Guimarães & C., r. das Violas, 40.
 Antonio Francisco dos Santos Lessa & C., r. da Candelaria, 47.

Cortadeiras de Camisas.

M.^{me} de la Brière, r. do Ouvidor, 56.
 M.^{me} Creton & Irmã, r. dos Latoeiros, 81.
 Flaudin & C., r. do Cano, 41.
 Rua da Quitanda, 20. — Rua do Ouvidor, 133 C.

Costureiras-Modistas.

M.^{me} Amélie Castel, r. d'Ajuda, 5.
 M.^{me} Augusta Lenoir, r. da Ajuda, 113.
 M. Bernardes abriu um novo estabelecimento de modas na rua do Rosário, 92, 1.^o andar, onde se vendem chapéus de palha de Italia para senhoras, meninas e homens de todas as qualidades por atacado e a varejo. Tambem se fazem vestidos, seja de que fazenda for, mesmo para casamentos, pelos ultimos figurinos. Igualmente se lavão e se

Lista de fábricas de calçado e lojas de sapateiro do ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DA CORTE E PROVINCIA DO RIO DE JANEIRO (1870).

Disponível em: <<http://www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak/al1850/00000688.html>>. Acesso em: 16 maio 2013.

ARTES, E OFFÍCIOS, ETC.	679
Germano José Bruz, praia do Sacco, 153.	
Guimarães & C., r. do Carmo, 65.	
H. Greiffentrog, r. de S. José, 92.	
J. F. Pinto Guimarães, r. de Bragança, 5.	
Jeronymo Fernandes do Socorro, r. do Cattete, 45.	
João Baptista Ricaldome, r. do Hospício, 124.	
João de Barros Lima, r. Sete de Setembro, 78 e 79.	
João Campas & Filho, @ 2, r. do Ouvidor, 77. Com grande deposito de calçado francez.	
João Exposito, r. de Sant'Anna, 6 A.	
João Fernandes Malheiro, r. Sete de Setembro, 10.	
João José da Rocha, r. do Sabão, 204.	
João José Vaz Lorozas, r. Sete de Setembro, 86.	
João Manoel de Souza Medeiros, r. de Bragança, 3 A.	
João Martins da Cruz, r. da Quitanda, 190.	
João de Oliveira Silva Corcor, r. de Bragança, 26 A.	
João Pinto da Fonseca Porto, r. Sete de Setembro, 110.	
João dos Reis Cintra, r. do Carmo, 1 B.	
João Rodrigues da Cunha, r. do Conde, 39.	
João Teixeira, r. de S. Pedro, 180.	
Joaquim Antonio Ferreira & C., r. da Quitanda, 31.	
Joaquim Alves Branco, largo de S. Francisco de Paula, 2 A.	
João Tavares da Costa, r. de S. Luiz Gonzaga, 50.	
Joaquim José Bento, r. do Carmo, 31.	
Joaquim José Fernandes, r. do Hospício, 129.	
Joaquim José Ferreira, r. da Saude, 201.	
Joaquim Gomes de Oliveira, r. de S. Clemente, 12.	
Joaquim Pereira Cardoso de Oliveira, r. Nova de S. Pedro, 38.	
Joaquim Pinto Nogueira, r. de S. Lourenço, 9.	
Joaquim Pinto Ribeiro, r. Sete de Setembro, 156.	
Joaquim da Silva Santos Guimarães, r. de S. Francisco da Prainha, 9.	
Joaquim Teixeira, r. de Carvalho de Sá, 8.	
José Alexandre Pereira de Moraes, r. de S. José, 79.	
José Antonio de Lima, r. de S. Pedro, 161.	
José Antonio Santiago, r. de S. Pedro, 194 e Pescadores, 69.	
José d'Araujo Tadini, r. de S. Pedro, 123 F.	
José d'Avila Pimentel, r. Nova do Principe, 66.	
José Brum da Silva, r. da Lapa, 23.	
José Cactano Carreiro, @ 2 e 3, r. dos Ourives, 94.	
José da Costa Almeida, r. dos Ourives, 9.	
José Ferreira de Minas, r. de Bragança, 3.	
José Francisco de Barros, r. de Sant'Anna, 4 A.	
José Francisco Corrêa, r. de Estacio de Sá, 4.	
José Francisco Dutra, Praça Municipal, 1.	
José Francisco da Silveira Pinto, r. da Imperatriz, 130 A.	
José Gomes Esteves, r. Sete de Setembro, 239.	
José Ignacio Ayres, r. do Conde d'Eu, 129.	
José Joaquim Pereira Junior, r. do Cattete, 91.	
José Luiz Fagundes, r. dos Pescadores, 73.	
José Maria de Souza, ladeira da Prainha, 3.	
José Moreira de Queiroz & C., r. da Quitanda, 105, e Ouvidor, 12 A.	
José Pacheco de Mello, Becco de Bragança, 3.	

