

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

FRANCIELI LUBINA KRAICZEK

**A INFLUÊNCIA DA VESTIMENTA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA
EM MACHADO DE ASSIS**

PONTA GROSSA

2019

FRANCIELI LUBINA KRAICZEK

**A INFLUÊNCIA DA VESTIMENTA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA
EM MACHADO DE ASSIS**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Ponta Grossa junto ao Programa de Pós-graduação *Strictu Sensu* em Estudos da Linguagem como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof^a Dr^a Marly Catarina Soares.

**PONTA GROSSA
2019**

K89 Kraiczek, Francieli Lubina
A influência da vestimenta na construção da personagem feminina em Machado de Assis / Francieli Lubina Kraiczek. Ponta Grossa, 2019.
137 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Marly Catarina Soares.

1. Moda. 2. Literatura. 3. Identidade. 4. Gênero. I. Soares, Marly Catarina. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Linguagem, Identidade e Subjetividade. III.T.

CDD: 808.3

FRANCIELI LUBINA KRAICZEK

**A INFLUÊNCIA DA VESTIMENTA NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM
MACHADO DE ASSIS**

Dissertação apresentada para obtenção do título grau de
Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa,
Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 02 de outubro de 2019.


Marly Catarina Soares

Doutora em Literatura - Universidade Federal de Santa Catarina



Nírcia Cecília Ribas Borges
Doutora em Literatura - Universidade Estadual do Centro-Oeste



Andrea Correa Paraíso Müller
Doutora em Teoria e História Literária - Universidade Estadual de Ponta Grossa

AGRADECIMENTOS

Inicialmente agradeço a Deus por ter confiado a mim esta oportunidade.

Agradeço imensamente a minha orientadora Prof^a Dr^a Marly Catarina Soares, pela oportunidade, pois “nem só de pão vive o homem, mas também de oportunidades”. Obrigada por acolher a minha pesquisa de braços abertos, sempre me incentivando e sanando minhas dúvidas e anseios.

À professora da graduação Sandra Maria Job por ter feito o “bichinho da pesquisa” me morder, como ela mesma dizia. Mas agradeço, principalmente, pelas palavras de incentivo que, mesmo de muito longe, me impulsionaram a seguir em frente.

Gratidão aos colegas de trabalho, principalmente à diretora Vera, pelo apoio e compreensão durante minhas ausências (físicas e mentais), e ao amigo Osni pelas conversas, trocas de experiência e conhecimento, pelas palavras de incentivo e pelo exemplo de garra e determinação que, (in)diretamente, me impulsionaram a continuar nesta caminhada!

Agradeço a todos (marido, irmã, mãe, amigos, colegas de trabalho) que ouviram atentos (ou nem tão atentos) às minhas angústias, medos, preocupações e, sobretudo, narrações sobre meus objetos de estudo (moda, literatura, gênero) e sobre o andamento da dissertação.

Grata ao meu marido, amigo e companheiro, Tarcízio, pela paciência, compreensão e apoio incondicional em todas as etapas do mestrado e da minha vida. Sua contribuição foi fundamental para o sucesso desta caminhada!

Agradeço à minha mãe, Crosmary, por ter me ensinado o ofício da costura, pois foi o primeiro passo para eu entender, mais tarde, que não se resume apenas a uma profissão, mas ao prazer em “construir” uma peça que transmite muito da identidade de quem vai usá-la. Mas agradeço, principalmente, pelas suas orações e pela torcida para que tudo desse certo, desde o início do percurso.

Agradeço também ao meu pai, José, que mesmo não estando mais entre nós, sempre me incentivou a estudar e fez o possível para que eu chegasse até

aqui. Sei que onde o senhor estiver deve estar orgulhoso de sua “princesinha”. Essa conquista também é sua. Obrigada pai!

Aos amigos(as) do mestrado (Bia, Edu, Lê, Fer, Everton, João, Aline, Isa, Ju) pela parceria, conversas, discussões teóricas, conselhos e companhia em eventos. Amei conhecer todos vocês!

Enfim, agradeço a todos que, de alguma forma, me ajudaram e apoiaram nesta caminhada!

A mulher é, sem dúvida,
uma luz, um olhar, um convite
à felicidade, às vezes uma palavra;
mas ela é sobretudo uma harmonia
geral, não somente no seu porte e no
movimento de seus membros, mas
também nas musselinas, nas
gazes, nas amplas e
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? Que homem,
na rua, no teatro, no bosque, não fruiu, da maneira mais interessada possível,
de um vestuário inteligentemente composto e não conservou dele uma imagem inseparável da
beleza daquela a quem pertencia, fazendo assim de ambos, da mulher e do traje, um todo indivisível?

(Charles Baudelaire)

KRAICZEK, Francieli, Lubina. **A Influência da Vestimenta na Construção da Identidade Feminina em Machado de Assis**. 2019. 137f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), Ponta Grossa, 2019.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a importância da vestimenta na construção da identidade de três personagens femininas de Machado de Assis: Capitu, de *Dom Casmurro*; Virgília, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; e Guiomar, de *A mão e a luva*. Pretendemos também abordar a questão de gênero na literatura a partir de um outro viés, no caso a moda, visto que ela, como é sabido, até hoje é um elemento que diz quem é quem na sociedade, podendo ser muitas vezes causadora de exclusão social, entre outros malefícios. Ou seja, a moda merece olhares outros, inclusive dentro da literatura. Partindo desse pressuposto, passamos a nos perguntar de que detalhes nas roupas ou com que trajes Machado de Assis cobriu Capitu, Virgília e Guiomar para construir suas identidades? Até que ponto a roupa utilizada e quando descrita pelo narrador, contribuiu, naquele período da obra, para enfatizar a identidade de gênero destas personagens? Dessa forma, se justifica o interesse em pesquisar as particularidades desse fenômeno social, o qual, antes de tudo, pode ser entendido como fator de construção da identidade do sujeito e, assim como na sociedade, acredita-se que também podemos encontrar exemplos na literatura de que a vestimenta pode ser um instrumento de (trans)formação do personagem. Para o desenvolvimento do trabalho realizamos um levantamento bibliográfico na área da Moda, da Identidade e da Literatura para embasar a análise das personagens Machadianas citadas, com o intuito de investigar as possíveis relações entre a personalidade delas e a maneira como foram vestidas, procurando averiguar se suas vestimentas tiveram um papel importante na construção de suas identidades. Para o desenvolvimento deste estudo contamos com o apoio teórico de autores como Stuart Hall (2006), Roland Barthes (1979), Gilda de Mello e Souza (2001), Maria Alice Ximenes (2011), James Laver (1999), Diana Crane (2006), Daniela Calanca (2008), entre outros. Esses autores, e os demais que não foram citados neste resumo, direta ou indiretamente, direcionaram seus estudos às questões relacionadas à moda, identidade e à literatura.

Palavras-chave: Moda; Literatura; Identidade; Gênero.

KRAICZEK, Francieli, Lubina. **The Influence of Clothing on the Construction of the Female Identity in Machado de Assis**. 2019. 137f. Dissertation (Master in Language Studies) - Ponta Grossa State University (UEPG), Ponta Grossa, 2019.

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the importance of clothing in the construction of the identity of three female characters of Machado de Assis: Capitu, by Don Casmurro; Virgília, from Memórias Póstumas de Brás Cubas; and Guiomar, from The Hand and the Glove. We also intend to address the issue of gender in literature from another bias, in the case of fashion, as she, as is known, until today is an element that says who is who in society, often being able to cause of social exclusion, among other curses. That is, fashion deserves other looks, even within literature. From that budget, we went on to ask ourselves what details in the clothes or what Machado de Assis costumes covered Capitu, Virgília and Guiomar to build their identities? To what extent the clothes used and when described by the narrator, contributed, in that period of the work, to emphasize the gender identity of these characters? In this way, the interest in investigating the particularities of this social phenomenon is justified, which, above all, can be understood as a factor in the construction of the subject's identity and, just as in society, it is believed that we can also find examples in the literature that clothing can be an instrument of (trans) character formation. For the development of the work we conducted a bibliographic survey in the area of

Fashion, Identity and Literature to base the analysis of the aforementioned Machadian characters with the purpose of investigating the possible relationships between their personality and the way they were dressed, looking to find out if their clothes played an important role in the construction of their identities. For the development of this study we have the theoretical support of authors such as Stuart Hall (2006), Roland Barthes (1979), Gilda de Mello and Souza (2001), Maria Alice Ximenes (2001) (2011), James Laver (1999), Diana Crane (2006), Daniela Calanca (2008), among others. These authors, and others who were not cited in this summary, directly or indirectly, directed their studies to issues related to fashion, identity and literature.

Keywords: Fashion; literature; the identity; Gender.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Seção sobre moda da revista <i>A Estação</i>	49
Figura 2 – Vestido Estilo Império.....	52
Figura 3 – Vestidos volumosos e desconfortáveis.....	55
Figura 4 – Traje e acessórios masculinos.....	57
Figura 5 – Distância marcada entre o traje masculino e o feminino.....	58
Figura 6 – Festas noturnas do século XIX.....	63
Figura 7 – Crinolina.....	70
Figura 8 – Modelo de vestido com as longas caldas.....	73
Figura 9 – Modelos de espartilhos usados no século XIX.....	74
Figura 10 – O <i>pair of bodies</i> à esquerda pertenceu a Rainha Elizabeth I.....	77
Figura 11 – Brassiere – ancestral do sutiã.....	79
Figura 12 – Modelo de sutiã.....	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I – TIRANDO AS MEDIDAS.....	15
1.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE MODA.....	15
1.2 A MODA E SUA LINGUAGEM.....	22
1.3 “QUANDO SE LÊ AS ROUPAS E VESTEM AS PALAVRAS”	27
CAPÍTULO II – ALINHAVANDO OS DIÁLOGOS.....	38
2.1 RELAÇÕES ENTRE MODA E IDENTIDADE.....	38
2.2 A MODA DO SÉCULO XIX: A SEPARAÇÃO DOS SEXOS PELA ROUPA.....	46
2.3 QUESTÕES DE GÊNERO E MODA NO PATRIARCADO.....	60
2.4 MULHER E MODA: SUBMISSÃO E OPRESSÃO ATRAVÉS DOS TEMPOS..	68
CAPÍTULO III – COSTURANDO A PESQUISA.....	82
3.1 O ESTILO MACHADIANO DE VESTIR.....	83
3.2 A ROUPA AMBICIOSA DE GUIOMAR.....	91
3.3 A VESTIMENTA SEDUTORA DE VIRGÍLIA.....	102
3.4 O TRAJE DISSIMULADO DE CAPITU.....	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS - ARREMATANDO A IDEIA.....	129
REFERÊNCIAS.....	134

INTRODUÇÃO

Na falta de calor humano
sentir-se abraçada pelo próprio moletom
é muito bom, é muito bom...
(Francieli Lubina Kraiczek)

A poesia acima, que serve de epígrafe para este texto, foi escrita por mim em um momento de muita solidão e que meu moletom foi tão acolhedor a ponto de sanar a falta de calor humano que eu sentia naquela ocasião. Pode parecer exagero, mas foi o que senti... E não é por acaso que estou usando essa poesia para dar abertura à minha pesquisa sobre moda e literatura: mais do que qualquer teoria, essas palavras retratam um sentimento, uma reflexão, uma percepção de como a roupa é importante na vida do ser humano. Não apenas por cobrir/vestir ou adornar nossos corpos, mas, principalmente, por nos completar, por fazer parte da nossa identidade, de quem somos, de quem escolhemos ser. A roupa é nossa segunda pele.

Minha história com a moda começou ainda na infância. Cresci numa família com avó, mãe e tia costureiras e, como se não bastasse, um tio alfaiate. Aos sete anos, minha mãe me ensinou a manusear a máquina de costura e a partir daí eu já confeccionava as roupas das minhas bonecas. Com o tempo, fui aperfeiçoando as técnicas de corte e costura e já conseguia fazer algumas peças para meu uso. Ensinei o ofício para a minha irmã mais nova e juntas abrimos um ateliê de costura chamado “La Balzaquiana – Ateliê de Costura”. O nome do ateliê não foi por acaso também. Nessa época, eu já havia cursado Letras - Português e a Literatura havia se tornado minha outra paixão. Ainda na faculdade, a relação entre a moda e a literatura já tinha chamado minha atenção, tanto que brotaram algumas pesquisas sobre a temática. E ao aprofundar as leituras e estudos entre a literatura e a moda, foram surgindo outros questionamentos que resultaram nesta pesquisa de mestrado.

Assim, justifica-se o interesse pelo assunto abordado nesta pesquisa, o qual resultou da aliança entre o amor pela literatura e pela costura. Tanto as leituras teóricas quanto a experiência pessoal em vestir uma pessoa de acordo com aquilo que ela é, ou que almejava mostrar ser por intermédio daquela roupa, me fez perceber a forte relação entre a nossa identidade e o que vestimos. Acredito que a

vestimenta influencia na personalidade dos sujeitos, sendo que o ditado popular “o indivíduo é o que ele veste” faz sentido quando remetemos a questão identitária à moda. Da mesma forma acontece na literatura, pois também há uma forte influência da vestimenta no processo de construção da identidade de um personagem numa obra ficcional.

Na literatura, a moda sempre forneceu subsídios relevantes para a construção dos personagens, caracterizando a identificação social, cultural e individual dos mesmos. Mais que apenas vestir, as roupas representam uma imagem mais sólida do personagem para o imaginário do leitor, dizem muito sobre quem é aquela pessoa de palavras. Dessa forma, buscamos investigar a relação entre a literatura e a vestimenta, principalmente no que diz respeito ao processo de criação do personagem e da construção de sua identidade. Verificaremos de que maneira a vestimenta pode influenciar na identidade do personagem no decorrer da narrativa e como o autor a usa para moldá-lo.

Portanto, esta pesquisa tem como objetivo analisar a importância (ou não) da vestimenta para a construção da identidade de personagens na literatura. Para tanto, pretendemos identificar e traçar, a partir do discurso literário, essa influência da roupa na composição de três personagens femininas de Machado de Assis: Capitu, de *Dom Casmurro*, Virgília, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e Guiomar, de *A mão e a luva*. Ao optarmos pela análise de personagens femininas, abordaremos, também, a questão de gênero na literatura. Porém, o faremos a partir de um novo viés, no caso a moda, pois, até hoje, esse é um elemento que diz quem é quem na sociedade, podendo ser muitas vezes causador de exclusão social, entre outros malefícios. Portanto, (re) escrever a representação da mulher na sociedade brasileira por meio da moda, em alguns de seus momentos, apontando para a submissão e preconceito que o sexo feminino passou e ainda passa, é outro objetivo desta pesquisa.

A moda, a forma de se vestir de uma população, revela muito sobre a cultura, a identidade social, de gênero, entre outros aspectos. Nesse sentido, analisar os trajes utilizados por uma sociedade, em um determinado período histórico, pode trazer à tona muitas informações sobre as pessoas que viviam nesta época. Pensando nisto, optamos pelas obras de Machado de Assis para o *corpus*

literário desta pesquisa, pois o autor reproduz de maneira detalhada e esplêndida a sociedade e os costumes cariocas do século XIX, e boa parte dessa reprodução acontece pelas citações e descrições da vestimenta usada nesse período em seus livros. Além disso, outra justificativa pertinente pela escolha de obras pertencentes ao oitocentos é que na literatura dita contemporânea quase não encontramos mais personagens vestidos, ou seja, há uma roupagem de cunho psicológico que os encobre muito mais do que os tecidos usados por Machado em seus célebres personagens do século XIX. Com relação à escolha das personagens, optamos por Capitu, Virgília e Guiomar por serem consideradas marcantes figuras femininas da literatura machadiana; o retrato de mulheres fortes, ousadas e à frente das regras patriarcais que eram impostas na época em que as obras foram escritas.

Para o desenvolvimento deste trabalho, foi realizado um levantamento bibliográfico e seleção de obras que embasaram teoricamente a análise das personagens e tema escolhido. A pesquisa teve como respaldo os estudos relacionados à moda, principalmente do século XIX, momento em que se passam as narrativas a serem analisadas. Procuramos mesclar a escrita com teorias sobre identidade, assim como sobre os estudos de gênero, visando a condução da pesquisa a atingir o objetivo proposto. Além disso, como um dos enfoques da pesquisa é a moda, para melhor representar as descrições das roupas citadas ao longo do texto, inserimos algumas ilustrações que contribuirão – esperamos – para atingir a proposta deste trabalho.

A dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, intitulado “Tirando as medidas”, foram feitas algumas considerações sobre a moda, bem como a definição de alguns conceitos como indumentária, vestimenta e traje que se farão presentes no decorrer da escrita. Além disso, a partir de Roland Barthes e de Sandra Ramalho e Oliveira, falamos da roupa como linguagem, no sentido da construção de significação por meio do discurso transmitido pelo que vestimos, ou seja, cada traje, cada combinação, pode ser considerado um texto, um discurso ao qual chamamos de “linguagem” da moda. É por meio dessa “linguagem” da moda, como já mencionamos, que uma pessoa, ou um personagem, consegue exprimir sentimentos, revelar seu caráter, tentar esconder o que sente ou até mesmo mostrar quem realmente é.

Ainda no primeiro capítulo, foi abordada a estreita relação entre a moda e a literatura, e foram trazidos vários exemplos de como a vestimenta é uma ferramenta auxiliar na construção de uma narrativa, assim como o inverso, pois a literatura também faz parte do mundo das passarelas, servindo de inspiração na criação de coleções, como no caso do estilista brasileiro Ronaldo Fraga.

O segundo capítulo da dissertação, intitulado “Alinhavando os diálogos”, tem início pela relação entre a moda e a identidade, no sentido de que a moda está diretamente relacionada com questões identitárias, sendo que a vestimenta pode ser um poderoso instrumento para a criação de estilos que expressem a identidade do sujeito que a veste. Em seguida, como o objeto de pesquisa deste trabalho são três romances do escritor Machado de Assis – *Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *A mão e a luva* – e como esses fazem parte do século XIX, fizemos uma breve, mas necessária, explanação sobre a moda que circulava no Brasil desse período.

Um dos pontos de interesse em explorar a moda brasileira dessa época é que as obras selecionadas, além de pertencerem ao oitocentos, ocorrem também em terras brasileiras, ou melhor, em terras cariocas, estado que no momento era a capital do país e que recebia muita influência do exterior, principalmente da Europa, em vários quesitos, inclusive nos trajes, principalmente depois da vinda da Família Real. Visitamos a *toilette* oitocentista procurando separar a vestimenta feminina da masculina com o intuito de demonstrar que é a partir desse período que a roupa passa a ser uma forte ferramenta de distinção social e sexual.

A partir dessa premissa, tratamos das relações de gênero e moda no patriarcado, enfatizando que, muito mais que a diferença entre os babados femininos e a simplicidade do “uniforme” masculino do século XIX, o traje da mulher e do homem acaba se distanciando também no que diz respeito à linguagem simbólica que essas vestimentas transmitiam na sociedade oitocentista, pois enquanto que ao sexo feminino eram direcionados os cuidados com a casa, filhos e aparência, ao masculino destinava-se uma rotina externa, voltada aos negócios, trabalho e prestígio intelectual. Concluímos o segundo capítulo apontando para a submissão e opressão feminina no século XIX. Porém, aqui não falamos apenas da

submissão e opressão social que a mulher sofria, mas do seu enclausuramento pela moda feminina da época.

No decorrer da escrita do primeiro e do segundo capítulo, procuramos aliar a teoria sobre moda, identidade e gênero com a análise de alguns contos e romances de Machado de Assis que trazem questões pertinentes à temática da pesquisa. Porém, é no último capítulo que aprofundamos a análise das três personagens machadianas já citadas.

O terceiro e último capítulo da dissertação chama-se “Costurando a pesquisa”. Iniciamos esta parte da pesquisa trazendo a análise de algumas obras de Machado de Assis para demonstrar como o autor costumava “vestir” seus personagens, ou ainda mais que vestir, qual a importância que dava à vestimenta na sua escrita. Em seguida, passamos à análise das três personagens machadianas – Capitu, Virgília e Guiomar – visando as possíveis relações entre a personalidade das personagens e a maneira como elas se vestiam, procurando averiguar se suas vestimentas tiveram um papel importante na construção de suas identidades.

Com esta pesquisa esperamos demonstrar que a vestimenta não se refere somente à distinção de classes sociais, proteção ou vaidade. A roupa está diretamente relacionada à construção e expressão da individualidade, é parte do sujeito e não algo externo à sua identidade.

CAPÍTULO I – TIRANDO AS MEDIDAS

1.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE MODA

“Pode-se afirmar que a história humana não é a história da carne, nem dos ossos, que dirá do sangue, mas a história da indumentária”
(Natsume Soseki)

Falar de moda não é tão simples como a maioria das pessoas pensam. Embora a palavra esteja comumente associada apenas ao vestuário, este é um assunto muito mais abrangente, visto que os estudos sobre a moda e suas manifestações passam por diversos campos do conhecimento como a psicologia, a sociologia, a filosofia, a psicanálise, a linguagem, a História, entre outros. E, por mais que esse fenômeno social tenha sido tratado por muito tempo como uma frivolidade, há autores, como no caso de Gilberto Freyre, em *Modos de homem e modas de mulher* (1987), que veem a moda como “[...] um assunto complexo e fascinante”, ou ainda como uma forma de expressão.

Linguisticamente falando, a palavra moda é usada com diferentes significados e de diferentes maneiras: “na moda”, “da moda”, “da última moda”, “estar na moda”. Mas, lembra Daniela Calanca (2008) que essas diversas nuances do termo podem compará-lo a um caleidoscópio, pois “assim como neste é possível percorrer uma multiplicidade de caminhos visuais, também a palavra ‘moda’ permite vários percursos semânticos, que dão lugar a outras tantas imagens simétricas, ou seja, extensões de significado” (CALANCA, 2008, p. 12).

Nesse sentido, são diversas as definições e significações encontradas para a palavra moda. Para Calanca (2008), a moda é um fenômeno social que acompanha a mudança dos gostos, escolhas, hábitos e costumes de uma determinada cultura/sociedade, sendo um termo usado em diversos contextos e que oferece um leque enorme de referências e reflexões sobre variados aspectos da vida social dos sujeitos.

No mesmo contexto de moda expressa por Daniela Calanca (2008), Gilberto Freyre (1987) cita como:

[...] como uso, hábito ou estilo geralmente aceito, variável no tempo e resultante de determinado gosto, ideia, capricho, ou das influências do meio. [...] Arte e técnica de vestuário. [...] Fenômeno social ou cultural, mais ou menos coercitivo, que consiste na mudança periódica de estilo, e cuja vitalidade provém da necessidade de conquistar ou manter, por algum tempo, determinada posição social. (FREYRE, 1987, p. 17).

Para Sandra Ramalho e Oliveira, “a moda diz respeito à alta costura, à indústria do vestuário, ao estudo de tendências, às vitrinas, às fotos, aos desfiles, às modelos, às publicações de moda” (OLIVEIRA, 2007, p. 59). Já o ato de vestir,

[...] diz respeito ao singelo e compulsório ato cotidiano, ao qual estamos todos submetidos, para nos abrigar ou para estarmos socialmente adequados, ou para causar boa impressão, ou para afirmar nossa identidade, ou para agradar alguém que se ama, ou para ser notada por quem se quer que nos ame, ou para conseguir tudo isso de uma vez só, em um mesmo texto visual. (OLIVEIRA, 2007, p. 59).

Para Gilles Lipovetsky, a moda é um dos espaços sociais em que os indivíduos conseguem exercer sua liberdade e sua maneira crítica de enxergar o mundo. Para o sociólogo, a moda é o resultado do desejo de afirmação de uma personalidade que cada ser possui. Dessa maneira, a moda pode ser compreendida como um suporte para a criação da identidade social do indivíduo (LIPOVETSKY, 2009).

Entre os séculos XV e XVI, a palavra moda designava duas coisas: “de um lado, os estilos de vida, os hábitos, os usos consolidados, as técnicas; do outro, tudo o que se transforma no espaço e no tempo” (CALANCA, 2008, p. 14). Portanto, o termo não abrangia apenas as roupas e ornamentos, mas os meios de expressão e de transformação do homem.

Daniela Calanca (2008) ainda faz uma referência ao termo “costume” relacionando-o à moda, definindo-o como “uma escala de valores ideais aos quais os membros de um determinado contexto histórico-social e cultural tendem a assemelhar-se ao máximo” (CALANCA, 2008, p. 12). Mais adiante, a autora traça as diferenças entre “costume” e “roupa” em que o primeiro pode ser entendido como uma realidade institucional, social e independente; e a segunda configura-se como

uma realidade individual, o ato de vestir-se em que o sujeito se apossa da instituição do costume (CALANCA, 2008, p. 19).

De acordo com Gilda de Mello e Souza (2001), “[...] a moda é um dos instrumentos mais poderosos de integração e desempenha uma função niveladora importante ao permitir que o indivíduo se confunda com o grupo e desapareça num todo maior, que lhe dá apoio e segurança” (SOUZA, 2001, p. 130). A autora, ainda, salienta em sua obra que à moda conferem-se duas grandes funções: a primeira é a divisão sexual, principalmente depois do século XIX, em que os trajes masculinos e femininos são diferenciados por completo; e a segunda diz respeito à segregação social, aos estereótipos e preconceitos atribuídos ao sujeito pela roupa que este usa.

Com relação à primeira função da moda elencada por Souza (2001) - a divisão sexual - até a metade do século XIV, o vestuário não apresentava características sociais e de gênero particularmente definidas. Então, de acordo com Calanca (2008, p. 51), é a partir dessa data que ocorre o nascimento “oficial” da moda ocidental com o surgimento de um tipo de roupa nova que distingue o feminino do masculino. As roupas passam a ser curtas e apertadas para o homem e longas e aderentes ao corpo à mulher.

Nesse sentido, “a linha divisória mais óbvia aos olhos modernos está entre a vestimenta masculina e a feminina: calças e saias” (LAVÉR, 1999, p. 07). No entanto, James Laver argumenta que essa divisão acaba não sendo verdadeira, pois nem sempre foi regra os homens usarem roupas bifurcadas e as mulheres não. O autor cita como exemplo os gregos e romanos que usavam túnicas que se assemelhavam muito às saias, assim como as mulheres do Extremo Oriente e do Oriente Próximo usavam calças assim como até hoje o fazem.

No que diz respeito à função segregadora da moda, na sociedade do século XIX, como observa Souza (2001), a vestimenta era o meio mais eficaz de demonstrar o pertencimento a uma classe social mais elevada, pois a roupa estava sempre em evidência, oferecendo aos observadores a indicação do padrão de vida do sujeito. De acordo com Lipovetsky (2009, p. 44):

A expansão social da moda não atingiu imediatamente as classes subalternas. Durante séculos, o vestuário respeitou globalmente a hierarquia das condições: cada estado usava os trajes que lhe eram

próprios; a força das tradições impedia a confusão das qualidades e a usurpação dos privilégios de vestuário; os éditos suntuários proibiam as classes plebeias de vestir-se como os nobres, de exhibir os mesmos tecidos, os mesmos acessórios e joias. O traje de moda permaneceu assim por muito tempo um consumo luxuoso e prestigioso, confinado no essencial, às classes nobres.

Cada classe social possuía sinais em sua vestimenta que caracterizavam o sujeito como pertencente desta: o tamanho das saias das mulheres, o comprimento ou largura dos sapatos dos homens, a extensão dos véus, mangas ou caldas. Segundo Souza (2001, p. 125):

Tais recursos, que a medida que se elevava na escala social se tornavam mais exagerados, teriam como objetivo demonstrar através do desconforto, a todos os observadores, que seu portador não estava empenhado em nenhuma espécie de trabalho produtivo e pertencia, por conseguinte, à classe privilegiada, à classe ociosa.

Outro fato curioso e interessante acerca da moda é sua relação com a arte. Mas podemos dizer que a moda é uma arte? Souza (2001) esclarece que até poderia ter sido, porém antes da era industrial e do avanço do capitalismo, que acabou transformando-a em uma “organização do desperdício”. Segundo a autora, “hoje ela seria uma pseudo-arte, um monopólio, cada produtor tendo exclusividade sobre as suas criações, e variando-as apenas nos detalhes, de tempos em tempos [...]” (SOUZA, 2001, p. 30) e o elemento artístico estaria em segundo plano.

Não é de hoje que o costureiro, o estilista ou o modista, quando estão desenvolvendo um modelo, trabalham questões que vão muito além apenas da criatividade. Esses precisam resolver problemas de proporção, de linhas, de cores, de texturas em uma roupa, assim como o escultor ou o pintor em suas criações artísticas, ou seja, precisa-se de uma forma. “Como qualquer artista o criador de modas inscreve-se dentro do mundo das Formas. E, portanto, dentro da Arte” (SOUZA, 2001, p. 33-34).

Houve épocas em que a produção de moda estava diretamente ligada às correntes estéticas de seu tempo, principalmente à arquitetura e à pintura. Temos

como exemplo a geração marcada pelo estilo gótico, em que surgem peças do vestuário que lembram esse estilo, como a ogiva¹ e o sapato pontiagudo.

Souza (2001) ainda ressalta que no advento da era industrial, em meados do século XIX, a forma explorada é a cilíndrica, pois “os temas invariáveis do industrialismo, abóbadas, túneis, reservatórios de gás, chaminés de fábricas, imprimem-se no subconsciente e o homem também se torna cilíndrico, com suas calças, cartola e sobrecasaca” (SOUZA, 2001, p. 34).

Outro exemplo está nas saias-balão e na crinolina usadas pelas mulheres no século XVIII que se assemelhavam às cúpulas arredondadas das igrejas da época. Porém, nesse caso também ocorreu o inverso, ou seja, “a moda chegou a influenciar a arquitetura, como, por exemplo, nos corrimãos curvos das escadarias do século XVIII” (LAVER, 1999, p. 130-131).

Com relação à pintura, esta é considerada uma fonte de inspiração para o costureiro desenvolver suas criações de moda. Além da inspiração, a pintura colabora com a moda no que diz respeito ao esquema cromático, no desenvolvimento de motivos para acessórios e estampas de tecidos. Souza (2001) ainda salienta que não só a pintura serve à moda, assim como também o inverso, pois “a moda sempre foi um pretexto para a pintura, impondo, como a natureza, as suas formas ao artista” (SOUZA, 2001, p. 38). A autora faz uma comparação entre as três manifestações artísticas – arquitetura, pintura e moda – colocando a moda num patamar acima das outras artes:

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. Enquanto o quadro só pode ser visto de frente e a estátua nos oferece sempre a sua face parada, a vestimenta vive na plenitude não só do colorido, mas do movimento. (SOUZA, 2001, p. 40).

¹ Figura característica do estilo gótico, formada pelo cruzamento de duas curvas que se encontram e formam um ângulo mais ou menos agudo na parte superior. Disponível em: <https://www.google.com>

Além da palavra moda, há outros termos como, por exemplo, indumentária, vestimenta, vestuário, traje, que aparecerão no decorrer deste trabalho² e faz-se necessária uma breve explanação desses. Geanneti Tavares Salomon (2010) cita a definição de moda trazida por Catellani (2003)³ enfatizando sua importância ao diferenciar moda de vestuário:

Modo temporário de se vestir, regulado pelo gosto e pela maneira de viver de determinado grupo humano, em determinado momento histórico. Moda é a forma que o vestuário adota em determinados momentos, influenciada por movimentos artísticos, econômicos, sociais, políticos e religiosos que o mundo experimenta. (CATELLANI, *apud* SALOMOM, 2010, p. 19).

Assim, Salomom (2010) explica que o vestuário é algo intrínseco ao universo da moda e esta, por sua vez, pode ser vista como um fenômeno subordinado ao seu tempo. Além disso, a moda está relacionada com repetição, no sentido de se repetir roupas e acessórios que são/estão desejadas naquele determinado momento, assim como ao desejo de imitação, ou seja, de pertencimento a um grupo pelo uso do mesmo estilo de roupa ou acessório; ou ainda o de individualização, quando o sujeito busca ser único a partir do que veste, se destacando dos outros indivíduos.

Com relação à indumentária, esta é conceituada como o:

Conjunto de roupas usadas por diversos povos nos diferentes momentos da História da Humanidade. O estudo da indumentária, decorativa ou simplesmente adotada como proteção ao corpo, traduz os usos e costumes dos incontáveis povos do planeta, mostrando suas origens e relacionando-os aos inúmeros séculos vividos por homens e mulheres. A partir do final do século XVII, a indumentária e a moda passaram a caminhar juntas. (SABINO⁴, *apud* SALOMOM, 2010, p. 21).

² Convém esclarecer que neste estudo vestimenta, veste, traje e roupa serão termos usados como sinônimos.

³ CATELLANI, Regina Maria. **Moda ilustrada de A a Z**. Revisão técnico-terminológica Laís Helena da Fonseca Pearson. São Paulo: Manole, 2003.

⁴ SABINO, Marco. **Dicionário da moda**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

Entendemos que o termo indumentária está relacionado mais às questões de época, como demarcador de tempo. A autora destaca que o termo indumentária compreende o estudo dos usos e costumes de um povo, ou em determinada época.

Salomom (2010) também cita o conceito de traje, trazido por Catellani (2003), que é oriundo da palavra *trager*, do verbo trazer. Salomom (2010) acrescenta que o verbo trazer é empregado no sentido de “trazer algo para si”, ou seja, construir identidades diferentes ao fazer/trazer algo (da moda) para si. A autora ainda conceitua vestimenta como “peça de roupa que veste qualquer parte do corpo [...] ornamentos ou vestes sacerdotais e monárquicos, usados em atos solenes”; vestuário, do latim *vestuarius*, como “conjunto de peças de roupa”, ou também “a qualquer roupa ou traje que se usa sobre o corpo” (CATELLANI, *apud* SALOMOM, 2010, p. 22).

Para o desenvolvimento deste trabalho, além dos aspectos literários das obras de Machado de Assis que pretendemos analisar em detrimento da influência da moda, esta pesquisa abordará um pouco do viés histórico e sociológico relacionado à moda, entendendo que esta é um fenômeno social capaz de classificar as pessoas quanto à classe social, cultura, gênero, idade, entre outros aspectos, assim como caracterizar um determinado povo e um determinado período/tempo da história.

