

<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras>



[DOBRAS]

abepem

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA

Associação
Brasileira
de Estudos
e Pesquisas
em Moda

COMITÊ EDITORIAL**EDITORA-CHEFE**

Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio

GESTORA FINANCEIRA

Profa. Dra. Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de Mattos

ASSISTENTE EDITORIAL SÊNIOR

Profa. Ms. Gabriela Soares Cabral

ASSISTENTE EDITORIAL

Ana Luiza Monteiro

CONSELHO CIENTÍFICO

Profa. Dra. Agnes Roccamora (London College of Fashion, Inglaterra); Profa. Dra. Alessandra Vaccari (Università Iuav di Venezia, Itália); Profa. Dra. Alison Matthews David (Ryerson University, Canadá); Profa. Dra. Ana Claudia de Oliveira (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil); Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni (Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, Brasil); Profa. Dra. Caroline Evans (Central Saint Martins, Inglaterra); Profa. Dra. Denise Berruezo Portinari (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil); Prof. Dr. Fausto Viana (Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, Brasil); Prof. Dr. Frederic Godart (Insead, The Business School for the World, França); Profa. Dra. Giulia Ceriani (Università di Bergamo, Itália); Profa. Dra. Ivana Guilherme Simili (Universidade Estadual de Maringá, Brasil); Profa. Dra. Kathia Castilho (pesquisadora independente); Profa. Dra. Maria do Carmo Rainho (Arquivo Nacional, Brasil); Profa. Dra. Maria Eunice Souza Maciel (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil); Profa. Dra. Paula Maria Guerra Tavares (Universidade do Porto, Portugal); Prof. Dr. Paulo Keller (Universidade Federal do Maranhão, Brasil); Profa. Dra. Regina Root (William & Mary, Estados Unidos); Profa. Dra. Renata Pitombo (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil); Profa. Dra. Rita Morais de Andrade (Universidade Federal de Goiás, Brasil); Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa (Universidade Federal do Paraná, Brasil); Profa. Dra. Sofia Pantouvaki (Aalto University, Finlândia); Profa. Dra. Vânia Carneiro Carvalho (Museu Paulista, Universidade de São Paulo, Brasil).

CAPA

Marcelo Max a partir da ilustração do artista Kyron Laube (@kyron_laube). Técnica: nanquim com cores digitais. Título: *Clarice Lispector*. Jan./2020.

CRÉDITOS DAS IMAGENS DO MIOLO E NA GALERIA DE FOTOS DA REVISTA:

Frases das aberturas extraídas do site <https://www.pensador.com/clarice/>
Ilustrações: Kyron Laube (@kyron_laube) e Michelle Campos (@mifaronisa). Fotografias: desfiles das seguintes coleções do designer de moda Ronaldo Fraga: Primavera/Verão 2010/2011. SPFW. Tema da coleção: Turista aprendiz na terra do Grão-Pará; Primavera/Verão 2006/2007, SPFW, Tema da coleção A cobra ri; Inverno 2005, SPFW, Tema da coleção: Todo mundo e ninguém; Inverno 2014, SPFW, Tema da coleção: Carne seca ou um turista na terra áspera. Fotos: Namídia Comunicação; Glória Coelho. Desfile da coleção Inverno 2020, SPFW, 17/10/2019, Tema da coleção: A conquista do planeta dos dragões. Inspirada no livro Necromance e a conquista do planeta dos dragões, de Ricardo Gontijo. Fotógrafo: Zé Takashi.

DIREÇÃO DE ARTE | PROJETO GRÁFICO

Marcelo Max

REVISÃO DOS TEXTOS EM PORTUGUÊS

Márcia Moura e Ana Carolina Carvalho

REVISÃO DOS ABSTRACTS E DO TEXTO PUBLICADO NA SEÇÃO COSTURAS

Larissa Andrioli

CONTATO

dobras@abepem.com.br

SITE

<https://dobras.emnuvens.com.br>

REVISTA DOBRAS e-ISSN 2358-0003 | ISSN impresso 1982-0313 v. 1 n. 1 da obra[s]/2007.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA (ABEPEM)

Rua Cardoso de Almeida, 788, cj. 144. São Paulo – SP. CEP: 05013-001.