Lista de floristas do ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DA CORTE E PROVINCIA DO RIO DE JANEIRO (1844).

Disponível em: <<http://www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak/al1844/00000194.html>>. Acesso em: 16 maio 2013.

248

Espingardeiros.

Barrault, rua da Cadêa, 104.

Laport Irmãos, espingardeiros de S. M. I., e um dos mais antigos estabelecimentos de armas, nesta corte, tem sempre um grande sortimento de armas, espadas, freios, estribos, esporas, aparelhos de caça, &c. : na mesma casa se concertão todas as qualidades de armas de fogo, rua dos Ourives esquina da d'Alfandega.

Lavault, rua dos Ourives, 69 e 72.

Lipello, rua da Cadêa, 78.

Sigaux e C., rua d'Ouvidor, 76.

Estamparias.

Imperial Officina d'Estamparia, de André Mendes da Costa, Praça da Constituição, 85.

João da Silva Pinto, rua de S. Antonio, 18.

J. J. Barroso, rua d'Alfandega, 6.

Laforge, com imprensa de musica, rua da Cadêa, 89.

M. A. de Moraes e Brito, rua do Cano, 163.

M. J. Cardoso, rua d'Ouvidor, esquina da dos Ourives.

Estanques de Tabaco.

Antonio José Pereira de Araujo, rua do Carmo, 27.

João Manoel Munhos, rua do Sabão, 177.

Joaquim Antonio de Amorim, rua do Carmo, 47.

José Luiz Teixeira, rua do Carmo, 37.

Urbano Joaquim Ribeiro, rua do Carmo, 25.

Viuva Lacerda, rua do Carmo, 51.

Floristas.

M.^{me} Desrousseaux, beco das Cancellas, 2, 1.^o andar.

M.^{me} Finot, rua d'Ouvidor, 103.

M.^{me} Labbé, fabrica todas as qualidades de flores, limpa e tingue pennas, &c.; rua d'Ouvidor, 65 A.

Olive, rua d'Ouvidor, 107.

Fogueteiros.

Agostinho da Silva Pinheiro, rua do Fogo, 54.

Cactano José Cardoso, rua do Fogo, 131.

Notabilidades – Anúncio especial de Mme. C. Creten & C. do ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DA CORTE E PROVINCIA DO RIO DE JANEIRO (1875).

Disponível em: <<http://www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak/al1875/00001656.html>>. Acesso em: 16 maio 2013.

NOTABILIDADES 98

À LA VILLE DE BRUXELLES

ESPECIALIDADE
DE

FAZENDAS E ROUPAS BRANCAS

M.^{ME} C. CRETEN & C.

CAMISEIRA DE SUA Magestade o Imperador

Neste antigo e mui acreditado estabelecimento, o respeitavel Publico achará sempre todos os artigos proprios de enxovaes de noivados e de crianças; continúa a ter grande variedade de peitos de camisa de todos os preços e feitos para fazê-las por medida.

CAMISAS DE HOMEM

pelo mesmo preço daquellas que se mandão vir de Paris.

PARA HOMEM Camisas, ceroulas, collarinhos postigos, lenços de mão, meias, gravatas, camisas de meia e flanela, lavas. PARA CRIANÇAS Camisas, calças, saias, meias, vestidinhos, camisolinhas, enxovaes para baptisados.	PARA SENHORA Camisas, calças, saias, mandrões, peignoirs, camisinhas, meias, colletes, vestidos e luvas. FAZENDAS de linho, atalhados, guantlanapos, cretonne para lençóis, Madapolampercale, nanzouck, filó, cassa, bordados e rendas.
---	---

Ha livros de amostras de todas as fazendas existentes neste estabelecimento com os numeros marcados, a **PREÇO FIXO**.

Encarregão-se de qualquer costura com toda a promptidão

Camisas por medidas em tres dias

VESTIMENTAS PARA BANHO

133 B Rua do Ouvidor 133 B

(PONTO DOS BONDS)

(124)

Notabilidades – Anúncio especial de Carlos Valais. do ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DA CORTE E PROVINCIA DO RIO DE JANEIRO (1862).

Disponível em: <<http://www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak/al1862/00001303.html>>. Acesso em: 16 maio 2013.

JOALHEIROS. 27



CARLOS VALAIS

JOALHEIRO DE SS. MM. IL.

81 Rua do Ouvidor 81

Esta antiga e bem conceituada casa, estabelecida ha mais de trinta annos nesta corte, continúa a receber por todos os vapores o que ha de melhor em obras de brilhantes e pedras de côres, assim como peças de ouro de fantasia e tambem de prata ; todos estes objectos são executados pelos primeiros artistas de Paris. Ha sempre um sortimento de condecorações de todas as ordens, em brilhantes e esmalte.

Encarrega-se de encommendas para fóra.