Além disso, a moda pode também ditar comportamentos e, por isso, marcar gerações pelo uso de determinada peça ou acessório, por exemplo. Por outro lado, de acordo com Peter Stallybrass (2008), a roupa também pode atribuir identidades e personalidades diferentes às pessoas que as vestem, assim como carregar, por meio dos puídos e odores, a presença e a memória de quem as habitou (STALLYBRASS, 2008, p. 66).

A vestimenta do sujeito tem uma importância que vai além do ato de cobrir-se, de proteção ou de adorno, ou seja, a escolha de determinada roupa pode dizer muito sobre a personalidade de quem a veste, sendo até considerada como um meio de registro da história e identificação dos sujeitos.

Essa relação entre a identidade do sujeito com o que ele veste será a base para a análise das obras machadianas *Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *A mão e a luva* neste estudo, expondo como o uso de determinada peça do

vestuário pode trazer mudanças na identidade das personagens, mais especificamente das protagonistas Capitu, Virgília e Guiomar.

1.2 A MODA E SUA LINGUAGEM

Por ser um assunto complexo, torna-se difícil tratar a moda sob um único ponto de vista, pois ela “é um todo harmonioso e mais ou menos indissolúvel” (SOUZA, 2001, p. 29). Esse fenômeno social, por vezes de difícil explicação, serve tanto à estrutura social, atuando na divisão de classes, como à afirmação da identidade individual (afirmação como pessoa) ou da identidade social (afirmação como membro de um grupo). Além disso, outra função da moda é a expressão de ideias e sentimentos, visto que esta também pode ser considerada como uma linguagem social ou psicológica.

A autora Sandra Ramalho e Oliveira dedica uma parte de seu livro *Moda também é texto* (2007) exclusivamente para responder a pergunta que serve como subtítulo desta seção: Moda é linguagem? Já no início de sua exposição, Sandra opta por considerar em seu texto a semiótica como o estudo de todas as linguagens e “linguagens”, repetindo e relativizando o termo pelas aspas para diferenciar e ampliar o conceito, justificando haver dois tipos de linguagem.

A autora amplia sua explicação discorrendo sobre a linguagem (sem aspas) no sentido de um sistema que precisa obedecer a uma gramática, seguindo as “normas e regras que determinam o uso correto do idioma escrito e falado”, e que quando não são seguidas geram erros como, por exemplo, “ortográficos ou gramaticais”. Já a “linguagem” (entre aspas) está voltada “aos outros modos de expressar significações que nos habituamos a também chamar de linguagem: falamos em linguagem da arquitetura, do design, da moda” (OLIVEIRA, 2007, p. 31). Segundo a autora, todas são “linguagens”.

Ao contrário da linguagem, que não permite o novo, a desobediência das regras, pensando somente no erro que isso pode causar; a “linguagem” necessita justamente desta ruptura do dito “certo”, pois “o que está em jogo é a estética, a criatividade e a originalidade [...]”. Na “linguagem” “o novo, o inesperado, enfim, a quebra de paradigmas vigentes é que deve ser a norma” (OLIVEIRA, 2007, p. 32).

Roland Barthes, em *Sistema da moda* (1979), realiza um trabalho de comparação entre a moda e a linguagem. O autor usa como base para sua pesquisa as descrições da vestimenta nos Jornais de moda, justificando ser o “melhor *corpus*”, pois:

Se o Jornal descreve pela palavra um certo vestuário, é unicamente para transmitir uma informação cujo conteúdo é a Moda. Pode-se, pois, dizer que o ser do vestuário escrito está inteiramente em seu sentido, é nele que se tem mais ocasião de encontrar a pertinência semântica em toda a sua pureza. (BARTHES, 1979, p. 08).

Percebemos que o autor busca pelo vestuário descrito ou representado para seu *corpus*, pois este visa por uma significação. Essa significação de que fala Barthes está diretamente relacionada ao conteúdo de moda e, além disso, “o vestuário escrito não está sobrecarregado de nenhuma função parasita e não comporta nenhuma temporalidade incerta [...]” (BARTHES, 1979, p. 08), assim como o vestuário real está submetido.

Para chegar até esse ponto de vista, Barthes esclarece a diferença entre três tipos de vestuário: o vestuário-imagem, o vestuário escrito e o vestuário real. O primeiro é o vestuário fotografado ou desenhado; e o segundo pode-se dizer que é o mesmo vestuário da imagem, porém descrito, em forma de linguagem. “A primeira estrutura é plástica, e a segunda é verbal [...]” (BARTHES, 1979, p. 03). Já o terceiro vestuário, o real, consiste naquele que serve de exemplo, de modelo para que os outros dois tipos de vestuário sejam construídos. De acordo com Barthes, a principal diferença entre esses tipos de vestuário é que:

[...] o vestuário real é embaraçado por finalidades práticas: proteção, pudor, adorno. Essas finalidades desaparecem do vestuário “representado”, que não serve mais para proteger, cobrir ou adornar, mas, quando muito, para significar a proteção, o pudor ou o adorno. O vestuário-imagem conserva, entretanto, um valor que pode embaraçar consideravelmente a análise e que é a sua plástica. É só o vestuário escrito que não tem nenhuma função prática nem estética: é todo ele constituído em vista duma significação. (BARTHES, 1979, p. 08).

A seguir, Barthes fala dos embreantes, mecanismos que fazem a passagem de um vestuário para outro. De acordo com o autor, “o vestuário real não pode ‘ser

transformado' em 'representação', senão por meio de certos operadores [...]", os quais "[...] servem para transpor uma estrutura em outra, para passar, se preferir, de um código a outro código". Ainda segundo o autor, para cada tipo de vestuário há um embreante: "do real para a imagem, do real para a linguagem e da imagem para a linguagem" (BARTHES, 1979, p. 06). Barthes cita sua pesquisa em jornais de moda e salienta que esse corpus possui a vantagem de transmitir mensagens de duas estruturas, ou seja, a fotografia de moda e o texto jornalístico associado à mesma:

[...] aqui um vestido fotografado, ali este mesmo vestido descrito, pode ele fazer uma notável economia, usando embreantes elípticos: não são mais aqui os desenhos do modelo nem os textos da receita de costura (vestuário real), mas simplesmente os anafóricos da língua, dados, ou sob o grau pleno. (BARTHES, 1979, p. 07).

Oliveira (2007) salienta que há outro aspecto que devemos considerar com relação às linguagens, é que nem tudo pode ser chamado de linguagem, pois "uma linguagem só pode ser assim considerada quando é capaz de falar de si mesma; e falamos da 'linguagem' visual por intermédio da linguagem verbal" (OLIVEIRA, 2007, p. 32). Assim, podemos falar da moda ("linguagem" visual) por meio da linguagem verbal.

A autora chama a atenção para mais um importante aspecto a ser considerado sobre o que de fato é uma linguagem: "as palavras não se parecem fisicamente com aquilo que elas significam. Ao contrário das imagens. Isto porque, nas "linguagens" visuais, cada imagem significa ela mesma: imagens são, não representam" (p. 32-33). Nesse sentido, o papel da semiótica no estudo das "linguagens" é sem dúvida um grande desafio, pois é preciso "buscar estabelecer fundamentos teóricos e metodológicos que ajudem mais na leitura dos textos visuais que na leitura dos textos verbais" (OLIVEIRA, 2007, p. 33).

Neste ponto, chegamos às questões relacionadas a essa "linguagem" da moda no sentido da construção de significação por meio do discurso transmitido pela moda. Cada traje, cada combinação, pode ser considerado um texto, um discurso ao qual chamamos de "linguagem" da moda.

É pela "linguagem" da moda, como já mencionamos, que uma pessoa, ou um personagem, consegue exprimir sentimentos, seu estado de espírito, revelar seu

caráter, tentar esconder o que sente ou até mesmo mostrar quem realmente é. Tudo isso por meio da roupa que a mesma usa ou se propõe a usar conforme sua intenção. E já que estamos tratando desta relação entre a roupa e a linguagem, podemos até comparar esta situação com o chamado “camaleão linguístico” citado nos estudos da linguagem, em que o sujeito adapta sua linguagem conforme a situação em que se encontra, se uma conversa formal ou informal.

Mas, como ler esse discurso da moda?

Se na linguagem verbal usamos palavras, na moda usamos linhas, cores, texturas, pontos que chamam a atenção como, por exemplo, um decote, uma renda, um botão – pontos que querem dizer algo, que são linguagem visual. Segundo Oliveira (2007), se na linguagem “combinamos palavras para conceber o discurso; na moda, é necessário articular textura com cor; dimensões com formas; e as mais variadas combinações entre linhas [...]” (OLIVEIRA, 2007, p. 34).

Calanca (2008) observa que, embora não nos damos conta, quando nos vestimos estamos trabalhando sobre a natureza. “A roupa, portanto, pode ser definida como a forma do corpo revestido, e, a partir dessa definição, a moda, por sua vez, pode ser definida como uma linguagem do corpo” (CALANCA, 2008, p. 19).

Na moda, tudo é significação, tudo é “linguagem”. Até mesmo a disposição dos botões em uma camisa – se em pares, trios – gera um ritmo diferente para aquela roupa. Assim, como a textura utilizada para compor uma peça – da mais leve para a mais pesada, fechada ou transparente, opaca ou brilhosa – todas expressam um significado, uma intenção. Portanto, podemos observar que “nada em um texto de moda é imune à produção de sentidos. Em outras palavras, tudo isso significa, a despeito da intencionalidade de seu autor” (OLIVEIRA, 2007, p. 35).

Com relação à moda ou acessórios de uma vestimenta, tidos como objetos que exprimem uma linguagem e têm a capacidade de dizer algo sobre quem a veste, Barthes (1979) traz a seguinte reflexão:

Que é que acontece quando um objeto, real ou imaginário, é convertido em linguagem? Ou, para deixar ao circuito tradutor a ausência de vetor de que já falamos: que é que acontece quando há encontro dum objeto e duma linguagem? (BARTHES, 1979, p. 12).

Para Oliveira (2011), existe o que ela chama de autoria na moda. A autora parte de uma premissa em que todos nós nos enquadrados: o ato de se vestir. Embora existam diferenças entre cada pessoa – o charme e a fortuna de uns em contraste com a modéstia e simplicidade de outros – todas são autoras daquilo que vestem, mesmo não sendo elas que tenham desenhado ou costurado a roupa, pois “a autoria dessa espécie de texto visual está no modo de arranjar ou de combinar peças e acessórios” (OLIVEIRA, 2007, p. 60).

De acordo com a autora, este ato corriqueiro do vestir-se é um ato de linguagem, a construção de um discurso, de um texto que tem a intenção de expressar algo, pois o ato de vestir-se consiste na construção de um sintagma. Dentro do sintagma temos os paradigmas como, por exemplo, “roupas íntimas” em que selecionamos cores e modelos ou o paradigma “calças e blusas” em que selecionamos outros aspectos para a combinação que pretendemos montar. A partir disso, avaliamos a organização da vestimenta com relação à temperatura, o tipo de compromisso, nas pessoas que vou encontrar lá, na impressão que quero causar ou ainda na identidade que quero afirmar, ou não. Em outras palavras:

[...] a moda e o modo de vestir são textos estéticos visuais legíveis, porque são sensíveis e perceptíveis. Estão no mundo, emitindo efeitos de sentido ou significações, independentemente da vontade expressada pelos autores dos discursos. (OLIVEIRA, 2007, p. 62).

A partir do sintagma, dos paradigmas e de suas opções fornecidas somos capazes de construir um texto visual que fala, um discurso, uma maneira diferente de nos manifestarmos perante o outro.

Ainda com relação ao questionamento de Barthes (1979) sobre o que acontece com um objeto (entende-se a roupa) que é convertido em linguagem (entende-se a intenção de quem usa essa roupa), o mesmo autor, ao responder essa pergunta, relaciona essa ligação entre moda e linguagem com a literatura. Segundo ele:

Se o vestuário de Moda parece um objeto bem irrisório ante uma interrogação tão ampla, é bom pensar que é essa mesma a relação que se estabelece entre o mundo e a literatura. Não é ela a própria instituição que parece converter o real em linguagem e colocar o seu ser nessa conversão,

exatamente como o nosso vestuário escrito? Aliás, não é a Moda escrita uma literatura? (BARTHES, 1979, p. 12).

O autor compara o papel que a literatura tem em “representar” o mundo e a função que tem a descrição em “representar” um vestuário real, transformando-o em uma linguagem. Por assim pensar, a própria literatura acaba sendo um mecanismo em que o vestuário é convertido em linguagem, por intermédio da descrição feita pelo escritor. É interessante lembrar que o texto literário não possui imagens paralelas com relação ao vestuário dos personagens, apenas as que se criarão na mente do leitor durante a leitura da obra, por isso a importância dos artifícios da linguagem expostos por Barthes para a descrição das vestimentas. De acordo com Salomon (2010, p. 42):

[...] podemos pensar no vestuário como um objeto que, ao se converter em linguagem (literária), torna-se também imagem, aquela criada na mente do leitor, que assumirá a função de caracterizar uma personagem, defini-la e apresentá-la como quer o autor, dando-lhe aspectos enriquecedores que estarão associados à sua suposta personalidade, às suas atitudes enquanto elemento de um universo ficcional, ao seu trajeto na narrativa; o vestuário será, então, um elemento da construção ficcional.

Neste trabalho, daremos enfoque justamente a esse vestuário “representado” por palavras, pela escrita, ou melhor, pela descrição de Machado de Assis. Além de trabalharmos com o vestuário descrito por Machado de Assis nas obras *Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *A mão e a luva*, também faremos o caminho inverso que Barthes propôs com relação ao vestuário real ser a “base” para que os outros dois vestuários – imagem e descrito – sejam construídos.

1.3 “QUANDO SE LÊ AS ROUPAS E VESTEM AS PALAVRAS”

A literatura vem sendo estudada há muito tempo e em diversos prismas, sendo que a cada nova pesquisa descobre-se mais particularidades e afinidades

com diferentes áreas do conhecimento. Mediante a capacidade interdisciplinar da literatura surge outra possibilidade de relação: literatura e moda.

Tanto a literatura quanto a moda são consideradas manifestações artísticas que, diante de um olhar desatento, podem até parecer áreas distintas e desconexas. Esta distância entre a moda e a literatura é marcada, primeiramente, por que uma se utiliza de um material distinto da outra para se manifestar. Segundo, pelo seu valor exposto diante da sociedade: a literatura é vista, por muitos, como uma área distinta, privilegiada, uma ferramenta de ascensão ao conhecimento e ao entendimento do mundo; já a moda ainda é marcada por uma visão preconcebida de futilidade, isto é, para muitos a roupa não é algo que deva ser motivo de preocupação, pois qualquer “trapo” serve para o indivíduo se cobrir.

A respeito desta relação, Barthes (1979, p. 362) argumenta que:

O vestuário concerne a toda pessoa humana, a todo corpo humano, a todas as relações entre o homem e o seu corpo, assim como as relações do corpo com a sociedade; isso explica porque grandes escritores tantas vezes se preocuparam com o traje em suas obras. Encontramos belíssimas páginas sobre esse assunto em Balzac, Baudelaire, Edgar A. Poe, Michelet, Proust; estes pressentiam que o vestuário é um elemento que, de algum modo, compromete todo o corpo.

Tendo em vista essa possível aproximação da moda com a literatura, o objetivo deste tópico da pesquisa é traçar um paralelo entre ambas, evidenciando as possibilidades e confluências dessa relação ainda pouco pensada e estudada.

Em *Moda e ironia em Dom Casmurro* (2010), Geanneti Tavares Salomon aponta pelo menos três funções desempenhadas pela moda na literatura. A primeira delas seria a capacidade de transmitir ao texto um valor de verdade. Segundo Salomon (2010), é plausível dizer que o descritivo das roupas de um personagem é algo que permite uma obra de ficção ser projetada na realidade. Assim, ao descrever as vestes de seus personagens, o escritor tentará representá-los de maneira que transmita ao leitor uma imagem mais próxima do real, visto que “a personagem de um romance é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como um indivíduo “real”, totalmente determinado” (CANDIDO, 2002, p. 33).

De acordo com Roland Barthes, o ato de descrever é uma técnica comum entre moda e literatura, que tem como finalidade transformar um objeto em linguagem. No entanto, a descrição exerce seu papel de diferentes maneiras neste e no outro caso.

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

Outra função da moda está relacionada ao grande poder sinestésico que a mesma possui. Em outras palavras, a moda descrita na literatura resulta de uma imagem mental construída pelo leitor, o qual, a partir dessas descrições e de sua imaginação, vivencia sensações como, por exemplo, a textura de um tecido, sua estampa, ou, ainda, o caimento da roupa que esse compõe no corpo do personagem.

Já enfatizava Antonio Candido (2002) que os romancistas do século XVIII aprenderam que a noção de realidade se dá por meio da descrição de detalhes e pormenores, porém não na mesma proporção que os escritores do século XIX, pois estes reforçaram ao máximo as descrições em seus romances, principalmente no que diz respeito aos elementos da indumentária dos personagens. Ou seja, consiste em “uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada” (CANDIDO, 2002, p. 79).

Outra característica em comum é que tanto na moda quanto na literatura encontramos um vínculo entre autor, obra e receptor, sendo que um não existe sem o outro. Na moda, geralmente, a aceitação ou não de uma coleção pelo público interfere diretamente na produção posterior das peças para a comercialização, acrescentando-se ou retirando-se características das mesmas. Da mesma forma “a literatura é um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (CANDIDO, 2002, p. 84).

Na tentativa de ilustrar a posição dos autores citados acerca da relação entre a moda e a literatura, traremos alguns exemplos de autores e as manifestações de moda presentes em suas obras.

As descrições encontradas na literatura brasileira, principalmente do século XIX, compõem um quadro detalhado da roupa, tanto do ponto de vista econômico quanto crítico e social. Deparamo-nos com um *closet* completo: muitas saias, paletós, vestidos, sapatos, chapéus e demais acessórios que complementam a vestimenta dos personagens, ou seja, são trechos repletos de descrições da moda vestida e calçada pelos personagens de acordo com o que se estava usando na época.

Gilda de Mello e Souza, em *O espírito das roupas: a moda do século XIX* (2001), apresenta um panorama da moda oitocentista, destacando-a como um fato social e cultural. Para isso, a autora cita várias vezes a literatura brasileira para exemplificar sua teoria e com relação a esses descritivos do vestuário na literatura, salienta que os romancistas da época são:

Verdadeiros peritos em matéria de roupa feminina, comparam-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, 2001, p. 72).

Ainda de acordo com a autora, Machado de Assis e José de Alencar são exemplos de romancistas do século XIX que mais exploravam a vestimenta e seus recursos em suas obras. Souza (2001) acrescenta que além dos trajes femininos e masculinos, Machado e Alencar não deixavam de lado os acessórios que complementavam a indumentária dos personagens como, por exemplo, as bengalas, guarda-chuvas e joias.

Ao analisarmos atentamente, podemos constatar que a moda, ou mesmo qualquer citação referente à vestimenta dos personagens, está sempre presente na literatura, mesmo que ora mais velada ou ora mais explícita. Não só na literatura brasileira, mas na literatura estrangeira também nos deparamos com exemplos em que a moda parece ter um papel fundamental na identidade do personagem, assim como no desfecho da obra.

No conto “O capote” (1842), do escritor russo Nikolai Gogol, o personagem principal Akaki Akakievitch tem sua vida transformada em função da aquisição de um capote novo. Akaki Akakievitch era um funcionário público com uma vida miserável destinada ao trabalho repetitivo de fazer cópias de documentos. Em certo momento, Akaki percebe que precisa de um casaco novo, pois o seu já estava deteriorado, recebendo, inclusive, o apelido de capote pelos colegas da repartição. Como o casaco novo custa caro, Akaki resolve abster-se do jantar a fim de conseguir logo o dinheiro, “em compensação, alimentava-se espiritualmente, pensando no seu futuro capote” (GOGOL, s/d, p. 10). Quando consegue comprar o capote, o funcionário público sente-se outro, passa a ser estimado e respeitado na repartição, sua vida finalmente ganha sentido.

Akaki Akakievitch caminhava com um ar exuberante. Sentia a todo o momento que levava aos ombros um capote novo e, até, por diversas vezes, sorriu de íntimo prazer. Experimentava, com efeito, duas vantagens: a primeira, sentir mais calor; a segunda, sentir-se outro. (GOGOL, s/d, p. 12).

Contudo, certa noite, roubam o casaco novo de Akaki e ele fica desolado. Sem conseguir ajuda de “pessoas importantes”, o funcionário acaba ficando doente e morre. O curioso é que depois de sua morte, todos os homens que passavam pelo lugar onde Akaki tinha sido roubado, eram perseguidos por um fantasma que tentava roubar seus capotes. Esse fantasma era Akaki, que só teve paz quando conseguiu ter em mãos o capote da “pessoa importante” que se negou a ajudá-lo quando o seu capote fora roubado.

Como já citamos, ao folhearmos as obras literárias, principalmente do século XIX, nos deparamos com páginas repletas de descrições da moda, de acessórios e até calçados, tanto da *toilette* feminina quanto da masculina. No entanto, a literatura dita contemporânea, particularmente do final do século XX em diante, já não explora tanto a roupa como uma ferramenta narrativa ou até mesmo com outra função que seja. Constata-se um enfraquecimento descritivo do traje, ao passo que narradores e personagens já não se descrevem tanto quanto se narram, pela perspectiva de uma subjetividade linguística e psicológica.

A autora paranaense Luci Collin é uma das exceções. Em seu conto “Essência” (2006), a escritora aborda a temática da fragmentação da identidade observando a roupa usada. A personagem que narra o conto está a escolher um vestido para usá-lo em um evento e, durante esse processo de escolha, ela cria uma identidade diferente para cada modelo e cor de vestido que possui. Em outras palavras, a narradora se “vestiria” de uma identidade diferente, conforme o vestido que elegeesse para tal ocasião.

No conto em questão, a narradora muda completamente de identidade a cada peça de roupa que cogita usar, de modo que as mudanças ocorrem desde o nome até o estado civil da mesma. De acordo com a narradora, se vestisse o vestido verde deveria se chamar “Gisela Eloah”, mas como teria que “ser decidida de mais” preferiu o rosa, com o qual se chamaria “Margareth” e seria viúva. “Não serei viúva! Sou casada com um político brilhante, envolvido num desses escândalos da moda. Não, para ser esposa de um político corrupto deverei usar o azul cobalto e mudar de nome” (COLLIN, 2004, p. 133).

É importante ressaltar que a literatura, ao oferecer a liberdade ao leitor de criar detalhes e tecer imagens a partir do que está escrito no texto, de acordo com sua experiência pessoal ou de leituras anteriores, faz com que nem sempre apareçam na descrição da vestimenta de um personagem alguns detalhes explícitos como, por exemplo, o tipo de tecido, a estampa ou até mesmo as cores exatas dessa vestimenta.

Aparentemente, essa falta de detalhes parece dificultar a análise ou estudo da literatura para o campo da moda. Porém, devemos entender que, em muitos casos, somente com poucas descrições da vestimenta do personagem ou da moda vigente, já é possível que o leitor extraia informações preciosas dentro de uma obra, como noções de tempo e de espaço ou um pouco da personalidade do personagem.

Observamos esses aspectos temporais evidenciados pela moda no livro de Dalton Trevisan, *A polaquinha* (1985). Trata-se de um romance que narra a trajetória de uma prostituta pela sua própria voz, caracterizado também pela abstenção de detalhes e descrições em todo o romance, a começar pelo nome da protagonista que não é revelado durante a história. No entanto, não há uma descrição pormenorizada das roupas dos personagens. Mas, durante a narrativa, o leitor

atento consegue obter algumas informações que lhe são repassadas por meio de singelas citações da moda da época.

Em um trecho do romance é citada a expressão “no tempo das calças justas” (TREVISAN, 1985, p. 06) referindo-se à moda usada na época. A moda desse período é concomitante ao surgimento do *rock* nos Estados Unidos, por volta dos anos de 1950, e posteriormente no mundo todo. Portanto, mesmo sem o autor citar o tempo cronológico da obra, podemos constatar que a história se passa entre as décadas de 1950 e 1960 pelo fato de o mesmo citar o elemento da indumentária que compunha a moda deste período.

Não só a literatura se serve das questões de moda para auxílio na elaboração de obras, mas também a moda faz uso da literatura como fonte de inspiração para a criação de vestimentas e de coleções. “Personagens literárias transitam sem constrangimento pelas passarelas da moda, com sua força construída nas palavras ficcionais do texto literário. Talvez, por isso, a moda esteja tão fortemente necessitando da presença da literatura” (SALOMON, 2011, p. 111).

São vários os casos de coleções e desfiles baseados em aspectos literários ou, até mesmo, como forma de homenagem a obras literárias. Um dos estilistas que vem se destacando nesse sentido é o mineiro Ronaldo Fraga, o qual tem usado a literatura como base para suas criações.

Ronaldo Fraga é considerado um dos estilistas mais conceituados da atualidade. O motivo de sua fama está relacionado à ousadia e criatividade de suas criações. Um de seus *insights* criativos foi mesclar literatura e moda em algumas de suas coleções. O estilista vem revisitando algumas obras de autores da literatura nacional a fim de buscar inspiração para a criação de seus *looks*, estabelecendo assim esse elo entre o fazer literário e o fazer vestir. A exposição intitulada “Moda e literatura: quando se lê as roupas e vestem as palavras” retrata essa ideia do estilista, estabelecendo essa proximidade entre a moda e a apropriação da identidade do autor ou dos personagens de uma obra literária.

O estilista nasceu em Belo Horizonte, em 1966, e é graduado em Estilismo pela Universidade Federal de Minas Gerais e pós-graduado na *Parson’s School of Design*, em Nova York. Uma de suas coleções apresentadas na São Paulo Fashion Week de 2007, “A cobra que ri: uma história para Guimarães Rosa”, homenageou os

cinquenta anos da obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, além de “Todo mundo e ninguém”, inspirada em Carlos Drummond de Andrade e “O turista aprendiz”, baseada na obra de Mário de Andrade. O estilista usa, entre outros aspectos, as cores, traços e elementos da natureza expressos nas obras como fonte de inspiração para compor suas coleções.

Penso ser extremamente natural que, por trás de uma Moda, exista Literatura, exista pesquisa e muito estudo do contexto em que se vive. Posso fazer uma roupa muda. Tenho knowhow para isso. Mas quero que a roupa fale, grite, opine. Proponho com a minha roupa a construção divertida de um personagem, e isso é muito literário. (SILVEIRA, p. 15).

Fraga é autor da coleção “Moda, roupa e tempo – Drummond” em que combina suas criações com algumas poesias do escritor. Nas peças dessa coleção, é possível perceber o engajamento do designer e sua inspiração na literatura. Além de alguns trajes trazerem estampados trechos da poesia e a imagem do poeta Carlos Drummond de Andrade, também há o uso de páginas de caderno compondo as golas dos vestidos. O estilista fez referência em seus *looks* às temáticas presentes nos versos de Drummond.

Ronaldo Fraga conta que percebeu a ligação entre a moda e a literatura ainda quando era criança, com a leitura do livro *Brasil nunca mais*, de Dom Paulo Evaristo Arns: “no livro, tinha um capítulo sobre a luta da estilista Zuzu Angel. Fiquei impressionado com aquilo. Era a primeira vez que via e entendia a moda como um instrumento que fosse além do vestir” (BORGES, 2011), comenta o estilista.

A inspiração literária do estilista está relacionada à maneira como ele interpreta a moda:

[...] moda é interpretação de texto e contexto antropológico, antropofágico, cultural, histórico e econômico. São muitas as leituras possíveis deste eficiente vetor de comunicação do nosso tempo. A literatura permite a criação de um universo imagético a partir da escrita do outro. Dependendo da forma que se lê, qualquer texto pode ser configurado numa narrativa de moda. A roupa é a escrita do tempo. (BORGES, 2011).

O estilista afirma ser possível enxergar moda dentro de toda literatura. Ele afirma ter “autores que no seu texto, explicitamente, nos oferecem um guarda-roupa

inteiro, como Machado de Assis, e outros que escondem a roupa em meio a palavras, como Paulo Leminski. Mas em toda escrita existe inspiração para se escrever roupas” (BORGES, 2011).

Além da inspiração proporcionada pela literatura para as criações de estilistas, também podemos mencionar outra função importante que a literatura exerce no mundo da moda. Gilda de Mello e Souza (2001), como já mencionamos, destaca Machado de Assis como um dos escritores que mais se utiliza da descrição da vestimenta em sua obra, deixando, assim, por meio dessa descrição, marcas dos modos e costumes da sociedade da época em que viveu. Além de Machado de Assis, a autora aborda outras obras da literatura brasileira que trazem descrições da vestimenta do século XIX, mostrando como podemos extrair desses detalhes a cultura de uma época e de um povo, a divisão entre as classes sociais e os sexos, assim como outros questionamentos.

Assim, temos a literatura como uma ferramenta de registro histórico da moda de uma determinada época, pois a inscrição da moda usada em certo período da história caracteriza-se como um importante instrumento de pesquisa para os estudos de moda, não somente pelas características das peças, mas, principalmente, pelo papel que esta desempenha na sociedade. Gilda de Mello e Souza (2001) reforça esse papel da literatura como material na análise da moda de um período:

É verdade que o panorama que teremos será sempre um pouco estático, e para completá-lo seremos obrigados a lançar mão das observações do sociólogo, das crônicas do jornal e, principalmente, do testemunho dos romancistas, cuja sensibilidade aguda capta melhor que ninguém, nos meios elegantes, o acordo da matéria com a forma, da roupa com o movimento, enfim, a perfeita simbiose que a mulher vive com a moda. Thackeray, Balzac, Proust e os nossos romancistas brasileiros, Alencar, Macedo e Machado de Assis, dão-nos a visão dinâmica que nos faltava. (SOUZA, 2001, p. 24).

Relacionando tais conceitos ao nosso *corpus*, verificamos que as obras machadianas selecionadas para esta pesquisa – *Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *A mão e a luva* - revelam diversas nuances relacionadas à moda, ou seja, os trajes e os acessórios, tanto masculinos quanto femininos, trazem consigo um significado, um simbolismo ou ainda um indicativo para situar o

leitor quanto ao tempo, ao espaço, à personalidade de cada personagem ou ainda a “linguagem” que estes tendem a passar estando vestidos de um determinado modo, escondendo ou mostrando suas intenções por meio de suas roupas.

Em *Dom Casmurro* (2009), já no início da obra, nos deparamos com a descrição detalhada de José Dias, mais especificamente de sua vestimenta, feita por Bentinho. Nesse trecho, o leitor fica informado sobre o que costumava vestir na época, o que era “moda” em meados de 1857, além de já ter uma ideia inicial de como era a personalidade do personagem. Vejamos a passagem:

Cosi-me muito à parede e vi-o passar com as suas calças brancas engomadas, presilhas, rodaque e gravata de mola. Foi dos últimos que usaram presilhas no Rio de Janeiro e, talvez, neste mundo. Trazia as calças curtas para que lhe ficassem bem esticadas. A gravata de cetim preto, com um aro de aço por dentro, imobilizava-lhe o pescoço; era então moda. O rodaque de chita, veste caseira e leve, parecia nele uma casaca de cerimônia. (ASSIS, 2009, p. 14).

José Dias é apresentado pelo narrador como um agregado da família de Bentinho; porém sua função na casa não fica clara, pois ao mesmo tempo em que ele parece próximo da família também é tratado como um empregado. Vemos esta ambiguidade representada nos trajes do mesmo, pois mesmo vestindo-se com o rodaque confeccionado em um tecido mais inferior – a chita – ainda completava seu *look* com calças brancas e a gravata revestida de aço que lhe imobilizava o pescoço, dando-lhe um ar majestoso, de superioridade. De acordo com essa e outras descrições, percebemos a personalidade calculista do José Dias, que ia desde sua maneira de se portar diante dos outros até a escolha de suas roupas.

O mesmo caso podemos perceber em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2009) ao ler a descrição de Marcela, a qual teve uma vida próspera, cercada de luxo e joias provenientes de seus casos amorosos. A personagem costumava usar vestimentas feitas em seda, como no caso de suas meias. Para a época, a seda – tecido nobre - era indicativo de duas possibilidades: de riqueza e de posses ou, no caso de Marcela, referia-se ao ofício de cortesã. Machado de Assis projeta Marcela em sua obra como “boa moça, lépida, sem escrúpulos, um pouco tolhida pela austeridade do tempo, que lhe não permitia arrastar pelas ruas os seus

estouvamentos e berlindas; luxuosa, impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes” (ASSIS, 2009, p. 44).

No decorrer deste estudo, procuraremos demonstrar, pelas análises feitas, que as descrições de vestimentas encontradas nos romances de Machado de Assis aparecem com o objetivo de auxiliar na construção tanto física quanto psicológica das personagens, pois muitas vezes não há o registro escrito de tais características pelo autor, ficando a cargo do leitor tirar suas conclusões. Nesses casos as características vestimentárias dos personagens corroboram para a formação dessa imagem na imaginação do leitor.

CAPÍTULO II – ALINHAVANDO OS DIÁLOGOS

2.1 RELAÇÕES ENTRE MODA E IDENTIDADE

Vista-se
 Roupas que cobrem,
 que protegem, que enfeitam.
 Roupas que encobrem,
 que disfarçam, que suspeitam.
 Roupas que (trans)formam,
 que (trans)vestem, que rejeitam.
 Roupas que constroem,
 que identificam, que aceitam.
 Afinal, com que roupa eu vou?
 (Francieli Lubina Kraiczek)

Ao propormos um estudo identitário, compreendemos que a identidade é reconhecimento do múltiplo, é a fragmentação sugerida por Stuart Hall (2006), é o incompleto proposto por Zygmunt Bauman (2005), é a interferência do simbólico expressa por Kathryn Woodward (2014). Mas, no final das contas, a teoria proposta pelos três autores nos encaminha a uma só reflexão: a identidade é individual e/ou socialmente construída a partir da instabilidade do sujeito em seu meio. Se ao falarmos de identidade estamos colocando em questão tudo o que somos, o que vivemos, o que falamos, então por que não também o que vestimos?