EDITORIAL

5

ARTICULAÇÕES ENTRE MODA E LITERATURA

Gabriela Soares Cabral
Maria Claudia Bonadio

APRESENTAÇÃO DOSSIÊ

8

A MODA NA LITERATURA E A LITERATURA NA MODA

Adriana Tulio Baggio
Geanneti Tavares Salomon

DOSSIÊ

12

RETRATOS LITERÁRIOS: O CORPO E A POTÊNCIA DA MODA NOS DIÁRIOS ESCRITOS DE SOPHIE CALLE

Flávia V. S. Teixeira
Sílvia Michelle A. Bastos Barbosa**27**

O VESTIR E OS CONFLITOS FEMININOS NA OBRA DE CLARICE LISPECTOR: O CASO DO CHAPÉU DA RAPARIGA

Solange R. Mezabarba

43

MODA E LITERATURA: UMA TRAVESSIA PELAS LINHAS DO TEXTO E DO TECIDO DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS DE GUIMARÃES ROSA E DA COLEÇÃO A COBRA RI DE RONALDO FRAGA

Angela Guida
Bruna Nogueira**61**

PAULO BARRETO E A MODA DOS “ENCANTADORES” NO RIO DE JANEIRO DO FIM DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

Juliana Bulgarelli

77

“USAVA UM VESTIDO...”: GABRIELE D’ANNUNZIO COMO ARBITER ELEGANTARUM DA MODA DO SÉCULO XIX

Fabiano Dalla Bona

96

DIÁLOGOS ENTRE MODA E LITERATURA: UMA ANÁLISE SOBRE CARACTERIZAÇÃO DE PERSONAGEM EM LUCÍOLA, DE JOSÉ DE ALÊNCAR

Javer Wilson Volpini

116

PELA APARÊNCIA SE ENXERGA A ESSÊNCIA: MODA E INDUMENTÁRIA NO CONTO MACHADIANO DO JORNAL DAS FAMILIAS

Bruna da Silva Nunes
Antônio Marcos Vieira Sanseverino**140**

A LITERATURA DE CORDEL COMO MEIO DE DIVULGAÇÃO DA MODA NA PORTUGAL DO SÉCULO XVIII.

Manoela Bernardi Ferreira de Azevedo
Rafaela Norogrande**161**

MODA E LITERATURA: REFLEXÕES SOBRE O ESTADO DA ARTE

Geanneti Tavares Salomon

COSTURAS

189

VESTINDO-SE PARA O SUCESSO

Clair Hughes

ARTIGOS

204

CONSUMO E LIBERDADE: A ANGLOMANIA NAS VÉSPERAS DA REVOLUÇÃO FRANCESA

Felipe Goebel

233

A BELEZA CONVULSIVA DO MANEQUIM: O CORPO INORGÂNICO DA MODA NO SURREALISMO

Pedro Pinheiro Neves

RESENHAS

256

MULHERES ARTISTAS: UM PARADOXO (AINDA) NECESSÁRIO

Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira

263

QUANDO A MODA FAZ A DIFERENÇA

Paulo Knauss

267

ALCEU PENNA E SUAS PERMANÊNCIAS

Gabriela Ordones Penna

277

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

Curadoria: Geanneti Tavares Salomon

[editorial]

"A PALAVRA
É MEU
DOMÍNIO
SOBRE O
MUNDO."

Carica Dispecto7

Articulações entre moda e literatura

Gabriela Soares Cabral – Assistente editorial sênior

<https://orcid.org/0000-0002-3410-3839>

Maria Claudia Bonadio – Editora-chefe

<https://orcid.org/0000-0001-9704-9780>

Está no ar o número 28 da dObras[s]! Nesta primeira edição do ano de 2020, a revista chega com uma boa notícia: o periódico agora também faz parte do indexador *Doaj – Directory of Apen Access Journals*, uma base de dados com curadoria que reúne cerca de 12 mil revistas de acesso aberto que cobrem todas as áreas da ciência, tecnologia, medicina, ciências sociais e humanidades.

Nesta edição, o dossiê **A moda na literatura e a literatura na moda**, organizado pelas pesquisadoras Adriana Tulio Baggio (PUC-SP) e Geanneti Tavares Salomon (UNA-BH), reúne nove artigos que versam sobre a relação entre moda e literatura desde o período oitocentista até a contemporaneidade a partir de temas como a utilização do vestuário na construção de personagens e narrativas e o uso da literatura como influência para criadores de moda. Ainda como parte do dossiê, na seção *Costuras*, há a tradução inédita para o português do texto *Dressing for success* publicado em 2009 pela inglesa Clair Hughes, importante bibliografia acerca da articulação entre moda e literatura.

Além disso, na seção de artigos submetidos em fluxo contínuo, o número apresenta dois textos. **Consumo e liberdade: a anglomania nas vésperas da Revolução Francesa**, de autoria de Felipe Goebel, analisa a formação de uma cultura de consumo na França durante as décadas de 1770 e 1780, período em que se percebe uma busca por inspiração na Inglaterra por meio da emulação de costumes e trajes ingleses, visando demonstrar como a relação entre os dois países, nas décadas finais dos Setecentos, associou-se com os ideais revolucionários.

Em **A beleza convulsiva do manequim: o corpo inorgânico da moda no Surrealismo**, o autor Pedro Pinheiro Neves traça conexões entre as atitudes oitocentistas em relação ao corpo, ao vestuário e à moda e a fetichização de corpos realizadas por artistas como Man Ray, Hans Bellmer e Salvador Dalí, encontrando no uso da figura do manequim instâncias dos conceitos de beleza convulsiva e informe.