A identidade do sujeito, que era considerada unificada e estável, tornou-se fragmentada, e esse sujeito passou a ser composto de várias identidades, de modo que para cada espaço diferente fomenta-se a construção de uma identidade diferente, ou seja, “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2006, p. 13). Segundo Gilles Lipovetsky (2009), em tempos anteriores o sujeito tinha sua identidade pré-estabelecida por seu local de nascimento e classe a que pertencia, sendo a sociedade da época pautada nas tradições e na religião.

Já na contemporaneidade, essa relação entre o sujeito e a identidade se dá por vivermos numa sociedade que cultua a liberdade de escolha, o individualismo, o estilo pessoal de cada um. Zygmunt Bauman, na obra *Identidade: entrevista a*

Benedetto Vecchi (2005), fala da identidade como algo incompleto, que não tem um “final” pré estabelecido como num quebra-cabeça em que visualizamos o objeto final a ser construído a partir das peças que temos.

Segundo o autor, “a construção da identidade, por outro lado, é guiada pela lógica da racionalidade do objetivo (descobrir o quão atraentes são os objetivos que podem ser atingidos com os meios que se possui)” (BAUMAN, 2005, p. 55). Ou seja, temos várias peças da nossa identidade a serem montadas; porém, não sabemos se temos todas as peças e nem sabemos a ordem correta para encaixarmos tais peças.

Ainda de acordo com Bauman, vivemos numa modernidade líquida em que “construímos e mantemos as referências comunais de nossas identidades em movimento – lutando para nos juntarmos aos grupos igualmente móveis e velozes que procuramos, construímos e tentamos manter vivos por um momento” (BAUMAN, 2005, p. 32).

Essa característica da pós-modernidade acaba refletindo numa multiplicidade por parte do sujeito. Um sujeito que se veste de terno e gravata em seu trabalho, exalando autoridade e respeito, é o mesmo que pratica algum esporte radical ou sai pra balada, por exemplo. Nesse sentido, Diana Crane (2006) acrescenta que “as roupas são uma ferramenta de suma importância na construção da identidade, oferecendo uma vasta gama de opções para a expressão de estilos de vida ou identidades subculturais” (CRANE, 2006, p. 337-338). Ou seja, um mesmo sujeito “veste-se” de várias identidades e uma das principais formas de destaque dessas identidades é a roupa que ele usa. Segundo Luiz Paulo da Moita Lopes (2002, p. 62):

[...] a natureza fragmentada das identidades sociais se refere ao fato de as pessoas não terem uma identidade social homogênea como se pudessem ser explicadas somente por sua raça, por exemplo. As identidades sociais são complexas: gênero, raça, classe social, sexualidade, idade, etc. coexistem na mesma pessoa.

Dessa forma, a moda está diretamente relacionada com questões identitárias, sendo que a vestimenta pode ser um poderoso instrumento para a criação de estilos que expressem a identidade do sujeito que as vestem. De acordo com Crane (2006), “o consumo de bens culturais, como roupas da moda,

desempenha um papel cada vez mais importante na construção da identidade pessoal” (CRANE, 2006, p. 38) e, como a moda é um processo de constante evolução, assim também as identidades se constroem, se transformam, evoluem.

O sujeito moderno vive numa era complexa que o obriga a assumir diferentes identidades, muitas vezes num mesmo momento, gerando um conflito entre elas. Kathryn Woodward (2014, p. 32) explica que esse conflito é gerado pelas tensões entre essas diferentes identidades quando o que é exigido por uma identidade vai contra a exigência de uma outra. Essa situação denuncia a concepção de identidade na pós-modernidade, a qual se diferencia da identidade do sujeito do iluminismo, considerada fixa e unificada e da identidade do sujeito sociológico, que formava sua identidade por meio da “interação entre o eu e a sociedade” (HALL, 2006, p. 11).

Com essa fragmentação da identidade surge o que Hall chama de “crise de identidade”, em que o sujeito já não encontra mais uma base, uma ancoragem na qual possa se identificar no mundo social (HALL, 2006, p. 7). Nesse sentido, Stuart Hall defende que ao invés de falarmos de identidade como algo concluído, deveríamos falar de identificação, considerando-a como um processo em andamento, pois a identidade surge da insuficiência da totalidade, que é preenchida a partir do que nos é exterior.

Essa concepção de identidade do sujeito pós-moderno é consequência da globalização e da mudança da sociedade moderna, caracterizada pela diferença, isto é, a sociedade é marcada por diferentes divisões sociais que originam diferentes “posições de sujeito”, quais sejam, as identidades (HALL, 2006, p. 17). Em outras palavras, a identidade é marcada pela diferença. Segundo essa afirmação, identidade e diferença são dependentes e inseparáveis, uma não existe sem a outra. De um modo geral, “a diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições” (WOODWARD, 2014, p. 41).

O que o sujeito veste em determinada situação diz muito sobre sua identidade, visto que “o jogo em que a moda se configura tem como característica exteriorizar nossos sentimentos contraditórios” (SALOMON, 2007, p. 26). Entende-se que ao escolher determinada roupa, o indivíduo estará, intencionalmente ou não,

expressando determinados aspectos de sua personalidade, expondo sua essência, seus valores.

[...] as roupas tem uma vida própria: elas são presenças materiais e, ao mesmo tempo, servem de código para outras presenças materiais e imateriais. Na transferência de roupas, as identidades são transferidas de uma mãe para uma filha, de um aristocrata para um ator, de um mestre para um aprendiz. (STALLYBRASS, 2008, p. 29-30).

Daniela Calanca (2008) salienta que “o ato de vestir ‘transforma’ o corpo, e essa transformação não se refere a um único significado biológico, fisiológico, mas a múltiplos significados, que vão daquele religioso, estético, àquele psicológico” (CALANCA, 2008, p. 17). Vestuário é comunicação, é transferência de significados. É pelo vestuário que a identidade é comunicada ao “outro”. E, muito mais que isso, o vestuário associado ao jeito de ser do sujeito, não somente exprime, mas compõe identidades.

Ainda mais importante que essa relação entre a roupa que escolhemos usar e a sua influência em nossa identidade é perceber a essencial razão pela qual nos vestimos, seja para alguém, seja por algum motivo ou para nós mesmos.

Nesse contexto, pode-se afirmar que a relação da roupa e da identidade das pessoas se mostra tão profunda que é como se, muitas vezes, não nos vestíssemos somente com uma roupa externa, mas também com uma roupa interna; como se estivéssemos nos vestindo de uma nova identidade. Mamede de Alcântara (1996) afirma que “a roupa é uma extensão do próprio interior, interagindo de dentro para fora, e podendo também agir de fora para dentro” (ALCÂNTARA, 1996, p. 49). De acordo com Salomon (2010, p. 32)

O jogo em que a moda se configura tem como característica exteriorizar nossos sentimentos contraditórios. Ao se sentir bem, uma pessoa tende a manifestar este estado na forma como se veste, nos cuidados com a aparência. Ao querer reclusão e sossego, a mesma pessoa tenderá a usar seu vestuário como uma camuflagem que a ocultará no meio da multidão. Podemos pensar então que o nosso exterior é uma manifestação de nossos sentimentos e pensamentos. Ou mesmo de como queremos que esses sentimentos e pensamentos sejam vistos pelas outras pessoas, usando o poder de manipulação da imagem pessoal em função de algo.

A partir destas colocações, percebemos que a moda ultrapassa o simples ato de cobrir-se, ou a função de proteção ou adorno. A roupa já não existe apenas como necessidade física ao corpo, mais que isso, a roupa passa a ser uma maneira de expressão do corpo, uma espécie de linguagem, por ela o sujeito consegue dizer quem é. De acordo com Barthes:

Isso leva a revisar um ponto de vista tradicional, à primeira vista dotado de bom senso, segundo o qual o homem inventou o vestuário por três motivos: proteção contra as intempéries, pudor (para ocultar a nudez), adorno (para se fazer notar). Isso é válido. Mas é preciso acrescentar outra função que me parece mais importante: a função de significação. O homem vestiu-se para exercer sua atividade significante. O uso do vestuário é fundamentalmente um ato de significação, além dos motivos do pudor, adorno e proteção. É um ato de significação, logo um ato profundamente social, alojado no próprio cerne da dialética das sociedades. (*apud* SALOMON, 2010, p. 101).

Assim, entendemos que a moda é capaz de decifrar a sociedade de um espaço e de um tempo. Pela roupa identifica-se o homem em seu tratado social. O vestuário na sociedade ocidental⁵ pode ser entendido como um instrumento capaz de aproximar e de afastar, de assemelhar e distinguir, de socializar e de excluir.

Essas funções - socializar ou excluir - destinadas à vestimenta, estão diretamente relacionadas com o que Woodward (2014) defende sobre a construção da identidade pelo sujeito. Ela afirma que a identidade é formada pela marcação da diferença. A autora ainda salienta que a identidade não é o oposto da diferença mas, sim, depende dela para sua afirmação. “Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social” (WOODWARD, 2014, p. 40).

Com isso, fica evidente a relação da vestimenta e a exclusão social que esta pode propiciar. Isso por que um sujeito pode ser exilado por conta da roupa que ele veste - ou pela roupa que ele não veste - ou seja, pode ser excluído, estar fora de um determinado grupo por não estar vestido adequadamente de acordo com a moda

⁵ Citamos a sociedade ocidental pelo fato de que na sociedade oriental a roupa não representava estas ambiguidades, ou seja, “nas sociedades orientais, ao contrário da sociedade europeia, a mudança contínua das indumentárias e, portanto, da moda como sistema, não existe” (CALANCA, 2008, p. 24).

vigente ou de acordo com a identidade daquele grupo. A exclusão social que a roupa traz para o sujeito, faz com que o mesmo não se sinta pertencente no mundo, sentindo-se fora de contexto, principalmente com relação a sua identidade a qual acaba sendo transformada pela da roupa que veste.

Nas relações sociais, essas formas de diferença – a simbólica e a social – são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios. Um sistema classificatório aplica um princípio de diferença a uma população de uma forma tal que seja capaz de dividi-la (e a todas as suas características) em ao menos dois grupos opostos – nós/eles; eu/outro. (WOODWARD, 2014, p. 40).

Esse não pertencimento pode ser entendido, muitas vezes, como o “estar fora” do próprio lugar pela exclusão social causada pela vestimenta. Edward Said desenvolve um raciocínio semelhante em relação ao que ele chama de exilado. Em *Reflexões sobre o exílio*, Said afirma que “logo ali adiante da fronteira entre ‘nós’ e os ‘outros’ está o perigoso território do não-pertencer” (SAID, 2003, p. 50), que é o território do exilado, que por mais que tenham êxito no ambiente em que vivem, são fundamentalmente excêntricos.

Gilles Lipovetsky, na obra *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas* (2009), refere-se à moda como uma forma de expressão individual. Para o filósofo o vestuário é um dos dispositivos da moda que mais exerce a afirmação do “Eu”, pois a moda permitiu uma autonomia individual com relação à aparência, instituindo uma relação inédita entre o átomo individual e a regra social. “O próprio da moda foi impor uma regra de conjunto e, simultaneamente, deixar lugar para a manifestação de um gosto pessoal: é preciso ser como os outros e não inteiramente como eles, é preciso seguir a corrente e significar um gosto particular” (LIPOVETSKY, 2009, p. 49), ou seja, ao mesmo tempo em que sentimos a necessidade de acompanhar a moda, para sermos socialmente “aceitos” como parte do “todo”, podemos mesclar essas tendências com nossos gostos pessoais, características que remetem a nossa identidade.

O sujeito pode escolher uma roupa que lhe traga *status*, que lhe confira uma posição social elevada, ou mesmo uma roupa que lhe mantenha “camuflado” em meio a um evento. As roupas “tendem a simbolizar uma personalidade, um estado

de espírito, um sentimento individual, tornam-se signos e linguagens” (LIPOVETSKY, 2009, p. 50). Tudo depende de como nos sentimos e como queremos “demonstrar” as identidades a partir do vestuário que elegemos para tal ocasião. Segundo Hugo Felipe Quintela (2011), “Escolher tal peça de vestuário de preferência a outra talvez personalize uma pessoa, mas é, sobretudo, o fato de escolher que nos insere no conjunto da ordem econômica, social e cultural” (QUINTELA, 2011, p. 09).

Usamos essa liberdade de escolha justamente com o intuito de sermos aceitos e parecermos semelhantes aos componentes de determinado grupo, ou seja, as escolhas que fazemos com relação às roupas “são reflexos das formas pelas quais os membros de grupos sociais e agrupamentos de diversos níveis sociais veem a si mesmos em relação aos valores dominantes, como enxergam a si mesmos em relação à imagem dos outros” (QUINTELA, 2011, p. 10).

Barthes comenta em sua obra *O sistema da moda* (1979) que a moda confere ao sujeito uma dupla postulação: a individuação ou a multiplicidade. Podemos interpretar a multiplicidade citada pelo autor como a multiplicação de vários sujeitos em um único corpo, em um único ser, ou seja, são as várias identidades que uma mesma pessoa pode ter de acordo com o momento ou a ocasião em que ela se encontra. Com essa colocação, o autor pretende nos mostrar que a moda/roupa/vestimenta é uma ferramenta muito importante nessa apropriação de identidades pelo sujeito. Além disso, essa multiplicação do ser é considerada como um índice de poder:

[...] a multiplicação das pessoas num único ser é sempre considerada pela Moda como um índice de poder; estrita, é você; terna, é ainda você; com os costureiros você descobre que você pode ser uma coisa e outra, levar uma dupla vida: eis o tema ancestral do disfarce, atributo essencial dos deuses, dos policiais e dos bandidos. (BARTHES, 1979, p. 243).

O autor remete esse poder da moda a um jogo, mas salienta que “o jogo do vestuário aqui não é mais o jogo do ser, a questão angustiante do universo trágico” (p. 243), mas somente o jogo de escolher uma peça do vestuário para vestir-se de uma outra identidade. Nas palavras do autor, “é simplesmente teclado de signos, entre os quais uma pessoa eterna escolhe a diversão de um dia; é o último luxo de

uma personalidade bastante rica para se multiplicar, bastante estável para jamais se perder” (BARTHES, 1979, p. 243).

Esse jogo da moda citado por Barthes pode ser entendido como um “disfarce” que a roupa proporciona e que exterioriza ou oculta nossos sentimentos. Além disso, podemos também escolher quem queremos ser e afirmar essa escolha por meio da roupa que usamos, pois “pode-se afirmar que a roupa se torna o reflexo das coisas e da diversidade dos homens” (CALANCA, 2008, p. 62).

Outra forma da roupa representar a identidade de quem a veste é por intermédio da memória que a mesma expressa. Na primeira parte do livro *O casaco de Marx: roupa, memória, dor* (2008)⁶ Peter Stallybrass faz referência à vida social dos objetos, particularmente das roupas enfatizando que estas permanecem “vivas” mesmo depois da morte de seus “donos”, pois “a roupa é capaz de carregar o corpo ausente, a memória, a genealogia, bem como o valor material literal” (STALLYBRASS, 2008, p. 26).

As roupas são carregadas de memórias, ou seja, ficam impressas nas peças usadas os momentos, sentimentos e a identidade de quem as usou e já não se encontra mais presente, fazendo com que essas roupas ficassem assombradas pela perda. Até mesmo o odor ou o suor de quem as usou também é uma forma de ativar a memória, que é vivenciada tempos depois, ao nos depararmos com aquela peça. Stallybrass (2008) explica que:

Na linguagem das pessoas que trabalhavam com confecções e conserto de roupas, no século XIX, os puídos nos cotovelos de uma jaqueta ou numa manga eram chamados de “memórias”. Esses puídos lembravam o corpo que tinha habitado a vestimenta. Eles memorizavam a interação, a constituição mútua, entre pessoa e coisa. (STALLYBRASS, 2008, p. 66).

Stallybrass ainda afirma acerca da transferência de identidades por meio das roupas, visto que as mesmas são, em muitos casos, passadas de mães para filhas,

⁶ *O casaco de Marx* (2008), título do livro de Peter Stallybrass, faz referência à prática de penhorar os objetos e roupas a fim de garantir a sobrevivência ou para qualquer outra finalidade. Para isso, o autor descreve um pouco da obra de Marx, *O capital*, e faz referência à vida do filósofo e sociólogo descrevendo situações em que Marx teve que penhorar objetos e roupas, principalmente um casaco especial, para obter dinheiro para poder comprar papel para escrever, e assim continuar a sua obra. “As roupas que Marx vestia determinavam assim o que ele escrevia” (STALLYBRASS, 2008, p. 48).

doadas ou até deixadas como testamento. Nessas circunstâncias, ao doarmos uma peça de roupa para outra pessoa acabamos passando um pouco da nossa identidade também, “pois as roupas são preservadas; elas permanecem. São os corpos que as habitam que mudam” (STALLYBRASS, 2008, p. 29).

Em consonância a esses fatos, é sabido que na literatura encontramos vários “tipos” de mulheres que assumem os mais diversos papéis sociais e incorporam os mais subversivos estereótipos. Assim, o texto literário, enquanto espaço de representação, torna-se uma ferramenta para entendermos os significados sociais por trás dos estereótipos que povoam a identidade feminina.

Partindo desse pressuposto, nos próximos tópicos deste capítulo abordaremos a relação entre a vestimenta e a identidade da mulher, principalmente do período patriarcal, pois, como é de nosso conhecimento, a figura feminina do oitocentos era mantida presa aos ensinamentos moralistas e a uma série de regras que determinavam as atitudes e comportamentos que a ela cabia ter. Eram poucas as alternativas que a mulher obtinha para exprimir sua identidade. Como destaca Gilda de Mello e Souza, a roupa “cingida muito rente ao corpo” (SOUZA, 2001, p. 154), desenhando a silhueta feminina, era um dos poucos artifícios permitidos à mulher na época.

Assim, ao entendermos melhor a relação da mulher de carne e osso com a vestimenta do século XIX, estaremos mais aptos a compreender a relação entre a mulher de tinta e papel com a sua roupa. Ou seja, entenderemos melhor como a vestimenta foi utilizada por Machado de Assis para compor a identidade de três das suas mais intensas personagens femininas: Capitu, Virgília e Guiomar.

2.2 A MODA DO SÉCULO XIX: A SEPARAÇÃO DOS SEXOS PELA ROUPA

Como o objeto de pesquisa deste trabalho são três romances do escritor Machado de Assis – *Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *A mão e a luva* – e como esses fazem parte do século XIX, acreditamos ser importante para a melhor compreensão do objetivo deste estudo uma breve, mas necessária, explanação sobre a moda que circulava no Brasil desse período. Outro ponto de interesse em explorar a moda brasileira dessa época é que as obras, além de se

passarem no oitocentos, passam-se, também, em terras brasileiras, ou melhor, em terras cariocas, estado que no momento era a capital do país e que recebia muita influência do exterior, principalmente da Europa, em vários quesitos, inclusive nos trajes, principalmente depois da vinda da Família Real.

É justamente nesse recorte histórico – a vinda da Família Real ao Brasil - que iniciamos nossa viagem pela indumentária oitocentista. A vinda inesperada da corte, ocorrida já no início do século XIX, acarretou o despertar do Brasil como nação, passando de colônia pacata ao centro de decisões de todo um império. Muitas transformações significativas ocorreram daí então, inclusive no que diz respeito à moda. Gilda Chataignier, em *História da moda no Brasil* (2010), afirma que a miscigenação cultural acrescentou ao vestuário brasileiro influências de outros países, resultando num casamento entre a tradição, o exotismo e a sensualidade.

Uma das melhorias que a corte trouxe ao Rio de Janeiro foi o surgimento de novos meios de transporte, como o ônibus e o bonde, que além de contribuírem para o crescimento urbano da cidade carioca também provocaram mudanças no vestuário feminino, principalmente com relação às saias, que se tornaram mais curtas e menos rodadas facilitando, assim, o embarque nesses veículos.

Nesse período houve, por meio dos incentivos de D. João VI, um notável crescimento da indústria têxtil e o país passa a produzir, além do algodão, a lã e a seda. Outro ponto importante foi a abertura dos portos por D. João, assim que chegou ao Brasil, acarretando um duplo efeito econômico: “por um lado, liberou a entrada de bens de luxo e de diversos produtos básicos, o que foi muito positivo para o crescimento das atividades relacionadas à moda” (CHATAIGNIER, 2010, p. 79-80).

Do ponto de vista estético e cultural, o período mais grandioso do século XIX foi a *Belle Époque*, a qual teve seu início, provavelmente, em 1889 estendendo-se até 1914, com o início da Primeira Guerra Mundial. É nessa época, de passagem entre o século XIX e o XX, que surgem o ferro e o vidro e se destacam a beleza e a feminilidade. “Foi um momento cultural muito celebrado pela moda, arquitetura, decoração, pelo mobiliário e pelas artes em geral, sendo interpretado por alguns como transgressor, boêmio e enlouquecedor” (CHATAIGNIER, 2010, p. 94). A autora

ainda destaca a cidade do Rio de Janeiro, a qual parecia uma filial de Paris em diversos quesitos que iam desde a língua até o vestuário e moda.

A Rua do Ouvidor, que lembrava um comprido *shopping center* a céu aberto, era o local onde se encontravam as lojas mais chiques, que também se espalhavam pela vizinha Rua Gonçalves Dias. As cariocas lançavam para todo o país seu estilo, elegância, sensualidade e moda, claro. Os estrangeiros que passavam por aqui diziam até que elas tinham a *beauté du diable*, expressão já usada no século XVII, identificando uma beleza diabólica. (CHATAIGNIER, 2010, p. 94).

Observamos muito na literatura, principalmente de Machado de Assis, traços desse momento histórico, pois muitas de suas histórias se passam na cidade do Rio de Janeiro, onde estava situada a corte brasileira. O autor nos oferece descrições minuciosas das casas, ruas e personagens pertencentes à sociedade carioca, assim como dos teatros e saraus e do vestuário e acessórios de seus frequentadores, como se observa no romance *A mão e a luva* (2004):

Uma noite assistira à representação de Otelo, palmeando até romper as luvas, aclamando até cansar-lhe a voz, mas acabando a noite satisfeito dos seus e de si. Terminado o espetáculo, foi ele, segundo costumava, assistir à saída das senhoras, uma procissão de rendas, e sedas, e leques, e véus, e diamantes, e olhos de todas as cores e linguagens. (ASSIS, 2004, p. 20).

As principais influências de vestuário eram europeias, sendo que o modelo dominante era o usado em Paris, cidade lançadora de tendências. Segundo Ana Claudia Suriani da Silva (2017), nesse período a moda era difundida por meio da palavra escrita, de imagens impressas, teatro, viajantes, costureiros e comerciantes que se instalaram na Rua do Ouvidor depois da chegada da Família Real no Rio de Janeiro e das revistas de moda que começam a se difundir para atender à demanda. Alguns dos principais periódicos e revistas que traziam conteúdos de moda foram *Correio das Modas* (1839-1840), *O Espelho Fluminense* (1843), *O Jornal das Senhoras* (1852-1855), *O Espelho* (1859-1860), *Revista Popular* (1859-1862), *Jornal das Famílias* (1863-1878), *A Estação: Jornal ilustrado para a família* (1879-1904), *O Brazil Elegante* (1898-1904).

No século XIX, uma revista de moda, ou talvez fosse melhor dizer, revista com conteúdo de moda, era essencialmente um periódico com uma variedade de materiais visuais e textuais, incluindo uma coluna e ilustrações de moda. O texto predominava sobre a imagem nesse veículo que tinha, ou pelo menos aspirava a ter, uma pronunciada tendência comercial, já que se destinava a fazer face a uma demanda de mercado: fornecer material relacionado à leitura e à costura, duas atividades tradicionalmente associadas ao mundo doméstico e às mulheres. (SILVA, 2017).

Uma das mais importantes revistas com conteúdo de moda do século XIX era *A Estação – Jornal Ilustrado para a Família*. De acordo com Daniela Magalhães da Silveira (2011), *A Estação* começou a ser publicada, com esse título, a partir de janeiro de 1879, pela livraria Lombaerts. Na primeira página o leitor encontrava a “Crônica da moda”, com novidades sobre o vestuário francês, dicas de como se vestir nas mais variadas ocasiões e sempre com a gravura de uma mulher muito bem vestida. Nas próximas páginas apareciam os modelos e as explicações de como confeccioná-los.

Figura 1 – Seção sobre moda da revista *A Estação*.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br>

Na edição número 02 de 31 de janeiro de 1879 do jornal *A Estação*, vemos um exemplo de como os jornais e periódicos da época mantinham as leitoras informadas sobre a moda que circulava em Paris:

Ainda não se dança em Paris; entretanto já se falla em trajos para baile. Em tecidos, porém nada há novo, continua a reinar o filó, gaze, escomilha ou tarlatana; apenas nos feitios alguma coisa é digno de ser contado as minhas jovens e bellas leitoras fluminenses. Os vestidos são relativamente curtos, enfeitados com folhos e crepos; muitos terão o corpinho aberto, deixando ver um collete de setim decotado quadrado ou à virgem. (*A Estação*, p. 01, 31 de janeiro de 1879).⁷

Convém salientar a relação de Machado de Assis com as revistas de moda da época, pois foram o primeiro veículo de divulgação de seus contos e romances em forma de folhetim. Sua aparição no jornal *A Estação* teve início em 30 de julho de 1879, com o início da publicação do conto “Um para o outro”. Segundo Silveira (2011), nesse periódico apareceram alguns dos contos mais famosos de Machado de Assis, como “O alienista”, além da primeira versão do romance *Quincas Borba*. Além do jornal *A Estação*, o literato ainda escreveu para *O Diário do Rio de Janeiro*, *O Jornal das Famílias*, *Gazeta de Notícias* e *Revista Brasileira*. Somente no jornal *A Estação* e n’*O Jornal das Famílias* o escritor publicou mais de cem contos.

Segundo John Gledson (2006), as duas principais revistas em que Machado de Assis publicou seus contos e romances – *A Estação* e *O Jornal das Famílias* – tinham muito em comum, tendo em vista que ambas eram impressas na Europa, e davam grande destaque para a moda, com ilustrações coloridas de trajes elegantes. Porém, *O Jornal* era um tanto mais conservador, trazendo ensinamentos religiosos e crônicas culinárias; e *A Estação*, além de mais luxuosa, “argumentava, com o devido respeito pelo ponto de vista masculino, que as mulheres deviam ser instruídas e não se limitar tão completamente à vida do lar” (GLEDSON, 2006, P. 38).

No decorrer do século XIX, literatura e jornalismo não eram áreas tão distintas, sendo que vários escritores “aproveitavam-se dos espaços da crônica e de algumas colunas de variedades, muitas vezes, para empreender leitura mais amena e com linguagem ficcional daquilo que se publicava no corpo do jornal” (SILVEIRA,

⁷ Ortografia do texto original mantida na íntegra.

2011, p. 234). Os periódicos pareciam ser veículos de comunicação bem mais eficientes que os livros, o que representava, para a maioria dos literatos, a oportunidade de construir um espaço de discussão de ideias, mesmo que suas histórias tivessem que disputar lugar com receitas culinárias e modelos de vestidos.

No caso de Machado de Assis, Silveira (2011) destaca que o escritor aproveitava-se de vários conteúdos disponibilizados pelo próprio jornal ou revista para o qual escrevia, para compor seus personagens e diálogos. Assim ocorre em “Pobre Finoca”, história dividida em três partes e que levava como primeiro cenário um armarinho da Rua do Ouvidor, lugar possivelmente muito frequentado pelas leitoras de *A Estação*, interessadas em comprar aviamentos para a confecção dos modelos sugeridos pelo jornal. Machado de Assis aproximava seus personagens das situações e lugares sugeridos pelo próprio periódico. John Gledson (2006, p. 37) salienta que:

O Jornal das Famílias e A Estação eram revistas femininas, e Machado não apenas escreveu muito para elas; ele foi seu espírito orientador, ao menos no aspecto literário. Esse esforço de produzir uma literatura que estimulasse as mulheres brasileiras é um dos traços menos conhecidos da carreira desse suposto retraído.

Com relação à moda de início de século, James Laver, em *A roupa e a moda: uma história concisa* (1999), afirma que “nenhuma outra época entre os tempos primitivos e a década de 1920, as mulheres tenham usado tão pouca roupa como no início do século XIX” (LAVÉR, 1999, p. 155). Até, aproximadamente 1822 a vestimenta feminina foi marcada pelo estilo Império, peças mais soltas ao corpo, com tecidos finos e de cores claras, que traziam à mulher um ar de leveza. Laver (1999) descreve o traje como “uma espécie de camisola leve chegando, é verdade, até os tornozelos, porém extremamente decotada, mesmo durante o dia” (LAVÉR, 1999, p 155). Esse traje, diga-se de passagem, caía muito bem ao clima tropical brasileiro. Com o fim desse quarto de século, as influências da moda estrangeira ocasionaram mudanças no guarda-roupas feminino. A cintura volta à posição normal e com a ajuda do espartilho, que retorna triunfante, fica cada vez mais marcada.

Figura 2 – Vestido Estilo Império, 1818.



Fonte: LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa.** (trad.) Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Os trajes masculinos, já no final do século XVIII, recebiam a influência inglesa no corte e acabamento das roupas. Com a chegada do novo século, os franceses acabaram aderindo ao traje inglês como uma lei, já que os alfaiates de Londres mostravam uma habilidade superior, principalmente para trabalhar com a casimira, tecido que se ajustava ao corpo proporcionando maior comodidade e conforto ao homem. Segundo Laver (1999), esse tipo de roupa masculina ajustada era a essência do dandismo, tanto que as roupas sem nenhuma ruga e os calções ajustados às pernas eram motivo de orgulho dos adeptos à moda. “O dandismo não implica suntuosidade na roupa masculina; o extremo oposto é verdadeiro. Não havia bordados no casaco do dândi; era feito de tecido liso, com o corte originário do casaco de caça e com preferência pelas cores primárias” (LAVER, 1999, p. 158).

No romance machadiano *Dom Casmurro* constatamos algumas referências ao traje masculino, principalmente no que diz respeito a essa aversão a uma peça enrugada, como no caso do personagem José Dias, que mesmo não sendo um dândi, gostava que suas calças ficassem bem esticadas, sem nenhuma dobra, ao ponto de deixá-las mais curtas para alcançar esse efeito, como constatamos na narração de Bentinho: “Trazia as calças curtas para que lhe ficassem bem esticadas” (ASSIS, 2009, p. 04).

Além das calças bem esticadas, Machado de Assis faz alusão à figura do dândi propriamente dita ao citar uma das passagens em que Bentinho demonstra seu ciúme por Capitu ao ver este cavaleiro admirando sua amada:

Assim se explicam a minha estada debaixo da janela de Capitu e a passagem de um cavaleiro, um dândi, como então dizíamos. Montava um belo cavalo alazão, firme na sela, rédea na mão esquerda, a direita à cinta, botas de verniz, figura e postura esbeltas. (ASSIS, 2009, p. 119).

Embora sejam poucas as caracterizações vestimentárias com relação ao dândi, ao citar as botas de verniz, o autor traz indícios de que este era um homem cuidadoso com a aparência e que provinha de uma classe social mais alta, já que o calçado de verniz indicava certo prestígio na sociedade. Percebemos essa distinção que o sapato de verniz trazia na passagem em que Pádua, pai de Capitu, ao ocupar um cargo superior na repartição em que trabalhava, passou a gastar excessivamente, “não se contentou de reformar a roupa e a copa, atirou-se às despesas supérfluas, deu joias à mulher, nos dias de festa matava um leitão, era visto em teatros, chegou aos sapatos de verniz” (ASSIS, 2009, p. 32). No trecho, fica nítido que ao chegar aos sapatos de verniz, Pádua chega ao seu gasto mais alto.

Depois de 1830, as saias começaram a ficar mais curtas, porém mais amplas; e as mangas dos vestidos aumentaram seu tamanho recebendo sobreposições transparentes. Outro acessório feminino que ganha proporções enormes é o chapéu. De acordo com Laver (1999), os caricaturistas da época aproveitavam essas peripécias da moda mostrando chapéus tão grandes a ponto de servirem de sombrinha, tanto para a dama que o usava quanto para suas companhias.

Com relação aos chapéus, a edição número 12, de 30 de junho de 1881, do jornal *A Estação*, na seção sobre as vestimentas da moda vigente, traz orientações à leitora de como esse acessório estava sendo usado, assim como algumas maneiras de enfeitá-lo gastando pouco:

Os chapéus são, em geral, de abas largas regulares ou desiguaes, mas sempre destinados a abrigar o rosto contra os raios do sól. As nossas leitoras podem enfeitar esses chapéus, de um modo econômico, com fexas de surah, setim, veludo, rendas ou fitas, ramo de flores, aza de pássaro, broches e fivelas de vários modelos, insectos de metal de todas as espécies: libelinhas, coleópteros, escaravelhos, borboletas e até arachnidias douradas ou de cores naturaes. (*A Estação*, p. 01, 30 de junho de 1881).⁸

O guarda-sol era um elemento usado pelas mulheres elegantes, porém elas usavam-no fechado já que esse deveria ser enorme para cobrir o chapéu. Os vestidos usados à noite eram mais decotados e deixavam os ombros à mostra.

De acordo com Gilda de Mello e Souza (2001), no século XIX, a roupa masculina perdera um tanto de sua função ornamental e de sedução erótica. Contudo, essa renúncia dos elementos decorativos não se faz de uma hora para outra. Segundo Lipovetsky (2009) foi preciso “esperar a ‘grande renúncia’ do século XIX para que a moda masculina se obscureça diante da feminina” (LIPOVESTKY, 2009, p. 40), e mesmo o homem tendo que deixar as sedas e plumas, usadas agora pelas mulheres, não abandonam outras formas de afirmação social e prestígio, como a chamada “decoreção capilar”, em que a barba e o bigode surgem imponentes, e como o uso de certos objetos que conferiam ao homem poder, como os chapéus, bengalas, charutos e joias.

Souza (2001) salienta que “o interesse pela decoreção do rosto vem, pois, compensar o sacrifício do narcisismo masculino, que se expressava na roupa, compensação que transparece, como já foi dito, no aumento dos símbolos fálicos da indumentária” (SOUZA, 2001, p. 76). A estudiosa ainda salienta que:

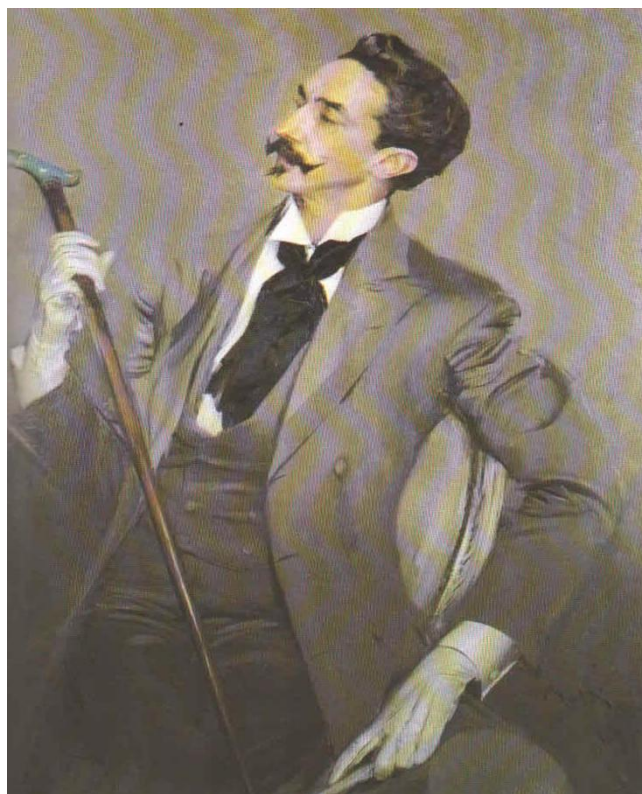
O homem só se desinteressou da vestimenta quando esta, devido à mudança profunda no curso da história, deixou de ter importância excessiva na competição social. A Revolução Francesa, consagrando a passagem de

⁸ Ortografia do texto original mantida na íntegra.

uma sociedade estamental a uma sociedade de classes, e estabelecendo a igualdade política entre os homens, fez com que as distinções não se expressassem mais pelos sinais exteriores da roupa, mas através das qualidades pessoais de cada um. (SOUZA, 2001, p. 80).

A partir desse novo ideal masculino, o que importa não é aparecer pelas características externas, debaixo de roupas e adornos exagerados como os homens estavam acostumados, principalmente quando o assunto era a distinção social. Isso porque houve momentos na história da indumentária em que quanto maiores fossem as proporções do que se vestia, maior era a riqueza, pois o desconforto da roupa demonstrava aos observadores que o sujeito que as vestia não praticava nenhuma espécie de trabalho, pertencendo assim à classe alta e ociosa.

Figura 3 – Traje e acessórios masculinos.



Fonte: LAYER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa.** (trad.) Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Na verdade, segundo Souza (2001), o importante agora era “destacar-se” da roupa tornando-a discreta e “amortecida”, para que assim a personalidade do sujeito brilhasse plena. “Os novos cânones da elegância masculina, a discrição, a

sobriedade, a rejeição das cores e da ornamentação, a partir daí farão da moda e de seus artifícios uma prerrogativa feminina” LIPOVETSKY, 2009, p. 40). Nesse contexto, a figura do dândi se cristaliza numa era passada, pois a partir daí a beleza e a moda passam a ser assuntos femininos.

O Romantismo substitui as gravatas fantasiosas pelas gravatas pretas, cobrindo todo o peito da camisa; lentamente as calças, coletes e paletós começam a combinar entre si de maneira muito discreta, e de meados do século em diante a roupa não tem mais por objetivo destacar o indivíduo, mas fazer com que ele desapareça na multidão. (SOUZA, 2001, p. 65).

É a partir deste período, principalmente depois de 1830, que a moda feminina e a masculina se distanciam e são demarcadas duas formas distintas para homens e mulheres. Daniela Calanca (2008) resume em poucas palavras essa distinção entre a moda masculina e feminina do século XIX:

Passando dos salões para o escritório e a loja, os homens abandonam as fantasias da moda, que até aquele momento tinham escrupulosamente seguido, para assumir um vestuário sóbrio, de origem inglesa. As mulheres, por sua vez, permanecem entre as paredes domésticas, que a sua presença deve absolutamente embelezar para tornar feliz o chefe da casa, e acentuam a atenção no seu corpo e na sua beleza. (CALANCA, 2008, p. 98).

A vestimenta masculina passa a ser cada vez mais sóbria e despojada, assemelhando-se ao H; e a feminina com a cintura marcada pelo espartilho, similar a letra X. Até mesmo outros detalhes como os tecidos que compunham as roupas de ambos os sexos passaram a ser distintos, pois enquanto que para o sexo feminino estavam reservados tecidos finos e luxuosos como a seda, a musselina, a tarlatana, usados geralmente pela Imperatriz Eugênia⁹, para os homens cabiam as fazendas ásperas, o linho e a lã, tornando a vestimenta cada vez mais sóbria.

Sobre a década de 1840, marcada pela escassez de exageros vestimentários, o estudioso de moda James Laver resume as linhas fundamentais da roupa feminina desse período:

⁹ Eugênia de Montijo, Imperatriz da França, casada com Napoleão III, foi uma mulher influente na moda do século XVIII. Fonte: www.portalrosachoque.com.br.

A cintura era baixa e as linhas de adorno do corpete se destinavam a realçar esse efeito. As mangas eram justas ou ficavam fofas no antebraço. As saias eram compridas e rodadas. O corpete e a saia geralmente formavam uma só peça abotoada atrás com colchetes, mas a partir de meados da década era possível usar uma jaqueta curta acinturada separada da saia. (LAVÉ, 1999, p. 173).

Figura 4 – Distância marcada entre o traje masculino e o feminino, 1870.



Fonte: LAVÉ, James. **A roupa e a moda: uma história concisa.** (trad.) Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Muito diferente da década passada, os anos 1850 surgem em meio a efervescência e prosperidade. De acordo com o autor, o “ano das revoluções” trouxe também uma maior elaboração nas roupas: as saias foram ficando mais rodadas graças a um número exagerado de anáguas que se usava sob elas. Mas, logo o peso das anáguas fez com que essas fossem substituídas pela “crinolina de armação” ou “anágua de arcos”, da qual trataremos com mais detalhes no próximo item deste capítulo. Nesse período pode-se dizer que, devido ao exagero dos trajes, “a mulher era um navio majestoso navegando orgulhosamente na frente, enquanto

um pequeno escaler – seu acompanhante masculino – navegava atrás” (LAVÉR, 1999, p. 180).

Figura 5 – Vestidos volumosos e desconfortáveis.



Fonte: LAVÉR, James. **A roupa e a moda: uma história concisa.** (trad.) Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Segundo James Laver (1999, p. 198), outra novidade da moda feminina foi o vestido estilo “princesa”, geralmente feito de chintz ou de cretone com estampas coloridas. Outra variação era o vestido para o chá, vestido muito elaborado com muitos babados, rendas e franzidos. As saias continuavam cheias atrás e possuíam uma calda surpreendentemente longa, o que dava ao modelo a fama de anti-higiênico. A cintura continua a ser apertada pelo espartilho, porém agora usado por cima do vestido, chamado então de corpete-espartilho, sendo a moda predominante no início da década de 1880.

O autor destaca o movimento Traje Racional liderado por alguns intelectuais em protesto contra a feiura da moda da época.

Os membros do movimento Traje Racional, que começou em 1881, preocupavam-se com o aspecto não-saudável da moda, protestando em particular contra o espartilho apertado e deformador e contra camadas desnecessárias de roupas, acolchoadas e barbatanas. (LAVÉ, 1999, p. 200).

O movimento atinge seus objetivos ao passo que as mulheres começam a ter uma vida mais ativa e os espartilhos e roupas desconfortáveis e pesadas acabam, conseqüentemente, saindo de moda.

A partir da década de 1890 os vestidos passam a ser lisos, acompanhados de uma gola alta com um babado de renda envolta e se ajustavam melhor ao corpo da mulher graças ao corte enviesado. A renda passa a ser o tecido mais usado nessa época, tanto que os vestidos para a noite eram confeccionados totalmente de renda. A renda também passou a ser usada na barra das anáguas conferindo à peça um extraordinário apelo erótico, pois, conforme explica Laver (1999, p. 208), toda vez que a mulher atravessava a rua precisava levantar com a mão a saia comprida, deixando inevitavelmente à mostra o babado de renda da anágua.

Já no final do século XIX, a mulher passa a se interessar pelo trabalho fora de casa assim como pela formação educacional, a fim de oportunidades financeiras que as deixavam independentes do sexo masculino. No entanto, lembra Chataignier (2011) que esse interesse pelo trabalho pertencia às mulheres de classes mais abastadas, pois as menos favorecidas desde meninas já trabalhavam como domésticas ou no comércio para ajudar em casa.

Dessa forma, surgem novidades na maneira de se vestir das mulheres. O inglês Paul Redfern cria o *tailleur* feminino, uma espécie de uniforme para o trabalho em que “a saia e blusa vira uniforme; na maioria das vezes a blusa é branca com preguinhas e rendas, e a saia nos tornozelos, retas e ligeiramente justas, em tons escuros, como marrom, preto e marinho” (CHATAIGNIER, 2011, p. 83).

De acordo com Laver (1999), a década de 1890 foi uma época de mudança de valores, visto que a rígida estrutura social estava se desfazendo, trazendo aos jovens uma “brisa de liberdade, simbolizada tanto pelos seus trajes esportivos quanto pela extravagância de suas roupas cotidianas. Estava bem claro que a era vitoriana estava chegando ao fim” (LAVÉ, 1999, p. 211).

As décadas de 1870, 1880 e 1890 traziam poucas diferenças no vestuário masculino. Para a noite usava-se o fraque adornado de lapelas de seda preta e para o dia a peça eleita era a sobrecasaca. Conforme Laver (1999), “considerava-se grosseiro o homem não usar a sobrecasaca ou um casaco para a manhã na cidade, ao fazer visitas ou ao tomar parte no serviço religioso dominical” (LAVÉR, 1999, p. 206). O autor ainda acrescenta que as calças usadas nesse período eram mais folgadas em cima e afuniladas nas pernas, podendo ser usadas também com as bainhas dobradas.

2.3 QUESTÕES DE GÊNERO E MODA NO PATRIARCADO

“Para a mulher a beleza, para o homem o despojamento completo”
(Gilda de Mello e Souza)

Muito mais que a diferença entre os babados femininos e a simplicidade do “uniforme” masculino, o traje da mulher e do homem acaba se distanciando no que diz respeito à linguagem simbólica, visto o que estas vestimentas transmitiam na sociedade oitocentista. Enquanto ao sexo feminino estavam destinados os cuidados com a casa, filhos e aparência, ao masculino destinava-se uma rotina externa, voltada aos negócios, trabalho e prestígio intelectual. Percebemos que esse antagonismo é registrado em dois trechos do romance *Dom Casmurro* (2009), que mostram como a mulher ocupava uma posição inferior diante do sexo oposto, inclusive com relação à inteligência:

Data daí a opinião particular que tenho do canapé. Ele faz aliar a intimidade e o decoro e mostra a casa toda sem sair da sala. Dois homens sentados nele podem debater o destino de um império e duas mulheres a graça de um vestido [...]. (ASSIS, 2009, p. 129).

Ao cabo de seis meses, Ezequiel falou-me em uma viagem à Grécia, ao Egito e a Palestina, viagem científica, promessa feita a alguns amigos.

- De que sexo? Perguntei rindo.

Sorriu vexado e respondeu-me que as mulheres eram criaturas tão da moda e do dia que nunca haviam de entender uma ruína de trinta séculos. (ASSIS, 2009, p. 207).

Observamos nos trechos acima, a diferença peculiar entre os interesses da mulher e do homem: para a primeira estavam voltadas questões frívolas, relacionadas à moda, à aparência, e na expressão “criaturas tão da moda e do dia”, direcionam-se o gerenciamento da casa, cuidados com os filhos, encontros regados a chá e a dedicação aos bordados; e para o segundo destinavam-se os assuntos mais importantes e determinantes, como a política, o trabalho, os negócios, as viagens e estudos. Para Ximenes (2011),

O universo feminino, nesse momento histórico, exclui as mulheres de atividades que possam promovê-las social ou politicamente. O ideal feminino oitocentista redefiniu-a como algo entre anjos e crianças, totalmente dependente da figura masculina; sua estrutura frágil e impotente lhe conferia a aparência apreciada. (XIMENES, 2011, p. 37).

De acordo com Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina* (2009), a masculinização e a feminização dos corpos são tarefas intermináveis que determinam a continuação das relações de dominação, vistas como naturais. Assim, é pelo adestramento dos corpos que os homens se tornam “ao mesmo tempo inclinados e aptos a entrar nos jogos sociais mais favoráveis ao desenvolvimento da virilidade: a política, os negócios, a ciência etc.” (BOURDIEU, 2009, p. 71).

Nesse contexto, a escritora Simone de Beauvoir, em sua obra *O segundo sexo: a experiência vivida* (2016), ao afirmar que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, pois “nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade [...]” (BEAUVOIR, 2016, p. 11), fez com que o aspecto cultural do masculino e do feminino fosse mais fortalecido, apontando para uma importante discussão sobre a sexualidade, ou seja, tornar-se o que o sujeito é (homem ou mulher) não decorre de um processo estritamente biológico e pré-determinado, mas sim de sua relação com o mundo.

Para Beauvoir (2016), é o conjunto articulado da civilização que elabora e qualifica de forma pejorativa o feminino na cultura. Sua análise aponta para a opressão que pesa sobre as mulheres, assim como para as dificuldades que elas têm para se desvencilharem de tal opressão. Segundo a autora, a mulher assumiu, ao longo dos tempos, o lugar do *outro*, da alteridade com valoração negativa, cuja identidade é determinada pelo homem.

Segundo Beauvoir (2016, p. 33-34), desde os primórdios, as mulheres encontram-se em estado de dependência, e para melhor legitimar essa condição foram criados, pelo imaginário masculino, os mais diversos mitos que encurralam a mulher nos limites de seu próprio corpo e, conseqüentemente, nos limites do sexo oposto.

Ingrid Stein, em sua obra *Figuras femininas em Machado de Assis* (1984), constata que na sociedade patriarcal havia uma “dupla moral” aplicada ao sexo masculino e ao feminino. Segundo a autora, “o que havia era uma dupla moral, que, paralelamente a seu expresso puritanismo, preceituava tacitamente condutas divergentes para homens e mulheres” (STEIN, 1984, p. 33). Ao refletirmos sobre essa situação, percebemos que essa moral dupla não é algo natural, mas sim uma consequência da construção social em torno do que é masculino e do que é feminino e na interdependência das práticas que constituem as instituições sociais e estão presentes nos indivíduos e nos espaços em que estes interagem.

Nessa época, a educação da mulher era bem diferente da do homem. Não só em *Dom Casmurro* (2009) vemos os personagens masculinos com formação superior como, por exemplo, Bentinho e Escobar, mas também em *A mão e a luva* (2004) Luís Alves e Estevão eram formados em Direito. Ao contrário dos homens, as mulheres machadianas não possuíam curso superior, o que “atesta a verossimilhança dos enredos machadianos com o contexto do Império” (COSTA, 2013, p. 79). Após o letramento, as jovens concentravam-se nos ofícios da costura, dos bordados e tricôs, assim como nos cuidados da casa e na culinária. Desta forma, “sua atuação social se daria de forma indireta a partir do marido” (COSTA, 2013, p. 79).

É importante ressaltar que, além dessas características destacadas, a mulher ainda tinha o dever de exercer outro papel diante da sociedade. Ou seja, era como se à mulher fosse destinada uma dupla função: ao passo que no lar ela era obrigada a se comportar com doçura e respeito ao marido, diante dos “outros” a mesma deveria demonstrar toda a sua elegância e sedução. E, como percebemos, em ambos os casos, a finalidade era a satisfação masculina. “Da mulher era esperado que fosse bela e delicada, que fosse contida e que ao mesmo tempo se

mostrasse, que fosse um poço de virtudes e de bondade ao mesmo tempo que sedutora, causando admiração e desejo” (SALOMON, 2010, p. 93).

Mary Del Priori (2011) destaca que nesse período, assim como em outros tantos, os homens eram responsáveis pelo sustento da família e, conseqüentemente, tinham autoridade e poder sobre as mulheres. Sendo assim, a mulher ideal para o modelo patriarcal “era definida a partir dos modelos femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da ‘feminilidade’, como instinto materno, pureza, resignação e doçura” (DEL PRIORI, 2011, p. 160).

Figura 6 – Festas noturnas do século XIX.



Fonte: FONTANEL, Béatrice. **Espartilhos e sutiãs: uma história de sedução.** (Trad.) Maria Cecília D'Egmont e Olívia Martins. Rio de Janeiro: Salamandra, 1998.

A mulher era algo a ser mostrado, exibido pelo marido nos bailes e festas como se fosse um objeto ou um troféu e, para isso, a mulher deveria estar sempre bonita e, principalmente, bem vestida e coberta de joias, pois, já que os homens não podiam mais ostentar sua riqueza com tais artifícios, as esposas eram encarregadas dessa função. Segundo Ximenes (2011) “o próspero homem de negócios transfere para a mulher vestida o dever de ressaltar suas riquezas e poder, como se fosse uma vitrina” (XIMENES, 2011, p. 29).

Observamos um trecho de *Dom Casmurro* (2009) que destaca a condição da mulher enquanto espelho da riqueza do marido, quando Bentinho, depois de casado com Capitu, diz que sua “esposa teria sempre as mais finas rendas deste mundo” (ASSIS, 2009, p. 155), provavelmente com o intuito desta estar bem apresentável diante do seu grupo de convívio. Ainda mais que isso,

Sua completa ociosidade era a marca do status social do marido. O corpo da mulher representava um suporte, e a roupa era o invólucro que arrastava não apenas os novos paradigmas do século XIX, mas também a forma como o corpo da mulher era revelado para o homem. (XIMENES, 2011, p. 30).

Esta dupla função que a mulher exercia – submissa e recatada no lar e elegante e sedutora nas festas – pode ser entendida como um desmembramento de sua identidade, pois a mesma assumia outra postura conforme o local que frequentava. E essa nova identidade assumida nos saraus, bailes ou qualquer outro local público era afirmada, assim como demonstrada ao olhar do “outro”, pela sua vestimenta. De acordo com Stein (1984):

Nas festas, ao contrário da simples vestimenta caseira, a mulher trajava roupas elaboradas, enfeitadas, procurando através delas se fazer o mais atraente possível. Os vestidos, no século passado, cobriam conscienciosamente o corpo da mulher, acentuando-lhe, no entanto, as partes de apelo sensual. (STEIN, 1984, p. 36).

No século XIX, o casamento era uma das únicas alternativas de ascensão social para as mulheres, restando como alternativas para as que não conseguissem contrair matrimônio o magistério, o convento ou a solteirice. Sendo assim, se a mulher não arranjasse um bom casamento que lhe trouxesse segurança,

principalmente financeira, deveria contar com a sorte para se sustentar. Percebemos esta postura no diálogo entre Guiomar e a madrinha baronesa no romance *A mão e a luva* (2004):

Tinha a moça dezesseis anos quando passou para o colégio da tia de Estevão, onde pareceu à baronesa se lhe poderia das mais apurada educação. Guiomar manifestara então o desejo de ser professora.

Como assim? - perguntou a madrinha.

Não há – repetiu Guiomar. - Não duvido, nem posso negar o amor que a senhora me tem; mas a cada qual cabe uma obrigação, que se deve cumprir. A minha é... é ganhar o pão.

Estas últimas palavras passaram-lhe pelos lábios como que à força. O rubor subiu-lhe às faces; dissera-se que a alma cobria o rosto de vergonha. (ASSIS, 2004, p. 35).

Segundo a historiadora Mary Del Priori (2011), o casamento na sociedade patriarcal era considerado como um negócio, pois “mulheres jovens da elite eram vendidas, como qualquer animal, nos mercados matrimoniais. Excluía-se o amor dessas transações” (DEL PRIORI, 2011, p. 48). Nesse período, as mulheres casavam-se muito novas, sendo que a partir dos quinze ou dezesseis anos, geralmente já se encontravam comprometidas, senão já casadas. Até os vinte anos, as moças ainda tinham esperanças de encontrar um marido, visto que depois dessa idade elas já eram consideradas solteironas. De acordo com Gilda de Mello e Souza (2001),

O casamento era então uma espécie de favor que o homem conferia à mulher, o único meio de adquirir status econômico e social, pois aquela que não se casava era a mulher fracassada e tinha de se conformar à vida cinzenta de solteirona, acompanhando a mãe às visitas, entregando-se aos bordados infundáveis, à educação dos sobrinhos. [...] Fora dos trabalhos de agulha, o ensino particular era a única oportunidade de que dispunha uma mulher de certo nascimento para ganhar a vida. (SOUZA, 2001, p. 90-91).

Ao longo do período colonial, houve casos em que o homem buscava no casamento com moças de famílias tradicionais o prestígio e *status* social. Este até poderia ter dinheiro e posses, mas a falta de reconhecimento social não permitia que alcançasse melhor posição financeira. Contudo, mesmo nesses casos, a mulher apenas passava da tutela do pai a do marido. Assim acontece no casamento entre

Luís Alves e Guiomar, do romance machadiano *A mão e a luva* (2004), em que o mancebo se beneficia do casamento com a jovem, e quando ela pergunta o que receberia do marido, este lhe responde: “O lustre do meu nome” (ASSIS, 2004, p. 112).

Do mesmo modo ocorre em *Memórias Póstumas* (2009), quando o pai de Brás Cubas vê o casamento do filho com Virgília a oportunidade deste entrar na política: “- Todo homem público deve ser casado, interrompeu sentenciosamente meu pai. Mas seja como queres; estou por tudo; fico certo de que a vista fará fé! Demais, a noiva e o parlamento são a mesma coisa... [...]” (ASSIS, 2009, p. 66).

E para conseguirem êxito nessa empreitada, as moças valiam-se dos inúmeros artifícios de sedução que as roupas e acessórios poderiam lhes oferecer. Porém, ao mesmo tempo em que a mulher seduzia, também deveria ser comedida e delicada em suas atitudes. Segundo Salomon (2010) “esse movimento de exposição e recolhimento, controverso em certa medida, era uma arte na qual a mulher devia se esmerar para que pudesse se movimentar na sociedade” (SALOMON, 2010, p. 94). Com relação aos artifícios sedutores do sexo feminino, Ingrid Stein (1984) salienta que “a mulher, solteira ou casada, através do traje ocultando ou desnudando partes do corpo, se oferece aos convivas masculinos – mas apenas à distância, havendo somente uma posse simbólica” (STEIN, 1984, p. 37).

Observamos essas características na construção da personagem Capitu, de *Dom Casmurro* (2009), pois ela mostra-se aparentemente ousada para a sua época, mas também procura seguir as regras impostas ao seu sexo pela sociedade patriarcal. Contudo, podemos notar que Capitu, enquanto solteira, não se vestia de maneira ousada ou sedutora, enquanto depois de casada ousava nos bailes mostrando seus braços e usando a transparência para provocar outros olhares masculinos.

A dificuldade estava exatamente em conciliar a arte de seduzir com as regras da etiqueta. Pois se de um lado arranjar marido era uma necessidade imperiosa, a mulher mobilizando para esse fim um arsenal de sedas e desgarres, por outro a rigidez da moral vigente se opunha como um obstáculo intransponível ao único objetivo digno de se almejar na vida (SOUZA, 2001, p. 92).

No século XIX, mesmo nos bailes, saraus e festas, a vestimenta da mulher solteira era mais modesta que a da mulher casada, o que parece paradoxal, já que era a primeira que se candidatava a um pretendente. Gilda de Mello e Souza (2001) explica que esse fato se dava pelo maior recato exigido à mulher solteira, além de que o mistério que envolvia seu corpo coberto era um auxiliar na conquista. Já a maior liberdade depositada ao traje da mulher casada, explica a autora, se dava pelo fato de o homem dessa época ter abdicado de qualquer ornato e assumido uma vestimenta mais sóbria. Assim, ficava ao encargo de suas esposas, por meio das roupas e joias, ostentar o *status* familiar.

À mulher do século XIX não restava outra opção que a de concentrar seus esforços em sua aparência, a fim de potencializar ao máximo suas armas de sedução para conquistar um marido que lhe trouxesse uma condição favorável diante da sociedade. Ainda de acordo com Souza, o casamento como única oportunidade de realização fez com que o grupo feminino desenvolvesse uma técnica de “avanços e recuos, de entregas parciais, um se dar se negando” (SOUZA, 2001, p. 92), como se fosse um jogo erótico que consistia em chamar a atenção sobre determinada parte do corpo e ao mesmo tempo escondê-la dos olhos masculinos.

Nesse sentido, podemos afirmar que a vestimenta é uma forma de excitação, um convite à busca de mais informações sobre aquele “pedaço” de corpo escondido, despertando ou aumentando a atração justamente porque revela e esconde ao mesmo tempo.

Era a velha fórmula: o que mais se esconde mais se quer ver. O fascínio de um olhar camuflado ou do pezinho da misteriosa criatura funcionava como uma isca para o desejo. Mulheres cobertas por véus aguçavam a curiosidade e o apetite masculino. (DEL PRIORI, 2011, p. 28).

Concluimos este tópico da pesquisa com a colaboração de Gilda de Mello e Souza afirmando que “a moda tanto pode refletir as transformações sociais como opor-se a elas através de inúmeros subterfúgios, todas as vezes que há perigo de uma aproximação excessiva entre as classes e os sexos” (SOUZA, 2001, p. 129). Como veremos no próximo tópico deste capítulo, as mulheres foram as mais, pode-se dizer que literalmente, “violentadas” pela moda do século XIX, que as mantinha

presas ao padrão de feminilidade que a sociedade impunha, fazendo com que fossem submissas a toda e qualquer mudança na moda da época.

2.4 MULHER E MODA: SUBMISSÃO E OPRESSÃO ATRAVÉS DOS TEMPOS

A moda, atualmente, é eclética, há roupas para todos os gostos e estilos. Mas isso não implica em dizer que a roupa não dita comportamentos e que não distingue classe social, a moda é falsamente acessível. Andar/estar na moda custa caro e para segui-la muitos até roubam. Então, ignorar a importância dela seria pura ingenuidade.

Em se tratando de opressão, para vestir a mulher no papel de feminina, frágil, a sociedade submeteu-a a regras e posturas que, muitas vezes, oprimiram-na. Segundo Diana Crane (2006),

Uma premissa básica da ideologia dominante no que se referia às mulheres era a crença em identidades de gênero fixas e na existência de diferenças existenciais 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).

O Rio de Janeiro passou a ser considerado a “França” brasileira e, assim como outros costumes, a vestimenta de lá era fielmente copiada aqui, sem a preocupação com diferenças cruciais entre os países como, por exemplo, o clima. De acordo com Freyre (1987):

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, 1987, p. 106).

Em *Dom Casmurro* (2009) temos um exemplo de como as mulheres cariocas, mesmo não se sentindo confortáveis com os trajes, insistiam em seguir a moda francesa, por vezes não só das roupas como também dos costumes. Bentinho

narra o fato de ver uma senhora cair na rua deixando à mostra as “meias mui lavadas” e as “ligas de seda”, por conta de seu andar afrancesado:

Este gosto de imitar as francesas da Rua do Ouvidor, dizia-me José Dias, andando e comentando a queda, é evidentemente um erro. As nossas moças devem andar como sempre andaram, com seu vagar e paciência, e não este tique-tique afrancesado... (ASSIS, 2009, p. 96).

Vemos também no conto machadiano “Linha reta e linha curva” (1997) mais um trecho que destaca essa influência que a moda francesa tinha sobre as mulheres brasileiras. No conto, Emília comenta com Adelaide sobre as revistas francesas de moda e suas novidades:

- Não era menos do que este. Mas falemos de cousas sérias... Recebi as folhas francesas de modas...
 - Que há de novo?
 - Muita cousa. Amanhã as mandarei. Repara em um novo corte de mangas. É lindíssimo. Já mandei encomendas para a corte. Em artigos de passeio há fartura e do melhor. (ASSIS, 1997, p. 58).

De acordo com Ximenes (2011), “a conduta e o comportamento feminino exibiram as virtudes da obediência e da submissão”. E ao volvermos os olhos para o passado podemos verificar o quanto a mulher era condicionada pela sociedade e pela moda de cada época a vestir-se e comportar-se de maneira a seguir um padrão de feminilidade. “[...] As figuras e os papéis, tendo como pano de fundo uma sociedade extremamente patriarcal, passaram a denotar novos desenhos para o corpo feminino vestido” (XIMENES, 2011, p. 28).

A forma do corpo feminino, no decorrer da História, passou por diversas mudanças, que proporcionaram redesenhos que reformularam sua verdadeira anatomia. Suas reais proporções foram substituídas por uma construção vestimentária bizarra, de cunho ficcional: vestidos arquitetônicos que ocultaram a mulher. (XIMENES, 2011, p. 27).

Conforme Ximenes (2011), essa nova visão sobre a mulher e seu corpo pode ser considerada a partir da chegada do primeiro grande costureiro em Paris em meados de 1845, Charles Frederic Worth, o qual passou a ditar a nova forma da

vestimenta feminina. Baseadas na visão de um homem, a moda que as mulheres deveriam seguir era idealizada segundo o desejo masculino subjacente, de forma a ressaltar as “preferências” da época, como as nádegas e ancas.

[...] a mulher confinada à cultura feminina, que contempla o recato e o pudor, se torna esculpida sob a égide de um olhar que corporificou formas incoerentes com sua atitude, olhar esse possivelmente idealizado a partir da fantasia erótica masculina. (XIMENES, 2011, p. 28).

Durante boa parte do século XIX, os vestidos eram longos e muito pesados devido às armações contidas nas saias para que as mesmas ficassem rodadas. Esse modelo usado pelas mulheres da época era chamado saia-balão, composta por uma “série portentosa de anáguas engomadas, seis ou sete ao todo, incluindo a indispensável, de flanela vermelha”; e a estrutura – fazendo jus à palavra – que fazia com que essa saia ficasse volumosa, rodada, era a crinolina. Esta, por sua vez, consistia em uma “monumental armação de aço que entulhava as salas, por maiores que elas fossem, e só por milagre cabia nas acomodações exíguas dos trens” (SOUZA, 2001, p. 127-128).

Figura 7: Crinolina.



Fonte: Disponível em: <https://theladiesteclub.wordpress.com>.

Outra descrição da crinolina apresenta-a como “material feito com crina de cavalo e chumaços de algodão, servia de enchimento para as saias e produzia volume tanto nos quadris como nas nádegas” (CHATAIGNIER, 2010, p. 86). Tantos aparatos tornavam, obviamente, o vestido extremamente incômodo¹⁰.

A saia-balão e a crinolina são outros dois símbolos de classe que, alcançando o seu exagero máximo justamente no período em que o desenvolvimento das estradas de ferro incrementava as viagens, mostram como a coerência e comodidade são elementos estranhos à moda, sobretudo à moda feminina. (SOUZA, 2001, p. 127).

No romance *Dom Casmurro* (2009), durante uma discussão com Bentinho, Capitu cita a saia-balão como referência de moda naquele momento. Porém, a personagem ainda não usufruía tal traje, visto que antes de se casar com Bentinho sua vestimenta era simples, resumida num vestido de chita. Mas fica nítido em seu discurso o desejo de se vestir à maneira da época: “O que eu não quero perder é a sua missa nova; avise-me a tempo para fazer um vestido à moda, saia balão e babados grandes... Mas talvez nesse tempo a moda seja outra” (ASSIS, 2009, p. 78).

Esses trajes davam à mulher um ar de princesa intocável e extremamente protegida pelo excesso de tecidos e estruturas que compunham sua vestimenta, pois mesmo que “a fragilidade excessiva da cintura estava a pedir um braço que a contornasse, havia sempre entre o gesto solicitado e o corpo da mulher o empecilho intransponível da crinolina” (SOUZA, 2001, p. 94). Com uma pitada de ironia o autor James Laver (1999) salienta que

Quando surgiu, a crinolina deve ter parecido um instrumento de libertação para as mulheres. Livres do empecilho de várias camadas de anáguas, elas podiam, dentro da gaiola de aço, movimentar as pernas livremente. É claro

¹⁰ Além de ser uma peça incômoda, a crinolina era altamente perigosa. Seu material inflamável foi o responsável por pela morte de muitas mulheres depois de suas crinolinas pegarem fogo. Em 1864, o *The New York Times* informou que quase 40.000 mulheres em todo o mundo haviam morrido devido a fogo nas crinolinas. Também havia problemas não letais associados à crinolina. As barras das saias poderiam ficar presas em rodas de carruagem, ou pelo vento, derrubando a pessoa no chão com suas saias para cima e expondo muito mais do que era apropriado. Fonte: <https://theladiesteclub.wordpress.com>

que havia um perigo nisso, e os caricaturistas da época se deliciavam em mostrar o que poderia acontecer com as mulheres que usavam crinolina “em meio a uma ventania”. (LAVÉR, 1999, p. 178).

Os atributos considerados tipicamente femininos como a fragilidade, a delicadeza e a docilidade eram personificados em seus trajes. Conferimos em uma passagem de “Miss Dollar” (1997), de Machado de Assis, como o vestido contribui para a construção de uma imagem romantizada de uma das personagens:

O vestido de seda escura dava singular realce à cor imensamente branca da sua pele. Era roçagante o vestido, o que lhe aumentava a majestade do porte e da estatura. O corpinho do vestido cobria-lhe todo o colo; mas adivinhava-se por baixo da seda um belo tronco de mármore modelado por escultor divino. (ASSIS, 1997, p. 08).

Outro conto machadiano que trata justamente da “coleção” de vestidos escuros da jovem viúva Mariana é “Três conseqüências”, publicado originalmente no jornal *A Estação*, em 1983. Nesse conto também observamos o quanto um vestido, mesmo sendo na cor preta e simbolizando o luto, destaca a beleza da moça: “Tinha no corpo o primeiro dos vestidos de luto aliviado. Era escuro, muito escuro, com fitas pretas e tristes; mas ficava-lhe tão bem! Desenhava-lhe o corpo com tanta graça, que aumentava a graça dos olhos e da boca” (ASSIS, s/d, p. 03)¹¹.

De acordo com Laver (1999), “a extrema amplidão dos vestidos desta época era motivo de alguns inconvenientes, uma vez que era impossível duas damas passarem lado a lado por uma porta, ou até sentarem-se no mesmo sofá” (LAVÉR, 1999, p. 130). Conforme Ximenes (2011), “o ritual de se vestir era uma tarefa longa e exaustiva que não poderia ser executada apenas pela dama. Era necessário contar com o auxílio de criadas ou ajudantes” (XIMENES, 2011, p. 64).

Mal a moda da saia-balão e da crinolina, com todo aquele mecanismo disfuncional, saíram de cena, surge o ‘empecilho’ das caudas. Conforme a autora, em vez de a roupa feminina evoluir no sentido da simplicidade e comodidade, agora as mulheres arrastavam as longas e pesadas caudas, varrendo a poeira das vias públicas. No entanto, por volta de 1880, as caudas diminuem, mas em compensação

¹¹ Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br>.

as saias ficaram mais estreitas na altura dos quadris, dificultando, assim, tanto o movimento de andar como o de sentar. Como se não bastasse, em meados de 1890, o exagero conferido às roupas femininas encontrava-se nas mangas. “Portanto, nos últimos vinte anos do século, as mulheres têm os membros inferiores e superiores tolhidos” (SOUZA, 2001, p. 128).

Figura 8: modelo de vestido com caldas e laços.



Fonte: FONTANEL, Béatrice. **Espartilhos e sutiãs: uma história de sedução.** (Trad.) Maria Cecília D'Egmont e Olívia Martins. Rio de Janeiro: Salamandra, 1998.

Outro adereço imposto ou criado e absorvido pela sociedade como símbolo de feminilidade, assim como de distinção social, foram os espartilhos.

O tempo foi passando e os modismos cresceram tanto como as anáguas, engomadas e acolchoadas. Nossas elegantes, lá por volta de 1850, usavam essa roupa de baixo, assim como os espartilhos apertadíssimos, perfeitos para bailes, mas também vestidos até mesmo nas missas e funerais. (CHATAIGNIER, 2010, p. 80).

Figura 9: modelos de espartilhos usados no século XIX.



Fonte: Disponível em: <http://modahistorica.blogspot.com.br>

Esse elemento da indumentária feminina – que perdura até hoje – “deriva da *basquine* ou do *vertugadin* do século XVI” (SOUZA, 2001, p. 126). A grosso modo, eram corseletes transpassados com cordões amarrados na frente ou então corpetes com cordões amarrados atrás. Eram usados pelas mulheres para deixarem a cintura fina e o corpo modelado. Além do desconforto, o espartilho causava sérios problemas à saúde da mulher. Embora possa parecer uma das histórias d’*As Mil e*

*uma noites*¹², há relatos denunciando a morte de mulheres cuja caixa torácica deixava de crescer, privando também o desenvolvimento de outros órgãos internos, como o coração e os pulmões, impedindo o movimento perfeito da respiração, pois as mesmas começavam a usá-lo quando o corpo ainda estava em processo de formação.

A edição número 11 de 1881 do jornal *A Estação*, na seção destinada aos cuidados com a saúde, traz recomendações de como usar o espartilho ou collete em meninas de várias idades:

A proporção do desenvolvimento da menina modificam-se, senão a forma, pelo menos as dimensões deste cinto, até a idade de sete anos. Nesta idade, e se a menina estiver forte, accrescentam-se, de cada lado, uma ou duas ensanchas no peito, e nos quadris; as costas recebem uma barbatana de cada lado dos ilhozes. De 10 a 12 annos, accrescenta-se outra barbatana flexível de cada lado das costas e empregam-se as hombreiras hygienicas, que, sem pressão, mantém os hombros direitos e antes um pouco atrás. [...] A partir de quinze annos, o collete da mocinha deve ser feito sobre medida, com vareta, barbatanas flexíveis e lâminas de aço delgados. (*A Estação*, p. 01, 15 de junho de 1881).

Gilda de Mello e Souza (2001) enfatiza que “no princípio do século XIX, a Rússia, a Baviera e a Rumânia começam a legislar contra o seu uso, que achavam extremamente nocivo, sobretudo às meninas em idade de crescimento” (SOUZA, 2001, p. 127). Com relação ao uso do espartilho, Chataignier (2010) afirma que:

A constrição do corpo provocada por barbatanas de baleia ou de aço ocasionava problemas de saúde, algumas vezes esmagando órgãos ou quebrando ossos. [...] Quando as mulheres iam às festas, usavam vidrinhos de cristal com tampas de opalina ou prata, nos quais colocavam sais especiais que funcionavam como remédio: quando sentiam que iam desmaiar por causa do espartilho, aspiravam os sais, às vezes a amônia também, a fim de remediar o mal súbito. (CHATAIGNIER, 2010, p. 87).

¹² As Mil e uma Noites é o título de uma das mais famosas obras da literatura árabe, é composta por uma coleção de contos escritos entre os séculos XIII e XVI. O que deixa o leitor interessado em ler todos os contos é o fato deles serem interligados, isto é, um é complemento do outro. A obra conta a história do rei Périsa, da Pérsia, que traído pela esposa mandou matá-la, desse momento em diante decidiu passar cada noite com uma mulher diferente, que era degolada na manhã seguinte. Dentre as várias mulheres que desposou, Sherazade foi a mais esperta, iniciou um conto que despertou o interesse do rei em ouvir a continuação da história na noite seguinte.

Jornais e revistas do século XIX estampavam protestos contra os inconvenientes do uso do espartilho, vendo nele um “responsável terrível pelas deformações do esqueleto e curvaturas da coluna” (SOUZA, 2001, p. 127).

E se as jovens usavam tal traje em idade inapropriada, é provável que a cobrança da sociedade era determinante para a concretização desse ato impensado. De acordo com Chataignier (2010),

Vista pela lateral, a mulher assemelhava-se à letra S, que assim denominou a silhueta da moda. Esse efeito visual provinha do objeto mais fetichizado dessa época, o espartilho, cujo esplendor marcou a Belle Époque com seus debruns bordados e fitas de veludo. (CHATAIGNIER, 2010, p. 86).

Ainda na mesma seção, voltada ao cuidados com a saúde, do jornal *A Estação*, salienta-se que com a moda de “corpinhos justos”, de “corpinhos-couraças” e de “paletós justos”, o espartilho tornava-se um objeto indispensável para a mulher. Porém, por mais indispensáveis que fossem, a crônica de moda trazida no jornal *A Estação* lembrava as leitoras de que havia circunstâncias em que não se deveria usar os espartilhos e que nesses casos um médico era o melhor conselheiro para o bom uso da peça. O texto ainda advertia que

É certo, todavia, que todo e qualquer collete capaz de exercer uma compressão sobre os músculos, vísceras, etc., torna-se nocivo e deve ser absolutamente proibido. O que há de mais perigoso n'um collete de senhora não é tanto os defeitos da sua confecção como o hábito de apertar-se demasiadamente que, por infelicidade, certas moças e senhoras ainda conservam, a despeito do senso commum e das incommodidades, e até enfermidades que este uso determina infallivelmente. (*A Estação*, p. 01, 15 de junho de 1881).¹³

Desse modo, os espartilhos eram vistos como sinônimo de erotismo, repressão e dor. Erotismo por ser um acessório que fazia par com as calças íntimas e que, por isso, não deixava de ser uma peça íntima, por isso atraía os desejos do público masculino. Repressão porque era uma peça ‘imposta’ pela sociedade. E dor, por ser um traje extremamente incômodo devido à força com que era amarrado ao corpo.

¹³ Ortografia do texto original mantida na íntegra.

Figura 10: Cintura apertada pelo espartilho.



Fonte: FONTANEL, Béatrice. **Espartilhos e sutiãs: uma história de sedução.** (Trad.) Maria Cecília D'Egmont e Olívia Martins. Rio de Janeiro: Salamandra, 1998.

Em virtude desses fatos, um tanto quanto opressivos, castradores de movimentos, de liberdade física em relação às vestes femininas, podemos afirmar

que as vestimentas traziam consigo um sentimento de sacrifício e opressão. De acordo com Ximenes (2011),

As mulheres estavam em dupla prisão: ficavam trancadas em um espaço privado e, também, em suas roupas, verdadeiras embalagens de tortura, cujo exemplo mais significativo é a roupa interna, composta por espartilhos e saíotes. O diálogo da mulher se fazia pelas roupas e pelo código da sociedade patriarcal: ela precisa ser tola impotente e bela e, assim, se tornar o objeto máximo de consumo. Percebe-se a figura da mulher vestida tanto como sujeito quanto como objeto. (XIMENES, 2011, p. 46).

A moda oitocentista, (in)conscientemente, contribuía para reprimir as mulheres e torná-las submissas ao homem, dependentes, já que pouca coisa elas podiam fazer usando tais roupas. E tal dependência contribuiu, sobremaneira, para perpetuar a sua imagem de frágil. Desde muito novas “as meninas deviam entrar nesse processo de transformação: desde pequenas, tinham de aprender que, para serem aceitas nos padrões vigentes, deveriam ser submetidas às torturas da moda” (XIMENES, 2011, p. 57).

Segundo Calanca (2008), a partir das observações de Jean-Jacques Rousseau¹⁴, por causa de sua ‘natureza’ a mulher é atraída pelo ornamento desde seu nascimento, o que, conseqüentemente, contribui para que ela seja objeto de juízo, submetida a críticas de outras pessoas. Assim sendo, de acordo com a perspectiva de Rousseau, “a mulher corresponde, de certa maneira, ao conjunto do gênero humano que a corrupção social ‘reduziu’ a simples aparência, máscara sem profundidade, um ser não mais presente em si mesmo, que vive só para os outros” (CALANCA, 2008, p. 96-97).

Tempos depois da época das saias incômodas e dos espartilhos estreitos e apertados, surgiram os sutiãs. Inventados no início do século XX, pela americana Mary Phelps Jacob, os sutiãs serviam, a princípio, para cobrir e sustentar os seios. Eram mais cômodos e, aparentemente, não apresentavam riscos à saúde da mulher.

O sutiã foi uma peça do vestuário profundamente ligada à história social das mulheres, assim como às inovações da moda. As mulheres passaram, depois do uso dos espartilhos, a se libertarem pelo uso do sutiã. Por volta de 1914, o sutiã

¹⁴ J.J. Rousseau, Emilio, livro V, edição de E. Nardi (Firenze: La Nuova Itália, 1995).

inventado por Jacob foi patenteado e comercializado com o nome de *Brassiere Backless*, uma peça leve e confortável, deixando os movimentos das mulheres mais livres, em comparação aos espartilhos.

Figura 11: Brassiere Backless.



Fonte: Disponível em: <http://modahistorica.blogspot.com.br>

Durante a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918)¹⁵, muitas mulheres passaram a trabalhar em fábricas e a usar uniformes, o que contribuiu ainda mais para que as roupas de baixo, complicadas e apertadas, fossem deixadas de lado, consolidando ainda mais o uso do sutiã. As mudanças no vestuário feminino continuaram a acontecer, tanto que em 1920 surge um novo estilo chamado *La garçonne*, indicando como padrão de beleza ideal a diminuição das curvas femininas, por meio do uso de um sutiã chamado *cai-cai*, que achatava os seios da mulher.

¹⁵ Em 1917, nos Estados Unidos, ocorreu um pedido para que as mulheres deixassem de comprar espartilhos, com o objetivo de liberar metais para a produção de armamentos. Este ano economizou cerca de 28.000 toneladas de metal, o suficiente para a construção de dois navios de guerra. Fonte: <http://benditabf.com.br/2015/09/08/mulher-de-peito-a-biografia-do-sutia-e-a-luta-feminista/>.

De tempos em tempos, surgiam novos modelos, mais sofisticados e com cortes variados, com a preocupação de encaixar os seios de acordo com a diversidade de corpos femininos. Próximo a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), as roupas eram voltadas para a praticidade, tudo o que facilitasse o uso de bicicletas e demais transportes frequentemente usados pelas mulheres nesse período. Essa época foi fortemente influenciada pelo cinema, assim como pela moda redigida pelos Estados Unidos. Segundo Fontanel (1998):

Em 1940, a mulher ideal é encarnada no cinema por Katherine Hepburn, jovem mulher emancipada de tipo esportivo, de calças, pulôver e calçados sem salto. A influência liberadora das roupas de confecção confortáveis e baratas vem dos Estados Unidos. A grande moda dos Pulôveres, dos suéteres que moldam o busto, nasceu do outro lado do atlântico. Com o sutiã assiste-se à remodelagem completa da silhueta: os bustos empinam-se. (FONTANEL, 1998, p. 114).

No período pós-guerra, com a influência da marca Dior, passou-se a valorizar as formas femininas, sendo moda os “seios-globo”, volumosos e bem erguidos. Então, surgem modelos de sutiãs de náilon, feitos com almofadas de ar muito finas com o objetivo de aumentar os seios pequenos. Por volta de 1955, foram criados novos modelos de renda preta e o sutiã peito-de-pombo, que aproximava os seios e deixava-os estufados.

A década de 1960 foi marcada por movimentos de aspectos culturais e sociais, principalmente relacionados à juventude. Com a chamada “geração beat” alguns preceitos da sociedade de consumo existente começaram a ser questionados. Com relação à moda, a transformação também foi radical, sendo que a forma de se vestir passou a ter cada vez mais ligação com as atitudes individuais.

O objetivo ou elemento central desse fenômeno relacionado às modas juvenis “consiste na referência a ideias, valores e concepções da existência radicalmente opostos aos padrões vigentes [...]. Os estilos proclamam, por assim dizer, a ruptura, o desprezo pelos valores comumente aceitos” (CALANCA, 2008, p. 191). Segundo Calanca (2008), “a característica desta antimoda é estar fora de qualquer padrão e imposição, permitir a cada um a mais completa liberdade de vestir-se” (p. 192).

Figura 12 – Modelo de sutiã.



Fonte: FONTANEL, Béatrice. **Espartilhos e sutiãs: uma história de sedução.** (Trad.) Maria Cecília D'Egmont e Olívia Martins. Rio de Janeiro: Salamandra, 1998.

Inicia-se, então, um novo modo de pensar a moda e, sobretudo, um processo de conscientização sobre a opressão social em relação ao que o sujeito deveria vestir. Diante desse quadro, as mulheres se permitiram a não usar mais o sutiã, alegando a peça do vestuário ser um símbolo de repressão. Em 1968, foi realizado um manifesto em que algumas feministas queimaram simbolicamente seus sutiãs, durante o concurso de Miss.

Em 1968, a eleição de Miss América pôs lenha na fogueira: feministas jogam o sutiã nas latas de lixo e o queimam. Os marines, de vigília às portas do Senado de Washington, contemplam imperturbáveis a fogueira surrealista e as furiosas militantes do *Women's Lib* urrando e cantando. Os seios se emancipam. (FONTANEL, 1998, p. 131).

Embora esse sentimento de liberdade fosse praticamente geral no universo feminino, com o passar dos tempos e, conseqüentemente, com o aperfeiçoamento dos sutiãs, as mulheres se “acostumaram” e até criaram gosto pelo uso deste, pois até hoje ele tem sido uma peça imprescindível no armário e no corpo da maioria delas. Pode-se dizer que o sutiã representou, e ainda representa, um símbolo do imaginário feminino, o qual traçou, juntamente com as mulheres, sua história de luta e emancipação no decorrer dos tempos.

Esses padrões de beleza exigidos pela sociedade durante séculos para sustentar um modelo ou padrão de feminilidade por meio da roupa vêm sendo abolidos, pois a vestimenta passou a ocupar um papel fundamental na comunicação subjetiva reprimida, pois é por meio dela que existe um diálogo da mulher com o mundo exterior (XIMENES, 2011, p. 46). “As mulheres continuam atentas à moda, mas de uma outra maneira: seguem-na de modo menos fiel, menos escrupuloso, mais livre” (LIPOVETSKY, 2009, p. 167), pois vêm conquistando o direito de se vestirem segundo o seu gosto, estilo, possibilidade financeira ou, ainda, de acordo com a identidade que querem afirmar.

CAPÍTULO III – COSTURANDO A PESQUISA

3.1 O ESTILO MACHADIANO DE VESTIR

A literatura do século XIX, em especial, é repleta de menções à *toilette* dos personagens. Por vezes, são meras descrições de como estes vestiam-se, às vezes até referindo-se à moda da época. Mas, por outro lado, também encontramos obras em que o autor usa a vestimenta como uma ferramenta narrativa, no auxílio da construção da identidade do personagem ou como embasamento para o desfecho da história. Segundo Joana Bosak (2012):

No caso de Machado, especificamente, as roupas serão acessório fundamental para que ele possa usar de um de seus traços mais característicos: a ironia. As roupas expõe, com sarcasmo, o que homens e mulheres são ou deixam de ser, o que os inspira, o que confessam ou o que seduzem. Ou seja, muitas vezes, é por meio das roupas que Machado consegue criar o cenário ao que querem dizer corporalmente os seres que habitam seus textos. (BOSAK, 2012, p. 84).

Gilda de Mello e Souza, em seu ensaio “Macedo, Alencar, Machado e as roupas” (1995), afirma que Machado de Assis “demonstra pouco interesse pela vestimenta das senhoras, detendo-se de preferência na vestimenta dos cavalheiros” (SOUZA, 1995, p. 114). Contudo, percebemos que o interesse maior nas vestes masculinas não era direcionado a aspectos como a vaidade, pois “a roupa masculina perdera, no século XIX, sua função ornamental, deixando de ser uma arma de sedução erótica” (SOUZA, 2001, p. 74), mas sim a relação entre o sujeito e sua vestimenta, algo mais interior do que exterior.

Verificou, desde o início, que era preciso distinguir a função diversa que a vestimenta desempenhava para o grupo masculino e o grupo feminino. No primeiro caso ela cumpria sobretudo um papel civil, definidor de *status* e instaurador de uma identidade fictícia, mas pacificadora; no segundo, era o auxiliar eficiente do jogo erótico, num momento social instável, ambíguo, de conquistas recentes e aspirações sufocadas. Nos dois casos, a meditação sobre a vestimenta foi a máscara oportuna que **(Machado de Assis)** utilizou para, bem protegido, lançar farpas contra a sociedade arrivista, puritana e insatisfeita. (SOUZA, 1995, p. 119 – grifo nosso).

De acordo com essas afirmações, podemos constatar que em alguns de seus textos, inclusive, o autor dá um enfoque especial à vestimenta, particularmente

de dois personagens masculinos, sendo Jacobina, do conto “O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana”¹⁶ (2008) e Conrado, do conto “Capítulo dos chapéus”¹⁷ (2005), em que a vestimenta aparece como um instrumento fundamental no desenrolar da trama.

No conto “O espelho” (2008), Jacobina narra aos amigos sua teoria sobre a alma humana, na qual todo sujeito possui duas almas: “Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...”. E prossegue seu discurso enfatizando que a alma exterior de uma pessoa pode ser qualquer coisa, “pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa”. Jacobina prossegue explicando que

[...] o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. (ASSIS, 2008, p. 105).

Para contar aos amigos qual era sua alma exterior, Jacobina relata uma história vivida por ele, quando tinha 25 anos de idade (no momento da narração o personagem tem entre quarenta e cinquenta anos) e passou num concurso para alferes. Jacobina passou a ser admirado por toda a família que estima seu novo cargo. Em certa ocasião, o jovem ficou um tempo hospedado na fazenda de sua tia, a qual pedia que o mesmo vestisse sua farda, elogiando-o sempre. Porém, no momento em que sua tia se ausentou e Jacobina se viu sozinho na fazenda, sem ninguém para prestigiá-lo, foi perdendo a motivação para viver.

Jacobina, depois de não suportar mais a solidão, tem a ideia de vestir sua farda, e ao se olhar no espelho “o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava,

¹⁶ Conto publicado originalmente em 1882, no jornal *Gazeta de Notícias*.

¹⁷ Conto publicado originalmente em 1883, no jornal *Gazeta de Notícias*.

enfim, a alma exterior” (ASSIS, 2008, p. 109). A partir do reencontro com sua farda, Jacobina consegue recuperar parte de sua existência que estava ausente:

Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão sem os sentir... (ASSIS, 2008, p. 109).

Em “Capítulo dos chapéus” (2005), Machado de Assis dá grande importância a uma peça da indumentária masculina: o chapéu. A história inicia-se com um pedido de Mariana a seu marido Conrado, que consistia em ele deixar de usar seu chapéu torpe e baixo para ir à cidade trabalhar e resolver seus assuntos de advogado.

Conrado, que conhecia a docilidade e ingenuidade da esposa, recebe com estranheza o pedido e em seguida explica ter uma razão filosófica para não lhe conceder o pedido: “- A escolha do chapéu não é uma ação indiferente, como você pode supor; é regida por um princípio metafísico. Não cuide que quem compra um chapéu exerce uma ação voluntária e livre; a verdade é que obedece a um determinismo obscuro” (ASSIS, 2005, p. 48). Conrado prossegue seu discurso definindo o que seria o princípio metafísico que citou: “o chapéu é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab aeterno*; ninguém o pode trocar sem mutilação” (ASSIS, 2005, p. 49).

A relação que Machado de Assis faz entre a peça da indumentária e o homem é tão profunda que se compara a uma parte do corpo, como se a vestimenta fosse mais um órgão ou membro e desfazer-se dela implicaria na disfunção de todo o organismo do sujeito. Gilda de Mello e Souza afirma que “a trama das narrativas depende desse vínculo que une sujeito e vestimenta” (SOUZA, 1995, p. 114).

Assim como a farda de alferes era a alma exterior de Jacobina, em “Capítulo dos chapéus” (2005) temos um chapéu ocupando essa posição na vida de Conrado. Contudo, no primeiro caso, Jacobina trava uma luta entre a alma interior e a alma exterior (a farda) em que esta última acaba vencendo o duelo, ou seja, “o alferes eliminou o homem” (ASSIS, 2008, p. 106). Já com Conrado acontece o contrário, pois sua luta é travada entre duas almas exteriores, dois chapéus: o qual era de seu uso habitual, “um simples chapéu, leve, não deselegante, um chapéu baixo” e o qual

Mariana sonhava vê-lo usando, “alto, preto, grave, presidencial, administrativo, um chapéu adequado à pessoa e às ambições” (ASSIS, 2005, p. 53).

Outra obra de Machado de Assis, que destaca ainda mais a moda, principalmente a moda masculina da época, é o conto “Uma visita de Alcibíades”¹⁸ (2008). Aqui o escritor parece tratar das questões concernentes à moda do século XIX de maneira bem elucidativa. O narrador, por meio de uma carta ao chefe de polícia da corte, conta ser espírita e ter invocado a alma de Alcibíades, um personagem ateniense. A ideia inicial do narrador era invocar o homem de Plutarco justamente para consultar sua opinião acerca do vestuário moderno.

Ao aparecer o próprio Alcibíades em carne e osso e não sua alma, o narrador acaba deixando seu objetivo de lado. O mais interessante é quando o ateniense resolve acompanhar o narrador ao baile e pede para que este lhe empreste algumas roupas “à maneira do século”, já que as suas não estavam apropriadas. Quando o narrador começa a vestir-se para que então o defunto lhe copiasse, esse começa a rechaçar sobre a roupa escolhida pelo outro.

Primeiro critica as calças, chamando-as de “canudos pretos”, depois implica com a cor “feia” e “negativa”:

Assim pois, toda a elegância que vos legamos está reduzida a um par de canudos fechados e outro par de canudos abertos (e dizia isto levantando-me as abas da casaca), e tudo dessa cor enfadonha e negativa? Não, não posso crê-lo! Venha alguma coisa que corrija isso. O que é que falta, dizes tu? (ASSIS, 2008, p. 114).

O mais assombroso acontece quando o narrador arremata seu traje “do século” colocando o chapéu na cabeça. Com isso feito, Alcibíades fica tão atônito com o vestuário que morre pela segunda vez: “Obedeci; fui dali ao cabide, dependurei o chapéu, e pu-lo na cabeça. Alcibíades olhou para mim, cambaleou e caiu. Corri ao ilustre ateniense, para levantá-lo, mas (com dor o digo) era tarde; estava morto, morto pela segunda vez” (ASSIS, 2008, p. 114).

Percebe-se a ironia com que Machado de Assis trata a questão, pois parece tecer uma crítica à moda da época, principalmente ao costume dos brasileiros em

¹⁸ Conto publicado originalmente em 1876, na coletânea de contos machadianos “Contos Esparsos”.

copiar as influências da moda europeia. Tendo em vista a tropicalidade do Brasil em comparação com o clima da Europa, evidentemente que alguns modelos da vestimenta estrangeira não teriam a mesma “função” aqui em nosso país, mas mesmo assim eram adotadas pelos brasileiros na tentativa de demonstrar seu *status* diante da sociedade. Afinal, todos queriam vestir-se conforme à última moda.

Gilda de Mello e Souza (1995) afirma em seu ensaio que Machado de Assis confere um sentido diferente ao traje feminino em relação ao masculino, principalmente no que diz respeito aos argumentos utilizados nos contos “O espelho” (2008) e “Capítulo dos chapéus” (2005), em que a vestimenta é tida como um prolongamento do próprio corpo. Segundo a autora, Machado “muda bruscamente de enfoque, como se a análise anterior fosse inadequada para decifrar um mecanismo... não diria mais complexo, mas certamente mais fugidio, que não pressupõe a existência de almas e sim de corpos” (SOUZA, 1995, p. 116).

Com essa afirmação fica nítido que, ao vestir as personagens femininas, Machado de Assis confere um sentido mais erótico, como se o papel dessa vestimenta fosse o de destacar as formas da mulher, aguçando os desejos e curiosidades sobre aquele corpo coberto. De acordo com Gilda de Mello e Souza (1995), “Machado jamais se limita à descrição da roupa, preferindo deter-se no que ela sublinha, destaca, deixa adivinhar; no que se vê de perto, no espaço vertiginoso da intimidade” (SOUZA, 1995, p. 117).

Percebemos essa intenção do autor na descrição de várias personagens, como no caso de Conceição, protagonista do conto “A missa do galo”¹⁹ (2007), que enquanto conversava com Nogueira, este não deixa de se ater ao movimento da senhora, que ao apoiar os cotovelos na mesa, “não estando abotoadas as mangas, caíram naturalmente”, e o jovem vê “metade dos braços, muito claros, e menos magros do que se poderiam supor” (ASSIS, 2007, p. 57).

Ou ainda, em *Memórias Póstumas* (2005), quando Brás Cubas admira o joelho redondo de Nhã-loló castamente coberto pelo vestido e revela ao leitor: “Realmente, não sei como lhes diga que não me senti mal, ao pé da moça, trajando garridamente um vestido fino, um vestido que me dava cócegas de Tartufo” (ASSIS,

¹⁹ Conto publicado originalmente em 1899, no livro *Páginas Recolhidas*.

2005, p. 150). É a partir dessa visão de Brás Cubas que Machado de Assis, pelas palavras de seu personagem, reflete sobre a função da vestimenta para o sujeito:

[...] a natureza previu a vestidura humana, condição necessária ao desenvolvimento da nossa espécie. A nudez habitual, dada a multiplicação das obras e dos cuidados do indivíduo, tenderia a embotar os sentidos e a retardar os sexos, ao passo que o vestuário, negaceando a natureza, aguça e atrai as vontades, ativa-as, reprodu-las e, conseqüentemente, faz andar a civilização. (ASSIS, 2005, p. 150-151).

Ao descrever Margarida, do conto “Miss Dollar”²⁰ (1997), Machado de Assis comenta que ela “vestia-se bem, sem ser rigorosa em matéria de moda” (ASSIS, 1997, p. 17) e enfatiza suas vestes apresentando uma mulher delicada, pelo tom de sua pele, e ao mesmo tempo imponente, tendo em vista que “o vestido de seda escura dava singular realce à cor imensamente branca da sua pele”. Porém, mais adiante o autor continua sua descrição insinuando ao leitor a sensualidade daquela mulher, que ao mesmo tempo em que era escondida, também era revelada pelo vestido: “Era roçagante o vestido, o que lhe aumentava a majestade do porte e da estatura. O corpinho do vestido cobria-lhe todo o colo; mas adivinhava-se por baixo da seda um belo tronco de mármore modelado por escultor divino” (ASSIS, 1997, p. 08).

Também observamos no romance machadiano *A mão e a luva* (2008) o modo como o roupão transparente de Guiomar conferia-lhe um ar sensual, num jogo de mostrar e esconder em que a roupa torna-se um elemento erotizador. Assim Estêvão descreve como Guiomar vestia-se: “O roupão, - de musselina branca, - finamente bordado, não deixava ver toda a graça do talhe, que devia ser e era elegante, dessa elegância que nasce com a criatura ou se apura com a educação, sem nada pedir, ou pedindo pouco à tesoura da costureira” (ASSIS, 2004, p. 27).

Mesmo usando a vestimenta para realçar o erotismo de suas personagens femininas, percebemos que Machado não esconde sua predileção pela beleza natural e simplicidade da mulher. Talvez seja o ato machadiano de, em muitos casos, despir suas “mulheres” dos adornos e enfeites, ou dos luxuosos e imponentes

²⁰ Conto publicado originalmente em 1870, no livro *Contos Fluminenses*.

vestidos que as tornem mais perturbadoras e instigantes. Segundo Gilda de Mello e Souza (1995), a simbiose entre o corpo e a roupa da mulher machadiana “era apenas um pretexto para, a partir do amálgama provisório, ir descartando aos poucos o *inútil excessivo*, até reencontrar, des-cobrir a verdade originária” (SOUZA, 1995, p. 118).

Em “Miss Dollar” (1997), depois de citar o “vestido de seda escura”, aparentemente majestoso, que Margarida usava, o autor enfatiza a beleza natural da personagem ao descrever seus cabelos naturalmente ondedos “penteados com essa simplicidade caseira, que é a melhor de todas as modas conhecidas” (ASSIS, 1997, p. 08). Ou ainda no caso de Guiomar, quando descrita por Estêvão, Em *A mão e a luva* (2004): “Via-lhe a face cor de leite, sobre a qual se destacava a cor escura dos cabelos, não penteados de vez, mas frouxamente atados no alto da cabeça, com aquele desleixo matinal que faz mais belas as mulheres belas” (ASSIS, 2004, p. 27).

Percebemos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2009) que o romancista destaca a “graça natural” da mulher, sem joias, ornatos ou qualquer outro artifício, ao descrever Eugênia:

Nem as bichas de ouro, que trazia na véspera, lhe pendiam agora das orelhas, duas orelhas finamente recortadas numa cabeça de ninfa. Um simples vestido branco, de cassa, sem enfeites, tendo ao colo, em vez de broche, um botão de madrepérola e outro botão nos punhos, fechando as mangas, e nem sombra de pulseira. Era isso no corpo, não era outra coisa no espírito. Ideias claras, maneiras chãs, certa graça natural, um ar de senhora e não sei se alguma outra coisa. (ASSIS, 2009, p. 71).

Embora as análises indiquem certas diferenças entre a percepção machadiana diante da vestimenta feminina e masculina, relacionando a primeira à sedução e ao erotismo do corpo de uma mulher e a segunda com algo mais subjetivo, voltado à formação integral de um homem, devemos entender que naquela época, em que as obras foram escritas, imperavam pensamentos machistas e preconceituosos com relação à mulher, contra suas atitudes, seus pensamentos e até contra suas roupas. De acordo com Bosak (2012)

As metáforas das quais se utiliza Machado quando descreve roupas, adornos e cortes de cabelo ou de barba e bigode [...], longe de apenas caracterizar fisicamente as personagens, externam estados de espírito, convicções políticas ou religiosas e, claro, pertencças sociais. Mais que isso: atestam uma preocupação filosófica com a questão indumentária. (BOSAK, 2012, p. 83).

Dessa forma, a vestimenta feminina não se detinha somente ao papel erotizador. As marcas da indumentária feminina deixadas por Machado de Assis no decorrer de suas obras indicam muitas características da personalidade de suas personagens, sendo usadas como uma ferramenta na construção de suas identidades e afirmação de seus papéis no desenvolvimento do enredo.

Mais que contornar um personagem, suas roupas representam um desenho mais sólido de sua composição para o imaginário do leitor, dizem sobre quem é aquela pessoa de palavras. “E mais que a teatralidade com que escolhemos uma roupa ou deixamos de escolher, vestir-se e despir-se nos transforma, a nós, pessoas de carne, em personagens ao nosso modo” (VERUNSCHK, 2011). Ou seja, a roupa também nos ajuda, sujeitos de carne e osso, a compor um personagem, a mascarar quem somos realmente ou serve, ainda, para a identificação da nossa personalidade perante os outros.

Quando um autor descreve uma indumentária há uma intenção de representação para criar aquela personagem ficcional, mas que pareça real, que transmita ao leitor uma imagem próxima do real. Assim, na personagem podem ser copiados fragmentos da realidade como o modo de agir, de se expressar, de se vestir, de acordo com seu tempo histórico e social. Um traje, um sapato ou um acessório pode dizer muito sobre um personagem, visto que as roupas são uma parte essencial na construção da identidade.

De acordo com Alcântara (1996), a moda ultrapassa o simples ato de cobrir-se, de vestir-se ou do desejo pelo consumo, ou seja, o vestuário passa a existir não apenas como necessidade física ao corpo, e sim, uma maneira de fazer o próprio corpo dizer quem a pessoa é. Mais do que entender a expressão do ato de vestir-se, é conhecer a essencial razão pela qual nos vestimos, o que pretendemos mostrar, quem pretendemos ser ao optar por determinada roupa. Muito mais que uma simples necessidade, a vestimenta é linguagem, é comunicação, é expressão.

A maneira como uma pessoa ou personagem se veste pode demonstrar suas intenções individuais e até mesmo revelar o seu caráter, ou ainda tentar esconder o que realmente sente, deseja e, até mesmo, quem ela realmente é. Sendo assim, pode-se dizer que a vestimenta possui um duplo significado: de transformação e exaltação do próprio sujeito diante de si mesmo e, simultaneamente, de distinção de si mesmo frente ao outro.

Quando alguém veste algo, portanto, está se expressando, expondo sua essência, seus valores. Mamede Alcântara (1996, p. 25) afirma que “vestimos o que está dentro de nós. [...] Através das roupas quase sempre identificamos o sexo, a profissão, nacionalidade, classe social, entre outros”. A identidade é a característica fundamental do homem social, contudo seu modo de se ‘enfeitar’ é o que primeiro lhe apresenta. “[...] o modo como nos vestimos desnuda toda a nossa alma muito mais do que quando estamos nus” (ALCÂNTARA, 1996, p. 27). As roupas são uma parte essencial na construção da identidade, portanto, seja na literatura ou na vida real, a moda está intimamente relacionada à expressão da individualidade.

Segundo Paula Campos de Castro (2012), “as roupas e acessórios que ornamentam as personagens do romance, além de retratá-las conforme suas classes sociais propiciam manter a ambiguidade de seu psicológico, o que favorece a manutenção de uma atmosfera instável” (CASTRO, 2012, p. 60). A descrição é uma das principais características de Machado de Assis. Percebe-se que a descrição da vestimenta é totalmente coerente com o tempo histórico em que suas obras estão inseridas. O texto literário machadiano reflete o momento histórico oitocentista com suas mudanças sociais, políticas e culturais e usa a moda como aliada em sua narrativa.

3.2 A ROUPA AMBICIOSA DE GUIOMAR

Passamos a analisar o “guarda-vestidos” de Guiomar. Dona de uma “beleza pouco comum” e de um “magnífico par de olhos castanhos”, a personagem surge no romance com trajes que realçam ainda mais seus atributos físicos. A marca de sua beleza e altivez estavam presentes nos detalhes delicadamente incorporados à sua *toilette* pela visão minuciosa de Machado de Assis.

Protagonista de *A mão e a luva*, Guiomar é mais uma das figuras femininas machadianas que se destacam pela audácia e impetuosidade, características que iam contra as representações das mulheres do século XIX. De acordo com Therezinha Mucci Xavier (1986), “Ativa, autoritária, senhora de sua vontade, Guiomar impõe ao leitor a imagem de um caráter bastamente masculino e não dá a impressão de localizar-se na cultura brasileira da época” (XAVIER, 1986, p. 37). Maria Alice Ximenes (2011) salienta que esse período da história é marcado por diversos acontecimentos²¹ sociais e políticos que excluem as mulheres de atividades que possam promovê-las na sociedade. O ideal feminino oitocentista redefiniu a mulher como uma figura totalmente dependente do homem, voltada para a vida doméstica, reclusa à maternidade e ao casamento.

É interessante notar que, assim como ocorre com Capitu e, principalmente, com Virgília, Guiomar também mostra-se uma mulher ambiciosa, aspirante de um bom casamento para assegurar a vida burguesa que conseguiu ao ser adotada pela madrinha baronesa, assim como sua posição de destaque na sociedade. Ingrid Stein (1984, p. 32) salienta que o casamento representava uma função muito importante na vida da mulher, pois era o meio mais garantido de obter um *status* social mais elevado, já que não se permitiam atividades que lhe possibilitassem promover-se socialmente por esforço próprio.

No romance, a personagem tem a missão de escolher um marido entre os três pretendentes que lhe declaram amor: Estêvão, Jorge e Luís Alves. Roberto Schwarz (1977) qualifica os pretendentes da protagonista, caracterizando o primeiro como “romântico, o segundo é sem graça e sobrinho da baronesa, à qual a menina deve a posição em sociedade, e o terceiro é forte, além de conquistar o coração à sua amada” (SCHWARZ, 1977, p. 73).

Estêvão, o primeiro pretendente, era perdidamente apaixonado por Guiomar, e por terem trocado “alguns olhares ternos” e “meia dúzia de apertos de mão significativos”, o jovem considerava-a sua namorada. Além de uma flor, “e para

²¹ O início do século XIX é marcado por diversos acontecimentos. A Revolução Francesa, com o novo regime do Império e Diretório francês, assiste à queda da monarquia e ascensão da burguesia; enquanto na Inglaterra a Revolução Industrial se expande e prepara o solo capitalista que, conseqüentemente, desencadeou a conscientização das classes sociais, fazendo com que a semente do socialismo florescesse nesse século. (XIMENES, 2011, p. 37).

suprir as cartas, que não havia, nada mais obtivera Estêvão durante aqueles seis compridos meses, a não ser os tais olhares, que afinal são olhares, e vão-se com os olhos donde vieram” (ASSIS, 2004, p. 14).

Desiludido, Estêvão parte para São Paulo em busca do título de bacharel em Direito. Dois anos depois, ao retornar formado, numa visita ao amigo Luís Alves, seus olhos são atraídos por um “roupão” que passeia “a passo lento e meditativo” pelo jardim da casa vizinha. O narrador descreve a vestimenta, a partir do olhar apaixonado de Estêvão, enfatizando toda a graça e beleza que proporcionava a sua dona:

O roupão, - de musselina branca, - finamente bordado, não deixava ver toda a graça do talhe, que devia ser e era elegante, dessa elegância que nasce com a criatura ou se apura com a educação, sem nada pedir, ou pedindo pouco à tesoura da costureira. Todo colo ia coberto até o pescoço, onde o roupão era preso por um pequeno broche de safira. Um botão, do mesmo mineral, fechava em cada pulso as mangas estreitas e lisas, que rematavam em folhos de renda. (ASSIS, 2004, p. 22-23).

O roupão usado pelas mulheres no século XIX era uma peça caseira do vestuário, longa e confortável, aberta na frente, de mangas compridas e cinto, usada sobre a roupa de dormir ou sobre a roupa de baixo, era geralmente usada para ficar à vontade. Percebemos na descrição de Estêvão que a peça era fina e sofisticada, com detalhes em renda e musselina, tecido de aspecto nobre, leve e fluído, dando um ar de delicadeza e elegância à jovem que o vestia. “Coberto até o pescoço”, o traje indicava o recato da moça e, ao mesmo tempo, incitava a curiosidade de Estêvão com relação ao corpo desta, visto que “a forma despida ou vestida da mulher se apresenta para estimular o homem.” (XIMENES, 2011, p. 31). Pelo roupão, o rapaz descobre que a vizinha era uma moça. Temos uma ideia de como era a protagonista do romance pela visão de Estêvão:

Via-lhe o perfil em cada aberta que deixavam as árvores, um perfil correto e puro, como de escultura antiga. Via-lhe a face cor de leite, sobre a qual se destacava a cor escura dos cabelos, não penteados de vez, mas frouxamente atados no alto da cabeça, com aquele desleixo matinal que faz mais belas as mulheres belas. (ASSIS, 2004, p. 22-23).

Em várias passagens do romance, Guiomar é comparada a esculturas, quadros, molduras. Machado de Assis no decorrer da obra assemelha a beleza de

sua personagem a uma obra de arte, referindo-se a ela como “meia estátua e meia mulher”, “o esboço do painel agora perfeito”, “a alma do quadro”. Num primeiro olhar – visto que uma obra de arte é considerada uma raridade, algo exclusivo - as comparações do autor podem se referir unicamente à “beleza rara” da jovem, já destacada pela baronesa, que afirma a sobrinha ser “de uma beleza pouco comum” (ASSIS, 2004, p. 54).

Mas, a partir de um olhar mais atento, podemos relacionar essas comparações à personalidade fria da personagem, principalmente quando o autor se refere ao “rosto marmóreo de Guiomar”, ou ao compará-la com uma estátua fria, estática, que não demonstra emoção. Assim agia a jovem em relação aos seus pretendentes, pois nenhum condizia com sua ambição. Nas palavras de Therezinha Mucci Xavier (1986),

Guiomar, a calculista, a ambiciosa, dotada de força e energia, com um alto controle dos sentimentos, é apresentada ora como uma escultura antiga, ora como sendo ao mesmo tempo estátua e mulher, com os olhos “de uma beleza severa, casta e fria”, ora como um belo painel. E painel, estátua, escultura remetem à ideia de frieza, severidade com que são também pintados seus olhos. (XAVIER, 1986, p. 53).

Além da beleza e elegância natural de Guiomar que faziam com que ela fosse admirada, temos também sua vestimenta, que realçava ainda mais esses dotes físicos. No trecho abaixo observamos que tanto a descrição desta quanto de seu traje remetiam a algo artístico: o vestido azul de glacê e cambraia, “ornado com uma ‘simplicidade artística’”, dava o acabamento perfeito ao quadro pintado por Machado:

Guiomar, embora tivesse ido vestir-se e aprimorar-se, com tão singelos meios o fizera, que não desdizia daquele matinal desalinho em que o leitor a viu no capítulo anterior. O penteado era um capricho seu, expressamente para realçar a um tempo a abundância dos cabelos e a senhoril beleza da testa. As pontas bordadas de um colarinho de cambraia dobravam-se faceiramente sobre o azul do vestido de glacê, talhado e ornado com uma simplicidade artística. Isto, e pouco mais, era toda a moldura do painel, - um dos mais belos painéis que havia por aqueles tempos em toda a Praia de Botafogo. (ASSIS, 2004, p. 32).

De acordo com Gilles Lipovetsky (2009), ao mesmo tempo em que a moda impõe uma regra de conjunto ela deixa espaço para a manifestação de um gosto

peçoal, ou seja, “é preciso ser como os outros e não inteiramente como eles, é preciso seguir a corrente e significar um gosto particular” (LIPOVETSKY, 2009, p. 49).

O autor ainda comenta que esse dispositivo que conjuga mimetismo e individualismo manifesta-se brilhantemente no vestuário, pois o traje, o penteado, a maquiagem são signos de extrema importância na afirmação da identidade. Em *História social da moda* (2008), Daniela Calanca comenta que os cuidados com o aspecto exterior são formados por novas concepções da beleza feminina e da forma ideal de feminilidade difundidas na Idade Moderna, pois até então a beleza feminina era temida como “lugar” do pecado. Nesse sentido, “a exterioridade do corpo torna-se um espelho da interioridade da pessoa” (CALANCA, 2008, p. 88), ou seja, o exterior, o que usamos, a maneira como nos vestimos revela muito de nosso interior, de nossa identidade.

A personagem ainda usava outros recursos que complementavam sua vestimenta como a luva, uma peça muito usada no século XIX pelas mulheres de classe alta, principalmente nas festas e bailes. Laver (1989, p. 210) salienta que a luva, além de evitar o contato direto entre a pele da mulher e do homem ao se cumprimentarem, era considerada sinônimo de elegância quando usadas à noite, principalmente as luvas compridas de camurça. Observamos essa premissa na passagem em que Guiomar surge com “A mão apertada na luva cor de pérola”, pousando “levemente na mão de Estêvão que estremeceu todo” (ASSIS, 2004, p. 69). De acordo com Diana Crane (2006),

As luvas tinham valor simbólico considerável como itens da moda. [...] Mulheres ricas usavam luvas de pelica ou de pele de cordeiro no inverno, e de seda ou de *cashmere* no verão, enquanto as que possuíam recursos limitados usavam luvas de algodão. (CRANE, 2006, p. 152).

Nessa época as mãos, assim como os pés, eram o fetiche dos homens e por isso deviam estar sempre cobertos. Mary Del Priori (2011) enfatiza que como o corpo feminino ficava inteiramente coberto, as extremidades como a mão e os pés possuíam caráter erótico nesse tempo. Para a autora, “não só os dedos eram alvo de interesse, mas seu toque e os gestos daí derivados eram reveladores da pudicícia de uma mulher” (DEL PRIORI, 2011, p. 57). Crane (2006) complementa

que “As luvas eram obrigatórias em todas as ocasiões sociais e não eram retiradas para comer ou dançar” (CRANE, 2006, p. 151). Justifica-se, assim, o porquê do simples gesto de Guiomar, mesmo estando de luva, fazer Estêvão estremecer.

Outra peça da indumentária de Guiomar são as “chinelas de cetim preto”. Presenciamos a jovem usando-as ao se recolher à sua alcova, depois de receber a visita de Estêvão, que fica severamente incomodado com a frieza e indiferença da moça. Nessa noite, “Guiomar, sobretudo, esteve como nunca, jovial e interessante” (ASSIS, 2004, p. 52). Em seu quarto, a personagem mostra-se “solitária e toda consigo, sentada na poltrona rasa ao lado da cama, com os cabelos desfeitos, os pezinhos metidos nas chinelas de cetim preto, as mãos no regaço e os olhos vagando de objeto em objeto [...]” (ASSIS, 2004, p. 52).

Observamos um contraste entre o momento em que a moça estava sob o crivo dos olhares de admiração por sua beleza e, mais tarde, solitária, na reclusão de sua alcova. Mesmo com os cabelos desfeitos, tendo “desmontada” a sua aparência e, conseqüentemente, a sua identidade ativa que mantinha sob Estêvão, as “chinelas de cetim preto” lhe conferem um ar de sofisticação e elegância. No período em que ocorre a narrativa machadiana, a seda e o cetim eram considerados tecidos nobres e indicativos de duas possibilidades: ou a mulher era rica ou cortesã. De acordo com Chataignier (2010, p. 46), os tecidos mais usados, principalmente em ocasiões festivas, assim como pela alta sociedade, eram a renda, a seda, o cetim e o brocado. Esses tecidos vinham da Europa ou de países orientais trazidos em navios ou caravelas. No caso de Guiomar o tecido que revestia suas chinelas denunciava sua condição social abastada.

Esse fato nos remete à teoria de Geanneti Tavares Salomon (2010), já utilizada nas análises de Capitu e de Virgília, de que da moda emanam dois poderes: de denúncia e de expressão. O primeiro tem a ver com o que o indivíduo não intenciona, mas expressa pelo que veste, é como se fosse uma mensagem subliminar transmitida pelo seu vestuário. Já o segundo poder diz respeito ao que o indivíduo quer ser ou parecer vestindo determinada roupa, há uma intenção por trás da escolha que ele faz. No caso de Guiomar, assim como das outras duas personagens analisadas, a roupa denunciava sua condição social, principalmente pelos tecidos nobres com que eram confeccionados seus vestidos e demais trajes e

acessórios. O poder de expressão da vestimenta da personagem será destacado mais adiante.

Jorge, sobrinho da baronesa que “adotou” Guiomar, torna-se concorrente de Estêvão pela influência de Mrs. Oswald, a dama de companhia da viúva, que por interesse em garantir sua permanência no emprego tenta agradá-la arrumando o casamento entre os dois jovens a quem esta tanto tem apreço. O pretendente revela suas intenções por meio de uma carta deixada no meio de um romance que a jovem lia. “Guiomar leu esta carta duas vezes, uma leitura de curiosidade, outra de análise e reflexão, e ao cabo da segunda achava-se tão fria como antes da primeira” (ASSIS, 2004, p. 58). O que mais pesou na reflexão da moça fora o carinho que a baronesa tinha pelo sobrinho e o quanto a recusa desse pedido iria magoá-la.

Dos dois homens que lhe queriam, nenhum lhe falava à alma; ela sentia que Estêvão pertencia à falange dos tíbios, Jorge à tribo dos incapazes, duas classes de homens que não tinham com ela nenhuma afinidade eletiva. (ASSIS, 2004, p. 80).

É notório em *A mão e a luva* a apresentação de Guiomar como um modelo ideal de mulher da época. Segundo Souza (2017), “Machado de Assis cria uma descrição angelical para a jovem, para assim mostrar que ela é uma moça pura, e que possui ‘virtude’” (SOUZA, 2017, p. 58). Embora o autor tenha retratado Guiomar a partir de uma descrição angelical, a fim de ressaltar sua pureza e virtudes, a personagem possuía um espírito altivo e não permitia que a tratassem “como um ente absolutamente passivo, sem vontade nem eleição própria, destinado a satisfazer caprichos alheios” (ASSIS, 2004, p. 98). Demonstrava essa altivez ainda quando criança, sendo “[...] uma criaturinha galante e delicada, assaz inteligente e viva, um pouco travessa, decerto, mas muito menos do que é usual na infância” (ASSIS, 2004, p. 33).

Desde a mais tenra idade, a jovem apresentava o sonho da ascensão social, como observamos em uma passagem do capítulo V, intitulado “Meninice”, quando esta vê passar o grupo de moças arrastando seus vestidos e com joias cintilantes e retorna para casa pensativa e melancólica, sem ter o que explicar à mãe, curiosa de seu estado, pois mal ela - a menina - “podia compreender a impressão que as coisas lhe deixavam” (ASSIS, 2004, p. 34). Schwarz (1977) comenta que “o cálculo, que

aos românticos parecerá contrário ao sentimento, na verdade era ‘todo filho do coração’, pois a heroína desde pequena tinha queda para a vida elegante, que ia bem com seu instinto” (SCHWARZ, 1977, p. 74). Nesse sentido, o narrador assim descreve Guiomar: “Criança, iam-lhe os olhos com as sedas e as joias das mulheres que via na chácara contígua ao pobre quintal de sua mãe; moça, iam-lhe do mesmo modo com o espetáculo brilhante das grandezas sociais” (ASSIS, 2004, p. 80).

Cumpramos perceber um elo comparativo entre Capitu, Virgília e Guiomar. Pode-se dizer que Guiomar apresenta as características mais marcantes das outras duas personagens: a ambição de Virgília e a dissimulação de Capitu. A protagonista de *A mão e a luva* possui uma nobreza natural, com “um ar de majestade tranquila e dona de si” (p. 24), tendo o “gesto friamente fidalgo” (p. 27), as “maneiras finamente elegantes” (p. 37), sua ambição por um marido que lhe proporcionasse prestígio social era a mola propulsora de sua frieza e (dis)simulação e motivo para camuflar seus sentimentos, pois “pedia amor, mas não quisera fruir na vida obscura” (ASSIS, 2004, p. 80).

Com relação a ambição, “Ela vivia do presente e do futuro e, - tamanho era o seu futuro, quero dizer as ambições que lho enchiam, - tamanho, que bastava a ocupar-lhe o pensamento, ainda que o presente nada mais lhe dera” (ASSIS, 2004, p. 53). Essa ambição era camuflada no desejo de um bom casamento, mas não só no sentido de riquezas e posses - pois nessa circunstância Guiomar poderia escolher Jorge como esposo, que obviamente seria herdeiro da baronesa - mas, sim, no desejo de um marido que compartilhasse de sua ambição, que a elevasse diante da sociedade, ou seja, “Ela queria um homem que, ao pé de um coração juvenil e capaz de amar, sentisse dentro de si a força bastante para subí-la aonde a vissem todos os olhos” (ASSIS, 2004, p. 80). De acordo com Xavier (1986),

O egoísmo das figuras femininas de Machado de Assis está intrinsecamente ligado à luta de querer elevar-se, à ambição da mulher, muitas vezes vinda do meio humilde, de fixar-se na burguesia. Daí o egoísmo também direcionar os casamentos, muitas vezes pragmáticos e decididos futilmente, mas estritamente indispensáveis à realização plena da mulher. (XAVIER, 1986, p. 50).

No que diz respeito a personagem ser dissimulada, percebemos em algumas passagens do romance o quanto ela disfarçava seus reais sentimentos,

simulando outros, tudo friamente calculado, em prol de sua ascensão social por meio do casamento. Seu terceiro pretendente, Luís Alves, ao declarar seu amor, a deixa “muda, despeitada, a bater-lhe o coração como nunca lhe batera em nenhuma outra ocasião na vida, nem de susto, nem de cólera, nem... de amor [...]” (ASSIS, 2004, p. 84). No entanto, alguns dias depois, “Guiomar teve um leve estremeamento quando o viu, mas recebeu-o tranquila e risonha, quase indiferente” (ASSIS, 2004, p. 86).

Até mesmo quando a madrinha nota que a jovem não tem acordado com o mesmo ar de costume e está “taciturna” e “distráida”, Guiomar age com discernimento e tranquilidade convencendo-a do contrário. Mas “a tranquilidade da moça era simulada; apenas a madrinha voltou as costas, cobriu-se-lhe o rosto com o mesmo véu. Ela aprendera desde criança a disfarçar as suas preocupações” (ASSIS, 2004, p. 85). Outra passagem que revela o quanto Guiomar simulava seus sentimentos e agia com frieza, é quando acontece seu reencontro com Estêvão, nos arredores de sua casa, e a moça tem um comportamento altivo em relação ao rapaz:

Havia, contudo, uma diferença entre os dois: ele, sem embargo do desembaraço, sentia-se abalado e comovido; ela, porém, vencido o sobressalto do princípio, mostrava-se tranquila e fria, sempre polida e grave, risonha às vezes, mas de um risonho à flor do rosto, que não lhe alterava a serenidade e compostura.” (ASSIS, 2004, p. 26-27).

A personagem elege Luís Alves de forma racional, pois este possuía as qualidades que lhe possibilitariam satisfazer suas ambições: sua determinação contribuiu para que seu desejo de ascensão se tornasse realidade. Xavier (1986) salienta que:

Guiomar é enérgica, afetuosa, com grande capacidade de domínio de si, contrastando com seus pretendentes Jorge e Estêvão e assemelhando-se a Luís Alves. Jorge é passivo, superficial, preguiçoso; e Estêvão possui o coração frouxo, irresoluto, fraco, [...] enquanto Luís Alves é um homem ambicioso, senhor de si, herói da vontade. (XAVIER, 1986, p. 33).

Vemos traços da ousadia de Guiomar, principalmente ao compararmos sua atitude em detrimento às regras que as mulheres eram submetidas nesse período da história, na maneira como a personagem impõe sua vontade ao escolher o futuro marido: escreve um bilhete a Luís Alves ordenando que a peça em casamento. Para

não correr o risco de alguém ler o conteúdo do bilhete, ela mesma se encarrega de entregá-lo, atirando o papel preso a uma pedra na janela do pretendente. Luís Alves “Não viu ninguém; viu apenas o resto de um vestido que fugia e um objeto que lhe caía aos pés” (ASSIS, 2004, p. 95). Novamente o autor usa a vestimenta para identificar a personagem, assim como quando Estêvão avistou “um roupão”.

Tanto Capitu com “seu ar de casada” quanto Virgília com “seu tom grandioso”, depois de se casarem surgem ainda mais belas e esplêndidas. Com Guiomar ocorre algo parecido, porém ainda antes de contrair matrimônio. Enquanto era cortejada por Estêvão e Jorge, a personagem manteve sua postura firme e indiferente, a personalidade calculista, simulando seus sentimentos. Observamos que a partir do momento em que Luís Alves declara seu amor, a moça mostra-se mais leve e feliz, “um véu de afetada alegria disfarçava-lhe a expressão natural [...]” (ASSIS, 2004, p. 100).

Até essa altura do romance Guiomar ainda era constantemente comparada às obras de arte, tão bem representando sua frieza em relação aos pretendentes. Ao sentir que o interesse de Luís Alves era recíproco, temos a impressão que a personagem permite-se ficar mais entregue, com os sentimentos “molemente” aflorados. Guiomar deixa-se levar pelo amor, principalmente quando percebe que a concretização de sua ambição estava mais próxima de acontecer. Nota-se tais atitudes na passagem a seguir, durante uma visita de Luís Alves à casa da jovem, logo após se declarar a ela:

Guiomar, molemente sentada numa cadeira baixa, tinha um livro aberto sobre os joelhos e os olhos no ar. Luís Alves surpreendeu-a nessa atitude meditativa, mais bela do que nunca, porque assim, e àquela hora, e com o vestido meio escuro que lhe realçava a cor de leite da face, tinha um quê de gracioso e severo, ao mesmo tempo, que parecia buscado de propósito para recebê-lo. (ASSIS, 2004, p. 87).

Guiomar estava “mais bela do que nunca” (p. 87), e notemos que não só seu estado emocional lhe proporcionava tamanha exuberância, mas também sua vestimenta. A dubiedade de seu semblante gracioso e ao mesmo tempo severo aliado ao vestido mais escuro que realçava a pele clara da moça, pareciam ter sido escolhidos de propósito para impressionar ainda mais os olhos de seu pretendente.

Voltamos aqui com a teoria de Salomon (2010) abordada nesta análise, referente ao poder de expressão da roupa.

Ao escolher o vestido que destaca ainda mais sua beleza, Guiomar está expressando o que quer parecer diante de Luís Alves. Há uma intenção mascarada na escolha dessa vestimenta. Nesse sentido, Lipovetsky afirma que a moda consiste numa prática dos prazeres, tanto de agradar, de surpreender, quanto de ofuscar. Segundo o autor, esse prazer é ocasionado pelo estímulo da mudança, da metamorfose das formas, de si e dos outros. “A moda não é apenas marca de distinção social, é também atrativo, prazer dos olhos e da diferença” (LIPOVETSKY, 2009, p. 70).

Dessa forma, o vestuário associado às formas do corpo e ao jeito de ser de Guiomar, não só exprime, mas compõe sua identidade. No momento em que a personagem escolhe o que vestir, conseqüentemente, está escolhendo quem ela quer ser ou parecer, pois “A moda não é só questão de consumo, mas também de identidade. Ser não é ter, mas parecer” (QUINTELA, 2011, p. 10). Ou seja, a vestimenta pode ser considerada uma forma de linguagem não verbal, da qual nos servimos para apresentar uma identidade pessoal.

Essa relação entre a vestimenta e a identidade de Guiomar está nitidamente aparente no último capítulo do romance, mais especificamente na cena de seu casamento, momento em que a personagem estava diante da realização de suas “férvidas ambições”:

De envolta com essas sensações comuns a toda a alma, havia ainda as que eram dela, - dela, que via ali o seu último sol de moça solteira e contemplava por antecipação a aurora nova, o dia longo e feliz de suas férvidas ambições. Neste ponto despia a sua fantasia as asas de folha agreste, com que andara a pairar no meio daquela vegetação, para envergar outras de seda e brocado, e voar a sabe Deus que sítios de grandeza humana. (ASSIS, 2004, p. 110).

Constata-se aqui que a vestimenta de Guiomar é enfatizada por Machado de Assis como algo simbólico nesse momento, pois esta despe sua “fantasia” de solteira, descrita como “asas de folha agreste”, e veste-se de outra “fantasia”, composta por “seda e brocado”, que a partir daí lhe permitiria “voar”, ter poder e visibilidade social. A roupa tem o papel de ressignificar a identidade de Guiomar.

Guiomar, sendo muito senhora de suas vontades, como ela mesma se auto declara, casa-se com Luís Alves, o pretendente que mais lhe cativa, pois a ambição deste era completamente compatível com a sua, assim como nos revela a última cena do romance - cena antológica -, em que os dois, muito felizes com a sua união, definida por “afinidade eletiva” (p. 80) - que a moça não sentira por nenhum dos dois outros pretendentes - expõem como a mão e a luva se adequam naquela relação de igual para igual, pois “Ajustavam-se ambas, como se aquela luva tivesse sido feita para aquela mão” (ASSIS, 2004, p. 112).

3.3 A VESTIMENTA SEDUTORA DE VIRGÍLIA

Pode-se dizer que Machado de Assis adotou uma postura moderna ao escrever *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, pois até então nenhum outro romancista havia publicado algo parecido, uma história que se inicia pelo fim, pela morte do autor, e tem como narrador um defunto. Mas não só a inovação de sua estrutura narrativa nos chama a atenção como também a personagem feminina mais marcante da história: Virgília recebe um toque refinado pela pena do autor, sendo uma mulher com um perfil diferenciado para a época, pois, além de ser marcada no universo literário pela ambição e audácia, Virgília é uma personagem astuciosa, ousada e, indiscutivelmente, elegante.

No decorrer da obra sua *toilette* nos revela traços de sua identidade, principalmente destacando a beleza e elegância da personagem e como ela usava essas armas de sedução para alcançar seus objetivos. Embora as descrições de Machado com relação aos trajes de Virgília sejam mais restritas, mais veladas, muitas vezes encobertas por metáforas, ainda assim temos uma visão bastante completa do quão elegante ela era. A análise da personagem terá em vista seu caráter sedutor e sua ambição, principalmente em função ao anseio por *status* e prestígio por meio do casamento, o que era uma premissa da mulher do século XIX – o casamento era sua única maneira de ascensão social.

Moça bem nascida em uma família tradicional, Virgília foi prometida em casamento a Brás Cubas, juntamente com uma cadeira na Câmara dos Deputados, graças à influência de seu pai. Apesar de não se casarem, viveram um romance às

escondidas por cerca de onze anos. A partir do não casamento com Brás Cubas, nos é apresentada a personalidade ambiciosa da personagem, pois mesmo Brás sendo um bom candidato ao casamento, e Virgília tendo se encantado por ele, troca-o por Lobo Neves, noivo politicamente mais promissor, capaz de lhe dar o título de nobreza que tanto queria.

Virgília surge em *Memórias Póstumas* no leito de morte do narrador: “O que por agora importa saber é que Virgília – chamava-se Virgília – entrou na alcova, firme, com a gravidade que lhe davam as roupas e os anos, e veio até o meu leito” (ASSIS, 2009, p. 19). Nessa primeira aparição da personagem o autor menciona seu traje como uma ferramenta que reforça o estado em que esta se encontrava. Imaginamos, como leitores, pois no trecho não há uma descrição pormenorizada da peça, uma roupa fechada, em tons escuros, acusando a seriedade e rigidez que Virgília demonstrava na ocasião, aspectos externos que definem nesse momento a identidade da personagem.

Segundo Hall, “a identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2006, p. 13). Se na juventude, quando mantinha um caso com Brás Cubas, Virgília era extrovertida e astuciosa, agora nos deparamos com a identidade séria e rígida da personagem, conforme sua idade mais avançada. E o mais interessante é que sua vestimenta acompanha essa transformação, pois nada mais sério e sombrio que um vestido preto e fechado.

Nesse momento da obra, a personagem já estava numa idade avançada, mas, mesmo assim, sua descrição nos dá a entender que ainda se tratava de uma mulher audaciosa e atrevida, à frente de seu tempo, principalmente por visitar um homem em seu quarto, visto essa ser uma atitude condenada às mulheres dessa época. Além disso, Virgília continua bela, formosa e vaidosa como nos descreve Brás Cubas:

Virgília tinha agora a beleza da velhice, um ar austero e maternal; estava menos magra do que quando a vi pela última vez, numa festa de S. João, na Tijuca; e porque era das que resistem muito, só agora começavam os cabelos escuros a intercalar-se de alguns fios de prata. (ASSIS, 2009, p. 19).

Virgília, tal como Capitu, é uma personagem que se sobressai às figuras masculinas do romance do qual faz parte, pois Machado não poupa recursos para construir sua figura, projetando-a para desempenhar um papel audacioso naquela sociedade aristocrática. A personagem consegue transitar no espaço público, ainda ocupado pelo sexo masculino, e ser capaz de violar as regras da sociedade daquela época. Vive uma dupla vida amorosa, comportamento severamente condenado às mulheres: uma vida secreta como amante de Brás Cubas, que lhe oferece os prazeres físicos, e outra com o marido Lobo Neves, que lhe concede os prazeres sociais. Sobre os desejos e prazeres de Virgília, Schwarz (2003) argumenta que:

[...] também ela faz questão do bom e do melhor, em que se incluem as audácias da elegância moderna tanto quanto as vantagens da situação tradicional. Brilho mundano, um pouco de agnosticismo, galanteios românticos, liberdade no amor – sem prejuízo de vida familiar sólida, consideração pública, oratório de jacarandá no quarto, reputação imaculada, privilégio. Ocorre que a busca simultânea desses benefícios contraditórios diminui os varões, pois lhe tira os créditos à gravidade moral, assentada sobre a presunção da consistência. Ao passo que na mulher a mesma inconsistência é um encanto a mais, e até manifestação de força, já que indica a possibilidade de satisfação onde toda a linha masculina da coerência só enxerga inviabilidade e necessidade de optar [...]. (SCHWARZ, 2003, p. 136).

Ficamos conhecendo a personagem em questão pela voz de Brás Cubas, o narrador defunto do romance. Assim como no caso de *Dom Casmurro*, em que Capitu nos é apresentada pela narração de Bentinho, a protagonista feminina de *Memórias Póstumas* também é descrita unicamente pelas palavras de Brás Cubas. Este, ao narrar suas memórias, destaca a importância de algumas mulheres em sua vida, principalmente de Virgília, que de futura esposa acaba se tornando sua amante. A propósito, no capítulo 27, intitulado “Virgília”, Brás Cubas nos dá o retrato da personagem. Esta é descrita pelo narrador de duas maneiras distintas, ora exaltando suas características físicas, ora rebaixando as psicológicas:

Naquele tempo contava apenas uns quinze ou dezesseis anos; era talvez a mais atrevida criatura da nossa raça e, com certeza, a mais voluntariosa. Não digo que já lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo, porque isto não é romance em que o autor sobredoura a realidade e

fecha os olhos às sardas e espinhas; mas também não digo que lhe maculasse o rosto nenhuma sarda ou espinha, não. Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação. Era isto Virgília, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos; muita preguiça e alguma devoção [...]. (ASSIS, 2009, p. 65).

Therezinha Mucci Xavier, em seu livro *A personagem feminina no romance de Machado de Assis* (1986), comenta que a beleza de Virgília tinha como finalidade manter a correspondência entre seu retrato físico e moral. Suas formas, seus braços nus e colo atraente, a boca fresca e os olhos úmidos, enfim, todo o sensualismo com que é reproduzida por Machado de Assis, faz alusão à voluptuosidade que a personagem possui e que excita os prazeres do sentido. Com relação aos dotes físicos de Virgília, Schwarz (2000) acrescenta que sua beleza “[...] culmina e atinge dimensões heroicas fora de quaisquer considerações biográficas, morais ou sociais, aqui por assim dizer não se pede licença” (SCHWARZ, 2000, p. 142).

A beleza e elegância de Virgília são algumas de suas armas de sedução usadas para ludibriar tanto o marido quanto o amante. Wilton Cardoso (1958) comenta acerca da personagem, mostrando que ela consegue equilibrar-se entre o jogo social (marido) e a realização sentimental (amante) de uma maneira majestosa:

Virgília é apenas uma criaturinha bela, de uma beleza a princípio angélica, logo apetitosa, que passivamente aceita um primeiro noivo, casa-se com o segundo, e se faz adúltera, entregando-se ao primeiro amado, sem qualquer drama íntimo, provavelmente sem paixão, como simples joguete de estimulantes vulgares. (CARDOSO, 1958, p. 139-140).

Além de “uma criaturinha bela”, Virgília também é “apetitosa”, o que demonstra o caráter atraente e sedutor da jovem senhora. Esse mesmo contraste vemos na descrição de Brás sobre sua amada no capítulo 43, quando é trocado por Lobo Neves: “Positivamente, era um diabrete Virgília, um diabrete angélico, se querem, mas era-o, então...” (ASSIS, 2009, p. 83). É justamente nesse contraste entre o anjo e demônio que nos deparamos com a personalidade ambiciosa da personagem, pois não titubeia ao optar pelo pretendente que tinha mais chances de lhe tornar marquesa. Segundo Xavier (1986), “Virgília é o retrato da mulher vítima do

vício, sem grandes emoções e remorsos. Possui uma grande ambição voltada para a projeção social e aquisição de nome ilustre” (XAVIER, 1986, p. 40).

Como no caso de Capitu, a passagem de Virgília por *Memórias Póstumas* é dividida em dois momentos: a fase de solteira e o casamento. Porém, ao contrário da protagonista de *Dom Casmurro*, a personagem em questão advém de uma família rica, com *status* social demarcado pela posição política do pai e, embora não constem descrições de sua vestimenta nesse primeiro momento, imaginamos que Virgília se vestisse conforme a moda da época. Mas é no seu reencontro com Brás Cubas, depois de um tempo já casada com Lobo Neves, que nos deparamos com seu esplendor.

Virgília surge outra mulher depois do casamento: “[...] vi assomar, a distância, uma mulher esplêndida. Era ela; só a reconheci a poucos passos, tão outra estava, a tal ponto **a natureza e a arte** lhe haviam dado o último apuro” (ASSIS, 2009, p. 91 - grifo nosso). Mais adiante, Brás complementa a descrição da amada: “A beleza de Virgília tinha agora um tom grandioso, que não possuía antes de casar. Era dessas figuras talhadas em pentélico, de um lavor nobre, rasgado e puro, tranquilamente bela, como as estátuas, mas não apática nem fria” (ASSIS, 2009, p. 107).

Nesse trecho, por mais que não tenhamos uma descrição dos trajes que cobriam o talhe de Virgília, podemos constatar que nas palavras “a natureza” e “a arte” está o aperfeiçoamento da beleza da personagem, que encantaram o narrador, e se deram a partir tanto das características físicas, que podem ser percebidas pela pele radiante ou cabelos sedosos, quanto por algo externo, que pode ser entendido pela roupa que ela vestia, já que a moda é considerada uma arte.

Sobre esse aspecto, já dizia Gilda de Mello e Souza (2001) que a moda “exprime ideias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos” (SOUZA, 2001, p. 29) e que essa expressão artística que representa uma linguagem social ou psicológica de quem a usa é uma de suas faces mais apaixonantes. A autora ainda comenta que para a vestimenta existir como arte é necessário que entre ela e o indivíduo se estabeleça aquele elo de identidade o qual é a essência da elegância.

Virgília, como mulher fina e membro daquela sociedade aristocrática, desafia as convenções da época, demonstrando certa independência em seu modo de agir. Depois desse reencontro na rua, o narrador é convidado a visitar o casal e é Virgília que toma a iniciativa de seduzir Brás e levá-lo ao adultério. Constatamos a audácia da personagem quando convida seu ex-namorado para dançar com ela: “- O senhor hoje há de valsar comigo. [...] Creio que nesta noite apertei-lhe a mão com muita força e ela deixou-a ficar, como esquecida, e eu a abraçá-la, e todos com os olhos em nós, e nos outros que também se abraçavam e giravam... Um delírio” (ASSIS, 2009, p. 92).

A partir daí os dois iniciam um caso amoroso, tornam-se amantes, mantêm encontros regulares, olhares furtivos, declarações de amor “às escondidas”. Mais uma vez confirmamos o caráter audacioso de Virgília ao tomar a iniciativa de alugar uma casinha na Gamboa para se encontrar com o amado. A casinha da Gamboa é o reflexo da mulher requintada que era, pois “fez daquilo um brinco; designou as alfaias mais idôneas e dispô-las com a intuição estética da mulher elegante” (ASSIS, 2009, p. 117).

Dona Plácida, velha conhecida da jovem senhora, é contratada para fazer trabalhos diversos, inclusive o de alcoviteira, conseguindo, até certo ponto, manter a salvo as aparências do casal adúltero. Nem mesmo o marido de Virgília era motivo de preocupação para os amantes, como o próprio Brás comenta: “Lobo Neves, a princípio, metia-me grandes sustos. Pura ilusão! Como adorasse a mulher, não se vexava de mo dizer muitas vezes; achava que Virgília era a perfeição mesma, um conjunto de qualidades sólidas e finas, amável, elegante, austera, um modelo” (ASSIS, 2009, p. 100).

Quando uma carta anônima chega às mãos de Lobo Neves, revelando uma suposta traição de sua mulher, mais uma vez nos deparamos com o caráter forte e determinado de Virgília ao encarar aquilo com total naturalidade, numa desfaçatez sem medida, assegurando ao marido que aquilo era uma infâmia. É ela, ao contrário do que poderia se esperar de uma mulher daquele tempo, que consola e acalma o amante:

Ouvi tudo isto um pouco turbado, não pelo acréscimo de dissimulação, que era preciso empregar de hora em diante, até afastar-me inteiramente da

casa do Lobo Neves, mas pela tranquilidade moral de Virgília, pela falta de comoção, de susto, de saudades, e até de remorsos. Virgília notou a minha preocupação, levantou-me a cabeça, porque eu olhava então para o soalho, e disse com certa amargura:

- Você não merece os sacrifícios que lhe faço. (ASSIS, 2009, p. 149).

A personagem demonstra com a sua atitude de tranquilidade muito mais equilíbrio emocional do que Brás que, amedrontado pela possível descoberta do romance proibido, busca na amada conforto para seu desespero. Diante desses indícios do perfil de Virgília, pode-se lembrar de Capitu e do quanto ambas usam o artifício da dissimulação frente aos desafios, assim como em ambos os casos há a predominância dessas personagens femininas sobre seus parceiros.

Uma das marcas da escrita machadiana são as minuciosas descrições que auxiliam na composição dos espaços e, principalmente, na caracterização de suas personagens. Sem dúvida, é uma ferramenta narrativa que contribui para a compreensão da obra como um todo. Segundo Chociay (2013), é grande a ênfase dos escritores oitocentistas na descrição da indumentária feminina, principalmente nos bailes e saraus. A descrição do vestuário torna-se uma forma de identificar o caráter e personalidade da personagem. A autora afirma que até então os textos ficcionais estavam mais voltados com o homem em sociedade, ao contrário do romance oitocentista, em que as descrições passam a focalizar a individualidade e a personalidade das personagens.

No que diz respeito à construção de Machado de Assis acerca de suas personagens femininas, Therezinha Mucci Xavier salienta que:

Quando pinta os olhos, os braços, os ombros, as mãos, o corpo da mulher com arte e magistral sutileza de um anatomista, o romancista não o faz somente por um prazer visual ou sensual. Fá-lo sobretudo para retratar ou informar os sentimentos, as tendências, o feitio moral e psicológico das suas figuras. (XAVIER, 1986, p. 53).

Percebemos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que o autor age com restrição no que diz respeito aos trajes de Virgília. Uma das passagens do romance que comprovam essa afirmação é quando o narrador defunto compara-a ao seu travesseiro: “Virgília era o travesseiro do meu espírito, um travesseiro mole, tépido, aromático, enfrornado em cambraia e bruxelas” (ASSIS, 2009, p. 106).

Aqui temos uma descrição da vestimenta de Virgília de maneira metafórica. Dá-se a entender nesse trecho que a personagem era quem dava sentido à vida de Brás Cubas e ao compará-la a um travesseiro, que é onde repousamos, descansamos e confiamos nossos sonhos, o autor também atribui essas características à personagem. Ao mencionar que o travesseiro estava “enfronhado em cambraia e bruxelas”, sugere que era a sua amada que vestia-se dessa maneira, com um traje confeccionado nesses tecidos. Nesse período da narrativa, a cambraia, tanto de linho quanto de algodão, caracterizava-se pela textura fina e transparente e era considerada um tecido de alto luxo, simbolizando conforto e elegância.

No século XIX os tecidos estavam muito relacionados com a distinção entre os sexos assim como entre as classes sociais. De acordo com Souza (2001), “a vestimenta é uma linguagem simbólica, um estratagema de que o homem sempre se serviu para tornar inteligíveis uma série de ideias como o estado emocional, as ocasiões sociais, a ocupação ou o nível do portador” (SOUZA, 2001, p. 125).

Havia uma separação entre grupos de tecidos diferenciados, sendo que às mulheres destinavam-se as fazendas vaporosas como a musselina, a tarlatana, o organdi, a cambraia que a noite transformavam as elegantes damas em “verdadeiras nuvens”. Temos aí a constatação de que a amante de Brás Cubas era realmente uma mulher fina e elegante, de acordo com os tecidos que compunham sua vestimenta. A jovem e ambiciosa senhora acompanhava a moda de seu tempo e seus trajes destacavam sua posição social privilegiada.

A partir de 1830, os vestidos passaram a ser confeccionados com tecidos mais grossos e pesados como o veludo, a seda adamascada, os brocados, o tafetá, o cetim e o gorgorão. Conforme afirma Souza (2001), “o esquema cromático se apura, as cores vivas sendo mais apropriadas aos trajes de jantar, e as claras – rosa, limão, azul – ao baile e à Ópera” (SOUZA, 2001, p. 68). Aqui temos mais um exemplo de como Virgília seguia a moda de seu tempo e procurava estar bem vestida em todas as ocasiões, usando um vestido de gorgorão azul em um baile – tecido e cor propícios para o evento:

A primeira vez que pude falar a Virgília, depois da presidência, foi num baile em 1855. Trazia um soberbo vestido de gorgorão azul e ostentava às luzes

o mesmo par de ombros de outro tempo. Não era a frescura da primeira idade; ao contrário; mas ainda estava formosa, de uma formosura outoniça, realçada pela noite. (ASSIS, 2009, p. 182).

Segundo Salomon (2007, p. 26), o que uma pessoa veste em determinada ocasião revela muito de sua identidade, pois a moda se configura num jogo que tem como objetivo exteriorizar nossos sentimentos e pretensões. Ou seja, ao escolher uma roupa, intencionalmente ou não, a pessoa estará expressando aspectos de sua personalidade, de sua identidade, expondo sua essência e até seus valores.

Virgília demonstrava se importar excessivamente com as aparências, um dos motivos, inclusive, pelo qual trocara seu amor por Brás por um casamento promissor com Lobo Neves. Numa ocasião em que o marido consegue um camarote para assistir a uma cantora italiana de ópera, a personagem fica extremamente entusiasmada com a possibilidade da saída. O trecho abaixo exemplifica sua preocupação em apresentar-se sempre bem vestida para as ocasiões, principalmente as aparições em público:

Virgília bateu palmas, levantou-se, deu um beijo no filho, com um ar de alegria pueril, que destoava muito da figura; depois perguntou se o camarote era de boca ou do centro, consultou o marido, em voz baixa, acerca da toilette que faria, da ópera que se cantava e de não sei que outras coisas. (ASSIS, 2009, p. 109).

Como já mencionado anteriormente, a vestimenta, principalmente nos bailes e festas noturnas, adquire grande importância, pois exprime a adequação ou não do indivíduo num ambiente em que a sociedade o acolhia. Essa certa liberdade em vestir-se com mais elegância nessas ocasiões propiciava uma fuga à simplicidade da indumentária feminina do dia a dia. Apesar de os trajes das moças solteiras serem mais recatados que das mulheres casadas, as festas permitiam uma erotização do corpo feminino com vestidos decotados, braços e ombros nus ou da cintura comprimida pelos espartilhos.

Maria Alice Ximenes (2011) salienta que “a roupa exerce então a expressão de subjetividade reprimida na comunicação da mulher com o mundo. As roupas muitas vezes falavam por elas, ou, muito antes delas, exprimindo seus sentimentos mais secretos quando em público” (XIMENES, 2011, p. 49). A moda descobriu

maneiras de saciar os impulsos reprimidos das mulheres diante de uma sociedade moralista e aristocrática. Da mesma forma, a literatura também encontrará um meio de falar do corpo feminino indiretamente, por meio de descrições de seu vestuário.

Frequentadora dos eventos noturnos da classe alta do Rio de Janeiro, Virgília sabia usar a vestimenta como aliada para ressaltar sua beleza e auxiliá-la em seu jogo de sedução. Apesar do recato que era exigido às mulheres do século XIX, em ocasiões como os bailes e saraus os vestidos ganhavam decotes generosos e os braços e ombros ficavam expostos. Este era o jogo de sedução: as mulheres mostravam certas partes do corpo e outras só eram destacadas pelo contorno dos vestidos e espartilhos que lhes acentuavam as formas do corpo ou, ainda, “Utilizando os artifícios como o decote, o xale²², a sombrinha, o leque, a mulher estabelecia o jogo de insinuar e recuar” (XIMENES, 2011, p. 27).

Percebemos que Virgília também usava este recurso: “la de sege, velado o rosto, envolvida numa espécie de mantéu, que lhe disfarçava as ondulações do talhe” (ASSIS, 2009, p. 124). O mantéu era uma espécie de capa com colarinho usada inicialmente pelos frades por cima das túnicas.

Neste caso, o fato de Virgília cobrir-se com o mantéu pode indicar o recato que as mulheres do século XIX se submetiam, ou ser apenas um gesto de descrição, já que levava uma vida dupla entre seu marido e seu amante. Outro recurso parecido, usado várias vezes pela personagem, era o chapéu, como quando seu marido lhe surpreendeu na casa da Gamboa, local de encontro extraconjugal: “Dona plácida foi buscar um espelho, abriu-o diante dela. Virgília punha o chapéu, atava as fitas, arranjava os cabelos, falando ao marido, que não respondia nada” (ASSIS, 2009, p. 157-158). O chapéu era um acessório usado pelas mulheres principalmente durante o dia, e em alguns casos à noite. O modelo de chapéu “tipo boneca” era amarrado sob o queixo, “era baixo, com o formato de um balde de carvão e dava a impressão de extremo recato” (LAVÉ, 1999, p. 168). Pode-se dizer

²² Os xales leves substituíram as capas utilizadas para as saídas à rua, e as namoradeiras que preferiam manter o anonimato em seus encontros fortuitos criaram um xale negro e enorme, em geral de crepe ou de renda pesada, semelhante aos espanhóis ou orientais, para esconder o rosto. Esse costume que driblava amores desconhecidos pelas famílias, já se manifestava nos meados do século XVII. (CHATAIGNIER, 2010, p. 85-86).

que esse recato e decência expressado pelo chapéu era o que a personagem pretendia transparecer para seu marido e para a sociedade.

Outra passagem que revela Virgília ser uma mulher extremamente vaidosa, cuidadosa com o corpo e preocupada com uma possível privação de seus hábitos elegantes, é quando fica grávida. Mesmo sem ter certeza da paternidade do bebê, Brás sonha com a criança, mas percebe que a futura mãe fica amuada ao falar do assunto. Logo o narrador descobre a causa verdadeira do aborrecimento da amada: “Era medo do parto e vexame da gravidez. [...] Quanto ao vexame, complicava-se ainda da forçada privação de certos hábitos da vida elegante” (ASSIS, 2009, p. 147).

Virgília foi retratada por Machado de Assis como uma mulher forte, determinada e com grande poder de sedução. Sua beleza, elegância e magnetismo foram características marcantes que auxiliaram a personagem a manipular o marido e o amante durante a narrativa. Seus trajes também foram grandes aliados em seu jogo de sedução, chegando ao ponto de aflorar a imaginação de seu amante, que conseguia vê-la “com o vestido soberbo que havia de ter”:

Via-a dali mesmo, reclinada no camarote, com seus magníficos braços nus, - os braços que eram meus, só meus, - fascinando os olhos de todos, com o vestido soberbo que havia de ter, o colo de leite, os cabelos postos em bandós, à maneira do tempo, e os brilhantes, menos luzidios que os olhos dela... Via-a assim e doía-me que a vissem outros. Depois começava a despi-la, a pôr de lado as joias e sedas, a despenteá-la com as minhas mãos sôfregas e lascivas, a torná-la minha, somente minha, unicamente minha. (ASSIS, 2009, p. 110).

Ao descrever a amada, Brás revela toda a sensualidade que sua vestimenta expressava, passando a imagem de um vestido sofisticado, marcado pela erotização que os braços nus e o decote avantajado proporcionavam. Pode-se dizer que as particularidades da vestimenta de Virgília indicam traços de sua identidade, pois “existe uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que a pessoa usa” (WOODWARD, 2012, p. 10). Dessa forma, além das atitudes, passamos a entender uma pessoa pelas roupas e acessórios que ela usa, pois a vestimenta que cobre o corpo, muitas vezes, é o reflexo do que quem a veste é, ou quer parecer ser.

George Simmel, em seu ensaio “Psicologia do adorno” (2008), trata da moda e de sua relação profunda com o ser. O adorno, a sofisticação, a elegância ampliam

a impressão da personalidade, chamam a atenção ao portador e funcionam como elementos que irradiam suas qualidades (SIMMEL, 2008, p. 61). O sociólogo ainda comenta que o vestuário ornamental apresenta um valor maior e um significado irradiante, ao contrário do vestuário habitual que, geralmente, não apresenta traços de distinção individual. Assim, a vestimenta e os acessórios funcionam como uma extensão da personalidade e se caracterizariam como uma forma de expressão do “eu”.

No caso da personagem, sabemos que sua ambição por um título de nobreza levou-a a abdicar de seu amor por Brás. O fato de Virgília ter se tornado marquesa por intermédio do marido, nos faz levantar a hipótese de que ela contribuiu diretamente para essa ascensão. Além de sua personalidade forte e da influência que tinha sobre o cônjuge, uma das ferramentas que ajudaram-na nessa empreitada foram seu garbo e elegância, seu bom gosto ao escolher seus vestidos e joias, demonstrando, assim, a riqueza de Lobo Neves.

A identidade é construída em um diálogo direto com a moda, pois as roupas são importantíssimas para a nossa comunicação com a sociedade. Principalmente no século XIX, a mulher fez da moda seu principal meio de expressão, já que era impedida de se destacar e se desenvolver em outras áreas como o trabalho e a vida social. Apresentar-se com um vestuário apropriado, conforme a moda vigente, sem exageros, era uma das qualidades mais apreciadas nas mulheres.

De acordo com esses preceitos, podemos afirmar que um dos grandes destaques de Virgília foi sua indumentária: sofisticação, elegância e sensualidade foram características que justificavam a personagem ser “a mais atrevida criatura da nossa raça e, com certeza, a mais voluntariosa” (ASSIS, 2009, p. 65).

3.4 O TRAJE DISSIMULADO DE CAPITU

Iniciemos nossa análise pelo guarda-roupa de Capitu. “A mulher mais famosa e controversa da literatura brasileira” (GLEDSON, 2006, p. 335), a menina com olhos de “cigana oblíqua e dissimulada” nos revela duas fases distintas de sua identidade que estão relacionadas com a maneira como se vestia no decorrer da narrativa. A moda se transforma, tanto quanto a cultura, a sociedade e a identidade das

peçoas, assim como ocorre com Capitu, que do vestido de chita passa ao vestido de seda, e ambos são fundamentais para a expressão de sua identidade. Para uma visão mais ampla dessas fases, seguiremos a ordem cronológica dos fatos narrados por Machado de Assis no romance e, paralelamente, trataremos dos aspectos analíticos referentes à moda e sua relação com a personagem.

Como bem disse Augusto Meyer, sem dúvida “*Dom Casmurro* é o livro de Capitu” (MEYER, 2008, p. 115). Por mais que sua presença seja desde o início do romance “uma presença de bastidores”, ainda assim Capitu se sobressai altiva, persistente e astuta diante do leitor. “Tudo converge para ela, tudo parece caminhar ao seu encontro” (MEYER, 2008, p. 115). Dona de uma personalidade forte e de grande persuasão, “Capitu era Capitu”, e como o próprio Bentinho confessou, ela era “uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem” (ASSIS, 2009, p. 54).

Temos o primeiro contato com Capitu no início do livro, quando estava no auge de seus quatorze anos. Era uma menina aparentemente bonita, tinha “os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo [...]. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo” (ASSIS, 2009, p. 27). Morava na mesma rua que Bentinho, o que explica estarem “sempre juntos...”, “em segredinhos...”, como dizia o agregado José Dias, preocupado “se eles pegam de namoro...” (ASSIS, 2009, p. 24), visto que o rapaz já estava destinado entrar para o seminário a fim de cumprir a promessa que sua mãe fizera.

O domínio e a persuasão que brotavam de Capitu atingiam em cheio Bentinho, que a amava grandemente, fortemente e acreditava na reciprocidade desse amor: “Eu amava Capitu! Capitu amava-me! E as minhas pernas andavam, desandavam, estacavam, trêmulas e crentes de abarcar o mundo” (ASSIS, 2009, p. 26). O fato de Capitu e Bentinho morarem na mesma rua não significava que fossem da mesma classe social. Pelo contrário, a família da jovem era menos abastada e só morava numa casa “assobradada”, porém pequena, graças a sorte grande que seu pai teve num bilhete de loteria. Contudo, não só a descrição da casa, assim como da roupa de Capitu nos leva a perceber sua classe social inferior.

Bentinho, ao confessar que “não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte, e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado” (ASSIS, 2009, p. 27), revela-nos que a família de Capitu não possuía condições financeiras suficientes para gastos com o vestuário. Confirmamos essa afirmação pelo fato de a jovem estar “apertada” no seu vestido “meio desbotado”, o que indica que este já vinha sendo usado há tempo, ignorando as novas formas que o corpo da mesma vinha adquirindo. Além do estado do vestido, o material com que foi confeccionado, a chita, também é um forte indício da condição social de Capitu, pois “era um tecido barato, específico das classes pobres no período e não fazia parte do vestuário dos mais abastados, a não ser para as anáguas ou acabamentos internos dos vestidos que eram feitos de musselina, organdi etc” (SALOMOM, 2010, p. 125).

Até certa altura do século XIX as roupas ainda desempenhavam a função de distinção social entre as classes, tanto que quanto maior fosse a proporção do que se vestia, maior era o indício de riqueza, pois demonstravam “que seu portador não estava empenhado em nenhuma espécie de trabalho produtivo e pertencia, por conseguinte, à classe privilegiada, à classe ociosa” (SOUZA, 2001, p. 125). Posteriormente a isso, a barreira entre a indumentária do rico e do pobre foi quebrada, sendo que agora este poderia usar o que aquele usava. Porém, o que ainda distinguia as classes menos favorecidas das mais favorecidas eram os materiais com que se confeccionavam os trajés.

Segundo Ximenes (2011), o século XIX foi um “cenário de fácil disseminação da moda, o vestuário se revelava, portanto, um incrível sinalizador de posição social e diferenciação de sexo, mostrando que a moda opera sobre um tripé de facetas: social, psicológica e estética” (XIMENES, 2011, p. 26). Observamos uma passagem de *Dom Casmurro* (2009) que ilustra bem essa questão: “Havia homens e mulheres, velhos e moços, sedas e chitas e, provavelmente, olhos feios e belos, mas eu não vi uns nem outros” (ASSIS, 2009, p. 114). A descrição de Bentinho em forma de oposição nos faz refletir sobre o papel social da seda e da chita, uma se opondo à outra, pertencentes à classes distintas e que demarcavam a posição social de quem as usava.

Além do vestido de chita apertado e desbotado, Capitu “[...] calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos” (ASSIS, 2009, p. 28). Convenhamos que para a idade em que se encontrava Capitu – idade em que as moças já tinham pretendentes e almejavam um bom casamento – sua vestimenta era demasiadamente simples. E a impressão é que Machado de Assis fazia questão de assinalar esta simplicidade nas formas do traje de Capitu, até mesmo, em suas roupas “de sair”, como percebemos no trecho a seguir: “A todas as perguntas, Capitu ia respondendo prontamente e bem. Trazia um vestidinho melhor e os sapatos de sair. Não entrou com a familiaridade do costume, deteve-se um instante à porta da sala, antes de beijar a mão a minha mãe e ao padre” (ASSIS, 2009, p. 68). Mesmo que o vestido usado por Capitu fosse “melhor”, o diminutivo empregado pelo autor confere um tom de desvalorização à peça, o que deixa subentendido sua condição inferior a do narrador.

Verificamos nas passagens acima que o autor utilizava a vestimenta de Capitu como uma estratégia narrativa para compor a identidade da personagem. São essas “pistas” que Machado de Assis deixa pela obra que fazem com que o leitor, muitas vezes inconscientemente, perceba aspectos da personagem como, por exemplo, sua classe social, mesmo que em nenhum momento seja diretamente mencionado no texto que Capitu era pobre. De acordo com Salomom (2010), a moda possui dois grandes poderes: o poder de expressar e o de denunciar.

O primeiro tem a ver com a experiência de moda com a qual o indivíduo procura ser/expressar-se alimentando seus desejos, seus medos, suas neuroses, suas esperanças, em composições de vestuário que revelam suas faces. O segundo tem a ver com o que esse indivíduo não intenciona, mas expressa com a moda, com aquilo que é visível em sua imagem diária, mas que não está sob seu controle, com a mensagem subliminar transmitida através de seu vestuário. (SALOMOM, 2010, p. 12).

Como visto, Capitu não tinha intenção nenhuma em mostrar sua condição social através do que vestia. A priori, essa era uma estratégia narrativa de Machado de Assis. Ou seja, até então, o poder que a moda emanava era o de denúncia. Capitu denunciava ao leitor pertencer a uma classe social menos favorecida com seu vestido de chita e seus sapatos de duraque remendados por ela mesma.

Mesmo a personagem não trajando roupas à moda da época, ou socialmente mais apreciadas, o que chamava a atenção era sua personalidade marcante, suas ideias atrevidas, seu pensamento claro e perspicaz e a habilidade em dissimular em meio às situações inesperadas como, por exemplo, no dia do primeiro beijo entre ela e Bentinho, quando sua mãe aparece na porta e a jovem se recompõe tão rapidamente que “nenhum laivo amarelo, nenhuma contração de acanhamento” (ASSIS, 2009, p. 60) fez a mãe desconfiar do que houvesse ocorrido entre os dois. O próprio narrador nos alerta com relação ao comportamento da personagem, demonstrando ser a atitude de quem não espera, mas sim de quem busca a realização de seus objetivos: “[...] Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos” (ASSIS, 2009, p. 37).

De acordo com Salomom (2010), podemos observar em Capitu uma personagem feminina que se mostra ousada para sua época, mas, ao mesmo tempo, tenta manter uma “suposta” obediência às regras do patriarcado. Segundo a autora:

Há na personagem a delicadeza feminina sem os artifícios da moda e também a obstinação masculina: ela se deixa levar, ao mesmo tempo que luta por seus desejos. Em direção oposta às mulheres do seu tempo, Capitu não usava o poder da moda, enquanto solteira, para atingir seus objetivos. (SALOMOM, 2010, p. 94).

Com relação à fase de Capitu enquanto solteira, não encontramos passagens que descrevam outro modelo de traje que não seja o vestido de chita. No capítulo 33 de *Dom Casmurro*, quando Bentinho penteia os cabelos de Capitu, observamos novamente a jovem usando sua vestimenta de costume: “Os dedos roçavam na nuca da pequena ou nas espáduas vestidas de chita e a sensação era um deleite” (ASSIS, 2009, p. 58). Até mesmo os acessórios que compunham seu traje eram visivelmente simplórios para sua idade como o “triste pedaço de fita enxovalhada” (ASSIS, 2009, p. 59) com que Bentinho ataria as pontas da trança que lhe fizera.

Segundo Luciane Chociay (2013), “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” (CHOCIAY, 2013, p. 175). A vestimenta de Capitu também nos indica o estado de espírito²³ em que se encontrava a personagem, ou seja, se estava feliz, triste, doente. Ao saber que Bentinho dentro de pouco tempo iria para o seminário, a jovem ficara tão desolada a ponto de passar mal com a notícia. Bentinho, ao visitá-la na manhã seguinte, percebeu que ela “estava abatida, trazia um lenço atado na cabeça” e, em seguida, a mãe desta contou-lhe “que fora excesso de leitura na véspera, antes e depois do chá, na sala e na cama, até muito depois da meia-noite e com lamparina...” (ASSIS, 2009, p. 74). O lenço atado à cabeça era geralmente usado pela mulher ao ficar enferma ou ainda nos períodos menstruais. Nesse sentido, Gilles Lipovetsky (2009) afirma que os trajes “tendem a simbolizar uma personalidade, um estado de espírito, um sentimento individual; tornam-se signos e linguagens [...]” (LIPOVETSKY, 2009, p. 50).

Mesmo Capitu não usando a vestimenta a seu favor enquanto solteira, ainda assim mostrava-se conhecedora da moda que circulava e, aparentemente, tinha interesse pelos trajes usados nesse período. Percebemos esse interesse durante o “duelo de ironias” que se trava entre ela e Bentinho no capítulo 44. Enquanto conversavam sobre o destino de Bentinho no seminário, este acaba aceitando a ideia de que ser padre não era tão ruim e Capitu retruca ironizando a ideia, afirmando não poder perder a primeira missa do então futuro padre. Vejamos a passagem: “- Bem, comece pelas meias pretas, depois virão as roxas. O que eu não quero perder é a sua missa nova; avise-me a tempo para fazer um vestido à moda, saia balão e babados grandes... Mas talvez nesse tempo a moda seja outra” (ASSIS, 2009, p. 78).

²³ Entende-se “estado de espírito” por temperamento, humor, disposição emocional que alguém expressa num determinado momento ou circunstância, geralmente de teor passageiro. Modo como alguém se encontra emocionalmente numa dada situação, geralmente se refere à alegria, ao entusiasmo, à satisfação ou à tristeza, à irritação e demais sentimentos ou sensações. Disponível em: <https://www.dicio.com.br>.

É exatamente nesse período em que Bentinho nos narra sua história que a saia balão está em alta. De acordo com Laver (1989) “as saias foram ficando mais rodadas e, na primeira metade da década, o efeito desejado era obtido usando-se um número maior de anáguas” (LAVÉR, 1989, p. 177-178). A partir de 1856, as anáguas foram substituídas pela crinolina, elemento da indumentária feminina que já foi vastamente descrita no capítulo anterior desta pesquisa. As diversas camadas de babados e rendas também eram moda, deixando o traje feminino ainda mais volumoso e, conseqüentemente, luxuoso.

Ainda com relação ao trecho em que Capitu reflete o desejo pela saia balão e os babados, temos a impressão de que a personagem, vista até então numa posição passiva diante do que ela própria vestia, tenha o ímpeto de demonstrar o contrário: quer usar o poder de expressão que a roupa pode lhe conferir, adquirindo uma posição ativa diante da moda. Ou seja, diante desta atitude, parece que Capitu deseja expressar a sua altivez a Bentinho por intermédio da roupa então usada pelas mulheres e considerada elegante e luxuosa e, na sua primeira missa, já ordenado padre, tivesse o (des)prazer de vê-la tão bela e radiante. Vemos mais claramente essa intenção no trecho que se segue:

A Igreja há de ser grande, Carmo ou S. Francisco.
- Ou Candelária.
- Candelária também. Qualquer serve, contanto que eu ouça a missa nova. Hei de fazer um figurão. Muita gente há de perguntar: ‘Quem é aquela moça faceira que ali está com um vestido tão bonito?’ - ‘Aquele é D. Capitolina, uma moça que morou na Rua de Matacavalos...’. (ASSIS, 2009, p. 78).

Mesmo sabendo que nesse diálogo a jovem esteja agindo com ironia a fim de provocar ciúmes em Bentinho, percebemos a intenção de Capitu em se mostrar ao outro, em aparecer, causar admiração, arrancar elogios e seduzir. A personagem estava numa condição de pobreza e com essa atitude parece camuflar sua identidade que aflora quando começa a ironizar: o que ela deseja é a grandeza, estar em evidência, transparecendo uma identidade que não é tão visível em sua adolescência. Pode-se dizer que essa era uma identidade embrionária na sua adolescência que vai caracterizar sua personalidade que é dissimulada. A identidade, ou a identificação - caso se enfatize o processo de subjetivação e sua política de exclusão - não é algo pronto e pré determinado, mas, sim, algo que vai

sendo definido, transformado, construído, modificado. Stuart Hall, em “Quem precisa da identidade?” (2014), argumenta que numa abordagem discursiva a identidade ou a identificação são uma construção, um processo nunca completado, algo sempre em processo. “Ela não é, nunca, completamente determinada - no sentido de que se pode, sempre, ‘ganhá-la’ ou ‘perdê-la’; no sentido de que ela pode ser, sempre, sustentada ou abandonada” (HALL, 2014, p. 106).

Na ótica de Salomom (2010), a facilidade com que Capitu dissimulava situações, fazia planos e manipulava José Dias e D. Glória para tirar-lhe a ideia fixa de mandar Bentinho para o seminário, entre outras coisas, nos fazem “imaginá-la ao mesmo tempo que anjo – de vestido de chita e tranças amarradas, correndo pela casa em brincadeiras –, e demônio – de vestido à moda saia balão, com babados grandes...” (SALOMOM, 2010, p. 114). Segundo Meyer (2008), Capitu “é profundamente mulher, sem dúvida, mas é, sobretudo, profundamente viril pela energia intorcível, pela audácia pertinaz, pelo senso da ação, por saber ser em tudo e por tudo o ‘conquistador’ e não a ‘conquistada’” (MEYER, 2008, p. 116).

Bentinho vai para o seminário, o tempo passa, e “[...] Capitu ia crescendo às carreiras, as formas arredondavam-se e avigoravam-se com grande intensidade; moralmente, a mesma coisa. Era mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados e desde os pés até à cabeça” (ASSIS, 2009, p. 130). Bentinho sai do seminário e o casamento com Capitu acontece. Deparamo-nos, então, com uma nova Capitu, dando início a segunda fase da personagem: a de mulher casada.

A personagem, enfim, casa-se com Bentinho, seu grande amor. Ainda nessa época, conseguir um bom casamento era muito importante para o sexo feminino. Para alcançarem a graça do matrimônio, as mulheres se submetiam a uma dupla jornada: ao mesmo tempo em que tentavam atrair os olhares dos homens com as mais variadas técnicas de sedução, tinham que ser comedidas e prudentes por conta das regras e moralidade impostas pelo patriarcalismo. Além disso, deveriam ter diversas habilidades domésticas, demonstrando, assim, que seriam boas esposas e competentes donas de casa.

A domesticidade é algo que se instaura no modelo familiar burguês. A mulher deveria ter dotes e préstimos para também contrair um bom

casamento, saber administrar bem o lar e vir de um berço que demonstrasse ter adquirido ensinamentos da prática em família, pois isso também significava ser bem nascida. Bordar em bastidor, tocar piano, cantar em apresentações de saraus familiares, ser paciente com os pequenos, para garantir que será boa mãe, deveriam ser verificados como predicados para se alcançar o bom marido. (XIMENES, 2011, p. 40).

No capítulo 101 de *Dom Casmurro* (2009), intitulado “No céu”, em que ocorre a narração do casamento entre os jovens, Bentinho menciona um versículo da primeira epístola de São Pedro, provavelmente dirigida aos noivos durante a cerimônia de casamento:

As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não seja o adorno delas o enfeite dos cabelos riçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração... Do mesmo modo, vós, maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como a vasos mais fracos, e herdeiras convosco da graça da vida... (ASSIS, 2009, p. 154).

Nessa passagem, há duas questões distintas que nos chamam a atenção, pois retratam o reflexo da sociedade machista e patriarcalista do século XIX. Temos, de um lado, a parte da epístola que cabe à esposa ordenando que esta seja tão sujeita ao marido a ponto de ser condenado o uso de qualquer tipo de adorno que não seja o próprio marido a quem ela deve amar. Por outro lado, temos o trecho que cabe ao marido, ao qual é pedido que honrassem a sua esposa “como a vasos mais fracos”. A epístola lida no dia do casamento serve para evidenciar ainda mais a posição que a mulher deveria assumir depois do casamento: a ela caberia a submissão e o domínio do marido.

A posição inferior a que a mulher estava exposta, sempre em segundo plano e égide do sexo masculino é inconscientemente destacado na fala de Capitu, após a cerimônia de seu casamento: “Sentei-me à sombra daquele que tanto havia desejado” (ASSIS, 2009, p. 155). Aparentemente, Capitu aceita ser submissa ao marido, porém, como este mesmo nos narra, “quanto às de S. Pedro, disse-me no dia seguinte que estava por tudo, que eu era a única renda e o único enfeite que jamais poria em si. Ao que eu repliquei que a minha esposa teria sempre as mais finas rendas deste mundo” (ASSIS, 2009, p. 155). A recusa da personagem em se

abster dos adornos que depois de casada poderia usufruir nos revela tanto o seu caráter vaidoso quanto forte e destemido.

A forma com que Bentinho encara a posição de Capitu diante do desejo pelo adorno também nos rende uma reflexão. O personagem não só concorda com a esposa como promete a ela “as mais finas rendas deste mundo” com o intuito de agradá-la, assim como agradar aos outros com a “faceirice” da mulher, pois era a beleza e elegância de Capitu que demonstrariam o poder aquisitivo de Bentinho.

Durante o século XVIII e início do XIX a vestimenta de ambos os sexos era muito semelhante, tanto que os homens – igualmente as mulheres – vestiam-se com garbo e elegância, sem deixar de lado as rendas, babados e plumas que mais tarde viriam a ser usados somente por elas. Souza (2001) destaca que ao passo que é dada outra importância ao sexo masculino, que não fosse mais a indumentária, mas sim as suas qualidades pessoais, fica a cargo da mulher preocupar-se com a frivolidade da moda.

Visto que, nessa época, a roupa servia para demarcar a distinção entre as classes sociais, como o homem demonstraria a sua riqueza se a moda masculina já não lhe permitia isso? Sim, a esposa era seu espelho, visto que quanto mais esta estivesse bem vestida, conforme a moda e coberta de joias, mais rico e bem sucedido era o marido. Assim também almejava Bentinho ao querer cobrir Capitu com “as mais finas rendas” e mais tarde com joias, como ele mesmo nos conta: “Inventava passeios para que me vissem, me confirmassem e me invejassem” (ASSIS, 2009, p. 156). De acordo com Ximenes (2011)

As boas maneiras da mulher junto à sua maneira de vestir, de produzir uma determinada aparência, deveriam ser exteriorizadas. Isso somava pontos para que o homem, em situações sociais, fizesse sua promoção pessoal perante a sociedade. Afinal, a família não representa apenas um patrimônio, como também um capital simbólico. (XIMENES, 2011, p. 40).

Aos poucos, Capitu começa a revelar seus desígnios e, assim como o marido, também desejava ser vista e admirada pela beleza e elegância que seu “novo estado” lhe conferia. De acordo com Lipovetsky (2009), “a moda tem ligação com o prazer de ver, mas também com o prazer de ser visto, de exhibir-se ao olhar do outro” (LIPOVETSKY, 2009, p. 43). Assim, já na primeira semana de casados,

Bentinho percebe a esposa um tanto impaciente e enfadonha, porém o semblante dela muda completamente quando decidem fazer uma visita aos pais, na rua em que cresceram juntos.

A alegria com que pôs o seu chapéu de casada e o ar de casada com que me deu a mão para entrar e sair do carro, e o braço para andar na rua, tudo me mostrou que a causa da impaciência de Capitu eram os sinais exteriores do novo estado. Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também. (ASSIS, 2009, p. 156).

Não somente o desejo de exibicionismo da personagem nos chama a atenção nessa passagem, mas principalmente a nova identidade que a vestimenta parece impregnar nela. Fica nítida essa relação quando Capitu, ao colocar o “chapéu de casada” na cabeça passa a ter um “ar de casada”, como se vestisse essa nova identidade pelo simples ato de cobrir-se com a peça. Essa relação entre a identidade do indivíduo com o que ele veste nos leva a refletir sobre o papel da roupa em ressignificar o corpo da pessoa, ou seja, “o vestuário é uma forma de interferência, assim como as escarificações e tatuagens. É no corpo que as metamorfoses e metáforas se instalam, procurando reconfigurações e formas de expressão, consolidando o diálogo com a cultura” (XIMENES, 2011, p. 94).

Quando nos referimos aos aspectos que Capitu começava a revelar, pensamos nas características que José Dias tinha lhe dado ainda no início da narrativa, quando pergunta a Bentinho se já havia reparado nos olhos da jovem, afirmando serem de “cigana oblíqua e dissimulada”. Ao buscar o sentido real da palavra “dissimulada” encontramos significados como “ocultar ou encobrir com astúcia”, “não dar a perceber, calando ou simulando”, ou ainda “não revelar seus sentimentos ou desígnios” (FERREIRA, 2001, p. 261). Ou seja, Capitu, em diversos momentos, parecia arquitetar um jogo de renúncia e depois de entrega, como na passagem a seguir, relacionada às joias que o marido lhe dava: “Arranjava-se com graça e modéstia. Embora gostasse de joias, como as outras moças, não queria que eu lhe comprasse muitas, nem caras e, um dia, afligiu-se tanto que prometi não comprar mais nenhuma, mas foi só por pouco tempo” (ASSIS, 2009, p. 158).

E qual lugar melhor que a vida noturna do século XIX para que a mulher, principalmente a casada, expressasse o seu jogo de “avanços e recuos”? Essa técnica feminina destacada por Gilda de Mello e Souza (2001) faz parte das festas, bailes e saraus noturnos, representados pela autora como a “vida de exceção”, pois eram nessas ocasiões que as classes sociais se confraternizavam rompendo as estruturas sociais, assim como as mulheres podiam exercer com maior liberdade a sua feminilidade e poder de sedução, sem a preocupação com a moral que era pregada nesse período. “A festa era, para uma sociedade deste tipo, mais que para outra, a ruptura na rigidez dos costumes” (SOUZA, 2001, p. 146).

Tanto a reunião entre as classes quanto a ousadia e exibicionismo feminino expressados nesses ambientes de convívio eram particularmente marcados e evidenciados pela vestimenta. Segundo Lipovetsky (2009), os trajes noturnos tornaram-se trajes de sedução, pois desenhavam os atrativos do corpo, revelando e escondendo os atrativos do sexo, evidenciando os encantos eróticos. Não só símbolo hierárquico e signo de estatuto social, o vestuário era “instrumento de sedução, poder de mistério e de segredo, meio de agradar e de ser notado no luxo, na fantasia, na graça amaneirada.” (LIPOVETSKY, 2009, p. 75).

Esse fato nos faz recordar de um conto do escritor francês Guy de Maupassant, “O colar de diamantes”, que conta a história “de uma dessas lindas e encantadoras jovens, nascidas, como por um erro do destino, numa família de empregados” (MAUPASSANT, 1987, p. 89). A moça, chamada Matilde, casa-se com um simples escriturário do Ministério, e continua com sua vida simples e sem luxo. “Não tinha toaletes, joias, nada. E não amava senão isso; sentia-se feita para isso. E tanto desejava agradar, ser invejada, ser sedutora e procurada!” (p. 90).

Certo dia seu marido chega radiante com o convite para um baile de gala, mas ao invés da jovem senhora ficar contente, fica irritada declarando não ter vestido para usar nessa ocasião. Para não ver mais nenhuma lágrima rolar pelo rosto de Matilde, seu marido lhe dá uma quantia em dinheiro que estava economizando para que ela arranje um vestido adequado para a ocasião. Vestido comprado, Matilde se depara com outro problema: não ter nenhuma joia para compor sua toailete. O marido lhe dá a ideia de pedir emprestado um colar a uma amiga rica, a quem a esposa tinha muita estima e apreço. Na casa da amiga,

Matilde fica diante de um soberbo colar de diamantes, que fizeram suas mãos tremer ao segurá-lo. O dia do baile chegou e Matilde,

Estava mais linda do que todas, elegante, graciosa, sorridente e louca de alegria. Todos os homens a olhavam, perguntavam-lhe o nome, procuravam ser apresentados. Todos os adidos do gabinete queriam dançar com ela. O Ministro notou-a. Ela dançava com embriagues, com arrebatamento, embriagada pelo prazer, sem pensar mais em nada, no triunfo régio de sua beleza, na glória de seu êxito, numa espécie de nuvem de felicidade, feita de todas aquelas homenagens, de todas aquelas admirações, de todos aqueles desejos despertados, daquela vitória tão completa e tão grata ao coração das mulheres. (MAUPASSANT, 1987, p. 92).

O conto de Maupassant nos revela as duas premissas relacionadas à vestimenta nos bailes e festas noturnas do século XIX: o exibicionismo das mulheres com seus vestidos de gala e a distinção social acusada pelos trajes usados. Com relação às classes sociais, mulheres confundiam-se uma em meio as outras pela roupa, já que agora todos poderiam usar os mesmos modelos e tecidos que antes eram destinados apenas às classes altas.

Nesse sentido, Diana Crane (2006) comenta que “Historiadores da indumentária concluíram que as roupas foram democratizadas durante o século XIX, pois todas as classes sociais passaram a adotar tipos semelhantes de vestuário” (CRANE, 2006, p. 27). Segundo a autora, nesse período “As pessoas consideravam sua identidade social relativamente fixa, mas os que tinham menos status procuravam imitar os estilos e o comportamento daqueles de status mais alto” (CRANE, 2006, p. 60), como no caso de Matilde e seu marido, no conto de Guy Maupassant, que gastaram todas as suas economias para se igualarem aos convidados ricos do baile.

No que diz respeito ao exibicionismo, as mulheres usavam e abusavam dos decotes e das cinturas apertadas aflorando o desejo e a curiosidade masculina. Comprovamos essas premissas no conto citado, pois a roupa usada por Matilde e seu marido no baile não dava indícios de sua classe social inferior, tanto que a personagem foi admirada e cobiçada por muitos na ocasião. O vestido e a joia escolhidos por Matilde, aliados à sua beleza natural, foram ferramentas muito importantes para que os olhares de admiração se voltassem a ela, já que “ser

sedutora e procurada” era o que a personagem desejava. Gilda de Mello e Souza (2011) salienta que

[...] entre todos os elementos que entram em jogo no exibicionismo da festa, a moda é um dos mais eficientes. Uma conexão íntima sempre as ligou às reuniões sociais, pois juntamente com a força física, as armas, a inteligência e os ardis, é a vestimenta um instrumento de luta, quer ela se trave entre os grupos ou entre os sexos. (SOUZA, 2001, p. 150).

De acordo com Ximenes (2011, p. 48), havia um nítido contraste entre as roupas usadas para o dia a dia e as roupas usadas à noite, nas festas e bailes. Enquanto a primeira cobria a mulher dos pés à cabeça conferindo-lhe recato e respeito, a segunda permitia-lhe despir o colo e os braços e definir sua cintura e ancas. Constatamos essas características da moda feminina oitocentista na passagem em que Capitu chama a atenção ao mostrar seus braços nus no baile: “De dançar gostava e enfeitava-se com amor quando ia a um baile; os braços é que... Os braços merecem um período. Eram belos e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade [...]” (ASSIS, 2009, p. 159).

Como vemos no trecho acima, Capitu demonstrava nos bailes sua graça e beleza acompanhada de um ar sedutor que encantava os olhos do marido, assim como de toda uma plateia masculina a parte. Augusto Meyer destaca que “[...] a sedução de Capitu não provém de uma beleza epidérmica”, superficial, mas sim “de um não sei que felino e profundo, com todo esse mistério de presença envolvente que irradia das personalidades fortes” (MEYER, 2008, p. 116). Contudo, se por um lado esse ímpeto sedutor agradava Bentinho, por outro afogava-o de ciúmes, como vemos no diálogo que se segue:

Eram os mais belos da noite, a ponto que me encheram de desvanecimento. Conversava mal com as outras pessoas, só para vê-los, por mais que eles se entrelaçassem aos das casacas alheias. Já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se fartavam de olhar para eles, de os buscar, quase de os pedir e que roçavam por eles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido. Ao terceiro não fui, e aqui tive o apoio de Escobar, a quem confiei candidamente os meus tédios; concordou logo comigo.

- Sanchinha também não vai, ou irá de mangas compridas; o contrário parece-me indecente.

- Não é? Mas não diga o motivo; não de chamar-nos seminaristas. Capitu já me chamou assim.

Nem por isso deixei de contar a Capitu a aprovação de Escobar.

Ela sorriu e respondeu que os braços de Sanchinha eram malfeitos, mas cedeu depressa e não foi ao baile; a outros foi, mas levou-os meio vestidos de escumilha ou não sei quê, que nem cobria nem descobria inteiramente, como o cendal de Camões. (ASSIS, 2009, p. 159).

Muito mais do que o ciúme de Bentinho, o que nos salta aos olhos nesse episódio é mais uma vez o comportamento de Capitu, pois nem tudo era como parecia ser na personagem; nem sempre o que ela demonstrava era o que realmente desejava, levantando-nos sempre a questão de seu caráter enigmático e paradoxal. Vemos como a personagem sabia jogar esse “jogo de esconde-esconde”, ressaltado pela autora Gilda de Mello e Souza (2001), pois ao passo que Bentinho lhe recriminou por apresentar-se com os braços descobertos, Capitu simula uma atitude de obediência ao marido, cobrindo-os com a escumilha, um tecido transparente. O tipo de tecido que ela arranjava “que nem cobria nem descobria inteiramente” acaba favorecendo também a personagem que não deixa de exibir os braços como gostaria. Bosak (2012) assevera que “Capitu, como objeto da dúvida que consome Bentinho, só poderia ser descrita em termos indumentários dessa forma: como alguém que nunca revela ou esconde completamente, alguém que deixa sempre a dúvida a respeito do que faz e aparenta ser” (BOSAK, 2012, p. 85).

Com relação ao exibicionismo do sexo feminino proporcionado pelos bailes e festas noturnas, as mulheres casadas eram privilegiadas com essa liberdade para expressar a sensualidade reprimida pelos trajes diurnos. Ao passo que as moças ainda solteiras, mesmo nesses ambientes de “exceção”, deveriam portar-se e vestir-se com recato, visto que para essas as questões voltadas ao corpo ainda eram tratadas como um tabu nesse período. Gilda de Mello e Souza (2001) tenta justificar esse comportamento da mulher casada dizendo que:

O matrimônio, arrancando-a ao estado de inconsciência e total ignorância da vida, ao mesmo tempo que abrandara os tabus, dera-lhe uma relativa desenvoltura, um domínio de si e de seus instrumentos de êxito. Exibia-se por isso; e talvez porque uma experiência afetiva frequentemente decepcionante a impelia a buscar novas formas de plenitude, no olhar admirativo do próximo, no roçar das casacas por seus braços nus. (SOUZA, 2001, p. 153).

Encerramos a discussão acerca da personagem trazendo novamente a reflexão feita por Salomom (2010) que da roupa emanam dois poderes: o poder de denúncia e o poder de expressão. Como previamente dito, nossa análise se baseou em duas fases distintas da vida de Capitu, sendo a primeira a “Capitu solteira”, compreendida como um sujeito passivo diante da moda, tanto que nessa fase a roupa tinha apenas o poder de denúncia sobre a mesma, denunciando sua classe social.

A segunda fase de Capitu remete ao seu casamento, e percebemos como é nítida a relação da vestimenta com suas atitudes. A “Capitu casada”, ao contrário da primeira fase, parece ser um sujeito ativo diante do que vestia, ou seja, agora emana sobre ela o poder de expressão que a moda possui. Nesta fase, Capitu já não conta somente com sua personalidade manipuladora para conseguir seus objetivos, mas usa também a roupa a seu favor.

E como bem assinala o narrador na última página do romance, “o resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela [...]”. Mas, refletindo sobre as identidades assumidas pela personagem em consonância com sua personalidade dissimulada e a relação com o que a mesma vestia concordamos com Bentinho quando este diz que “[...] uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (ASSIS, 2009, p. 209).

CONSIDERAÇÕES FINAIS - ARREMATANDO A IDEIA

As etapas de uma pesquisa, de forma geral, se assemelham muito com a confecção de uma roupa: escolhemos o modelo e o tecido adequados; tiramos as medidas; cortamos e juntamos os fragmentos novamente para a prova. E, visto que a peça se ajusta no corpo de maneira satisfatória, concluímos o traje com os arremates e acabamentos necessários.

Arrematar a ideia de uma pesquisa não é uma tarefa fácil, pois uma pesquisa nunca chega ao fim, sempre há novas leituras e outras possibilidades de estudo. Exige um olhar atento e cuidadoso do pesquisador, para que nenhum fio fique solto e comprometa a costura como um todo. Assim, também ocorre ao concluirmos uma vestimenta: o arremate deve ser preciso, minucioso, pois é pelo acabamento que vislumbramos os detalhes e são delimitadas as formas.

Concluir uma pesquisa sobre Machado de Assis é, igualmente, uma tarefa delicada, assim como o trabalho de uma costureira ou alfaiate ao arrematar sua encomenda. São tantos os fios que se correspondem e se enlaçam em suas obras, que as possibilidades oferecidas por sua generosa “trama” literária parecem ser infinitas, se encaminham ao inacabado. Se pararmos para pensar, uma peça do vestuário também não é algo acabado: cortamos, encurtamos, customizamos, enfeitamos, alongamos, transformamos. Uma roupa, várias possibilidades. Entretanto, o arremate se faz necessário e leva-nos ao desvendamento: Pode-se dizer que a roupa é uma ferramenta de criação literária? Qual o papel da vestimenta nas obras de Machado de Assis? Há influência da roupa na construção identitária de seus personagens, principalmente as personagens femininas?

Foram essas as questões que buscamos responder no decorrer da pesquisa, o molde do traje a ser confeccionado. Assim, iniciamos, no primeiro capítulo, a tirar as medidas de nossa costura. Falamos da moda e de suas diversas definições e principais funções que desempenhava, principalmente no século XIX: a segregação e a divisão sexual. Descobrimos que a arquitetura e a pintura foram fontes de inspiração para os costureiros e que a moda era considerada uma forma de arte nesse período. Afinal, assim como as artes em geral, a moda também é linguagem visual no sentido da construção de significação por meio do discurso transmitido

pelo que vestimos. Cada combinação pode ser considerada um texto, um discurso ao qual chamamos de “linguagem” da moda.

Assim, chegamos na relação entre moda e literatura: quando se lê as roupas e se veste as palavras. Vimos que, apesar de ser uma relação ainda pouco abordada, é mais próxima do que imaginamos, pois assim como um autor usa a roupa para compor seus personagens, também um estilista o faz ao usar a literatura como fonte de inspiração na criação de suas coleções. Tanto na moda como na literatura encontramos um vínculo entre autor, obra e receptor.

Tiradas as medidas necessárias, no segundo capítulo, passamos a alinhar os diálogos, unir as peças principais do traje a ser montado: moda, literatura, identidade e gênero. Tratamos da relação entre a identidade de uma pessoa e o que ela veste e constatamos que ela se mostra tão profunda que é como se, muitas vezes, não nos vestíssemos somente com uma roupa externa, mas também com uma roupa interna; como se estivéssemos nos vestindo de uma nova identidade.

Adentramos nos armários do século XIX, e acompanhamos as mudanças por que passou a moda, tanto masculina como feminina, década a década. Observamos a diferença entre os interesses da mulher e do homem: para a primeira estavam voltadas questões frívolas, relacionadas à moda, à aparência, ao gerenciamento da casa, cuidados com os filhos; e para o segundo destinavam-se os assuntos mais importantes e determinantes, como a política, o trabalho, os negócios, as viagens e estudos. A moda oitocentista colaborava sobremaneira para que essa distinção entre os sexos fosse ainda mais nítida.

As mulheres, principalmente, usavam a moda da época como uma ferramenta de sedução: enquanto solteira, de forma mais velada, para conseguir um bom casamento; e depois de casada, com mais liberdade e exibicionismo, usavam a vestimenta para demonstrar a condição social do cônjuge. Destarte, as mulheres eram submetidas aos sacrifícios e dores disfarçados na moda vigente. Cercadas por um universo de espartilhos apertados, crinolinas pesadas e vestidos desconfortáveis, aos poucos as mulheres foram se emancipando e libertando-se das amarras que as roupas do século XIX as aprisionavam.

No terceiro capítulo deste estudo, iniciamos a costura da pesquisa inspirados nos trajes que compõem a *toilette* dos personagens machadianos.

Percorremos por várias obras do autor, analisando a importância que ele deu às peças da indumentária. Em algumas obras, inclusive, Machado de Assis dá um destaque especial ao vestuário, como no caso dos contos “O espelho”, “Uma visita de Alcebiades” e “O caso do chapéu”. Mas, a urdidura que sustentou a trama deste tecido foi a análise de Capitu, Virgília e Guiomar. Nesse momento da pesquisa, demonstramos como Machado de Assis usou a vestimenta como uma ferramenta literária para a construção dessas três personagens, de suas identidades, assim como da influência de suas roupas para o desenvolvimento da narrativa.

Guiomar, de *A mão e a luva*, nos é apresentada por Machado como uma moça bonita, vaidosa, “jovial e interessante”, que sabia “cuidar da toilette” evidenciando sua beleza nos pequenos detalhes, como no penteado que realçava “a abundância dos cabelos e a senhoril beleza da testa” ou, ainda, na escolha dos tecidos leves e sofisticados de seus vestidos que conferiam elegância e suavidade a seu talhe.

Cabe sublinhar que não só a beleza e elegância natural de Guiomar faziam com que ela fosse admirada e até comparada a uma obra de arte, mas, também, sua vestimenta, que realçava ainda mais esses dotes físicos, e era destacada pelo autor nas descrições de cada detalhe. As peças usadas pela moça contribuíam para a composição perfeita de seu “retrato”, auxiliavam na construção de sua identidade, auxiliando a “leitura” da personagem como um todo.

Virgília, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ao contrário de Capitu, vinha de uma classe social mais abastada, de uma família politicamente influente. Mas, é depois de casada com Lobo Neves que a personagem esbanja toda sua elegância e sensualidade. Embora a vestimenta de Virgília não tenha sido minuciosamente descrita por Machado de Assis na obra, ainda assim temos passagens que a retratam metaforicamente, como quando o narrador a compara com seu travesseiro “enfronhado em cambraia e bruxelas”, subentendendo-se que a jovem senhora vestia-se em trajes confeccionados nesses tecidos.

Mas são seus majestosos vestidos usados nos bailes, deixando à mostra seus ombros e o colo de leite, que faziam-na ainda mais formosa e sensual, sendo grandes aliados em seu jogo de sedução. Tinha uma relação íntima com a moda, pois sabia vestir-se e usava essa ferramenta como uma arma de sedução, atraindo

tanto o marido quanto o amante. Sem dúvida, a roupa com que o autor vestiu Virgília contribuiu de maneira significativa na formação da personagem como um todo.

As roupas usadas por Capitu foram analisadas com base em duas fases distintas da personagem: enquanto solteira e depois de casada. Observamos na análise que na primeira fase a relação da personagem com a moda era de denúncia, ou seja, ela denunciava ao leitor pertencer a uma classe social inferior por meio de seu vestido de chita. Capitu é compreendida como um ser passivo diante do que vestia, pois não tinha nenhuma intenção por trás de suas escolhas e até porque o simplório vestido de chita e os velhos sapatos de duraque eram uma de suas poucas opções.

A segunda fase, depois de casada, nos revela outra posição da personagem com a moda, a de sujeito ativo diante do que vestia. Capitu desejava expressar seu novo estado civil fundamentado na roupa, como quando colocou seu “chapéu de casada” para passear com o marido. Ou ainda quando se enfeitava para ir aos bailes, com a intenção de chamar a atenção para si. E, mesmo sendo repreendida pelo ciúme de Bentinho, a personagem usava tecidos transparentes que nem cobriam, nem mostravam totalmente, pois, assim, fingia agradar ao marido ciumento e ao mesmo tempo não deixava de ser sedutora mostrando de maneira mais velada seus braços e colo por de trás da transparência da escumilha.

Comparando as personagens, é notório que cada uma usa a vestimenta a seu favor: Virgília, de forma mais escancarada e sedutora; Capitu, que ao mesmo tempo que se cobria, também se revelava; e Guiomar, mesmo de maneira mais discreta, sabia usar a moda a seu favor para ressaltar sua beleza natural.

Constatamos que a relação de Capitu, Virgília e Guiomar com a moda era tanto de denúncia quanto de expressão. Como já dito antes, a condição social inferior de Capitu, inicialmente, era realçada pela indumentária sem atrativos, composta por tecidos e acessórios simples. Da mesma forma, Virgília e Guiomar - uma com seus vestidos soberbos, e a outra trajada em seu roupão de musselina bordado - indicavam pertencer a uma classe social mais abastada. Nos romances trabalhados, esse poder de denúncia que emana da moda está presente na caracterização das personagens, no que o leitor pode perceber por meio de seu vestuário.

Quanto ao poder de expressão da roupa, Capitu, depois de casada, passa a gostar de se enfeitar para ir aos bailes, assim como de exibir seus belos braços e, para isso, escolhia os vestidos e tecidos mais propícios. Virgília, sempre elegante e bem vestida, despertava o interesse dos homens a sua volta usando trajes que evidenciavam sua sensualidade. Igualmente, Guiomar, ao encontrar-se com o amado, opta por um vestido que destaca ainda mais sua beleza. Como observamos, as três personagens analisadas demonstram uma intenção por trás de suas escolhas, são sujeitos ativos diante do que vestem.

Nesta pesquisa, foi possível observar que uma das funções da moda nas obras de ficção seria a de estratégia de criação literária, em que o escritor usa todas as ferramentas da moda como auxílio na composição dos seus personagens, tanto no que diz respeito à construção e desconstrução da personalidade e da identidade dos mesmos quanto em relação à caracterização física e estética, no sentido de aproximar o leitor do real por meio do ficcional.

As descrições das vestimentas encontradas nas obras de Machado de Assis, sem dúvida, aparecem com o objetivo de auxiliar, não só na construção física das personagens, assim como na caracterização psicológica delas. Observa-se, muitas vezes, que os fatos não são ditos, ficando a cargo da imaginação do leitor com base na leitura dessa caracterização. Em *Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *A mão e a luva* não foi diferente, pois o autor também utilizou da descrição dos trajes para compor uma atmosfera cheia de traços realistas ao representar suas personagens, como é o caso de Capitu, Virgília e Guiomar que foram analisadas neste trabalho. Mulheres projetadas por Machado para desempenhar um papel audacioso na sociedade oitocentista.

Como observamos até aqui, a moda pode ser considerada uma ferramenta auxiliar na tentativa de compreensão de uma sociedade, de um povo, de uma época, de uma cultura. Da mesma forma, a moda pode contribuir tanto para a construção identitária dos sujeitos, quanto para a criação literária, dando forma aos personagens, não só na caracterização física dos mesmos, mas também moldando sua identidade na narrativa e facilitando a interpretação e compreensão do leitor diante da obra como um todo.

REFERÊNCIAS

A Estação: Jornal Ilustrado para a família. Nº 11 de 15 de junho de 1881. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 10 de outubro de 2018.

ALCÂNTARA, Mamede. **Terapia pela roupa**. São Paulo: Mandarim, 1996.

ASSIS, Machado de. **A mão e a luva**. São Paulo: ABC Editora, 2004.

ASSIS, Machado de. **Contos Fluminenses**. São Paulo: Editora Globo, 1997.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 5 ed. Jaraguá do Sul-SC: Editora Avenida, 2009.

ASSIS, Machado de. **Histórias sem data**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 5 ed. Jaraguá do Sul-SC: Editora Avenida, 2009.

ASSIS, Machado de. **Papéis Avulsos**. São Paulo: Escala Educacional, 2008.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: _____. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. 4ª ed. MILLIET, Sérgio (trad.). Difusão Europeia do livro, 1970.

BORGES, Leandro. **A moda e suas correlações com a literatura nas criações de Ronaldo Fraga**. Publicado em 04/09/2011. Disponível em:

<https://fashionview.wordpress.com/2011/09/04/moda-e-suas-correlacoes-com-a-literatura-nas-criacoes-de-ronaldo-fraga/>. Acesso em 25 de janeiro de 2018.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 6 ed. Maria Helena Külner (trad.) Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BOSAK, Joana. **A república mundial das roupas e a modernidade de Machado de Assis**. Revista Dobras, v. 5, n. 12, 2012. Disponível em:

<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/issue/view/5/showToc> . Acesso em 28 de março de 2019.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. (trad.) Renato Ambrosio. São Paulo: Editora Senac, 2008.

CANDIDO, Antonio (*et al*). **A personagem de ficção**. 10 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CARDOSO, Wilton. **Tempo e memória em Machado de Assis**. Belo Horizonte: Estabelecimentos gráficos Santa Maria, 1958.

CASTRO, Paula Campos de. **A indumentária em Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis**. Dissertação de Mestrado. Centro de ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

CHATAIGNIER, Gilda. **História da moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

COLLIN, Luci. Essência. In: **Inescritos**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

COSTA, Lourenço Resende da. **História e gênero: a condição feminina no século XIX a partir dos romances de Machado de Assis**. Revista Eletrônica Discente História.com, Cachoeira, vol. 1, n. 2, 2013. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/ojs/index.php/historiacom/article/view/117>. Acesso em 11 de julho de 2018.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. Cristiana Coimbra (trad.). 2 ed. São Paulo: Editora Senac, 2006.

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

FONTANEL, Béatrice. **Espartilhos e sutiãs: uma história de sedução**. (Trad.) Maria Cecília D'Egmont e Olívia Martins. Rio de Janeiro: Salamandra, 1998.

FREYRE, Gilberto. **Modos de homem e modas de mulher**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

GLEDSON, John. **Por um novo Machado de Assis: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro (trad.). 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LAVIER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. (trad.) Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. MACHADO, Maria Lucia (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MAUPASSANT, Guy de. **Bola de sebo e outros contos**. Rio de Janeiro: Globo, 1987. 322 p.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis (1935-1958)**. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2008.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. **Identidades fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula**. Campinas: São Paulo: Mercado de Letras, 2002.

OLIVEIRA, Sandra Ramalho. **Moda também é texto**. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

QUINTELA, Hugo Felipe. **A segunda pele: a linguagem das roupas, seus signos e a configuração da identidade social através do vestuário**. Espírito Santo, UFES, p. 1-25, 2011.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. 4 ed. São Paulo, Duas Cidades, 2000.

SALOMON, Geanneti Tavares. **Moda e ironia em Dom Casmurro**. São Paulo: Alameda, 2010.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. **Os contos de Machado de Assis nas revistas de moda: levantamento, algumas hipóteses e conclusões**. Machado de Assis em linha, vol. 10, nº 20, São Paulo, jan/abr 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S198368212017000100020&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em 03 de outubro de 2018.

SILVA. Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Tomaz Tadeu da Silva (org), Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15 ed. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 2014.

SILVEIRA, C. L. F. da. **Literatura e moda – uma abordagem intersemiótica: metafísica da indumentária à arte literária**. Disponível em http://artigocientifico.uol.com.br/uploads/artc_1314843654_45.pdf. Acesso em 11/07/2013. Acesso em 15 de novembro de 2017.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SOUZA, Gilda de Mello e. **Macedo, Alencar, Machado e as roupas**. Novos Estudos Cebrap, nº 41, março de 1995.

SOUZA, Vanessa Fátima Moraes de. **Mulheres machadianas e o círculo de poder**. Dissertação de mestrado. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, 2017.

SOUZA, Suzana Coutinho de. **O simbolismo do vestuário em Machado de Assis**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas – São Paulo, 2008.

STALLYBRASS, Petter. **O casaco de Marx: roupas, memória e dor**. Tomaz Tadeu da Silva (trad.) 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TREVISAN, Dalton. **A Polaquinha**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

VERUNSCHK, M. **Quando Moda e Literatura costuram juntas**. 2011. Disponível em <http://www.musarara.com.br/quando-moda-e-literatura-costuram-juntas>. Acesso em 26 de novembro de 2017.

XAVIER, Therezinha Mucci. **A personagem feminina no romance de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Presença, 1986.

XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX**. 2 ed. São Paulo: Estação das Letras e cores, 2011.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA. Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Tomaz Tadeu da Silva (org), Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15 ed. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 2014.