A edição também conta com a resenha do livro *A história na moda e a moda na história* (São Paulo: Alameda, 2019), organizado por Camila Borges da Silva, Joana Monteleone e Paulo Debom. De autoria de Paulo Knauss, a resenha ressalta a riqueza da pesquisa sobre a história da moda no Brasil ao versar sobre uma obra que traz a produção de diferentes pesquisadores que se debruçam sobre a história do vestuário de modo a pensar os significados da moda na sociedade ao longo da história.

As exposições *Histórias das mulheres: artistas até 1900* (realizada no Museu de Arte de São Paulo, em São Paulo, de 23 de agosto a 17 de novembro de 2019) e *Alceu Penna – Inventando a moda do Brasil* (realizada no Museu da Moda de Belo Horizonte, em Belo Horizonte, de 11 de dezembro de 2019 a 7 de junho de 2020) também ganharam resenhas para esta edição. Escrita por Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira, a primeira aborda o trabalho das curadoras Julia Bryan-Wilson, Lilia Schwarcz e Mariana Leme em destacar as obras de mulheres artistas de diversas nacionalidades até o século XIX. Já a segunda, de autoria de Gabriela Ordones Penna, analisa a proposta de manter viva a memória de Alceu Penna e ressaltar sua importância para a história da moda com a exibição de 72 peças, entre roupas (réplicas e originais), acessórios, catálogos e croquis.

Boa leitura!

[dossiê]

"LIBERDADE
É POUCO.
O QUE EU
DESEJO
AINDA NÃO
TEM NOME."

Janice Di Pietro

A moda na literatura e a literatura na moda

Fashion in literature, literature in fashion

Adriana Tulio Baggio¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5016-1289>

Geanneti Tavares Salomon²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9015-9629>

A moda na literatura, a literatura na moda, modas literárias, literatura de moda. São muitas as articulações possíveis entre essas duas palavras, esses dois temas.

A moda é um fenômeno social característico da modernidade e influenciou fortemente diversas escritoras e escritores na criação de suas narrativas. Toda sua potência tem sido usada na caracterização de personagens, possibilitando às leitoras e aos leitores perceberem nela aspectos culturais, sociais, psicológicos e políticos e as diversas representações humanas no âmbito das sociedades. Em menor quantidade, mas não esquecida, há criadores de moda que utilizam a literatura como suporte para a criação de seus produtos. Algumas dessas relações são apresentadas neste dossiê, que orgulhosamente levamos a público pela revista dObra[s].

O dossiê manifesta um trabalho que começou em 2018, quando propusemos o tema ao comitê editorial do periódico. A proposta teve origem em uma inquietação que acreditamos ser não apenas nossa, mas que acompanha aquelas e aqueles cuja atuação acadêmica transita entre essas duas temáticas.

Tal inquietação diz respeito à observação da discrepância entre o cenário da pesquisa brasileira na confluência desses dois temas e o que é efetivamente publicado. Já há algum tempo – desde 2007, pelo menos, quando foram defendidas duas dissertações e uma tese –, realizam-se investigações com essa articulação temática em programas de pós-graduação no país, mas poucos artigos aparecem nos mais representativos periódicos do campo da moda.

Havia ainda outro incômodo. A classificação da dObra[s] no Qualis Periódicos da Capes 2013-2016, apesar de a publicação alcançar estratos elevados em muitos campos do

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica. Pesquisadora do Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUC-SP). E-mail: atbaggio@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0891805528342991>.

² Doutora em Letras – Estudos Literários. Professora nos cursos de Moda e Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Una/BH. Pesquisadora em Moda & Literatura. E-mail: gntavares@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0040541252143971>.

conhecimento que investigam a moda, amargava um C em linguística e literatura³. No entanto, 70% das dissertações e teses sobre moda e literatura defendidas até 2019 no Brasil vêm de programas de pós-graduação que têm como título ou área de concentração os Estudos Literários⁴. Ou seja: parte considerável das investigações que envolvem a temática da moda está sendo conduzida em mestrados e doutorados em Literatura, mas seus frutos não estão sendo publicados nas revistas científicas dessa temática.

A publicação do dossiê busca iniciar uma mudança nesse cenário a partir de duas formas: contribuindo para dar visibilidade às pesquisas que articulam moda e literatura e convidando a comunidade científica das áreas de Linguística e Literatura a prestigiar as pesquisas e o periódico. Essa comunidade aceitou o convite – o que nos deixa muito contentes – e participa desta edição na condição de autoras e autores de metade dos artigos e como avaliadoras e avaliadores, com a maior parte dos pareceres emitidos.

O porte do dossiê parece mostrar que a inquietação quanto às discrepâncias e a demanda por visibilidade dessas pesquisas não é apenas das editoras. Recebemos 14 trabalhos do Brasil e de outros países, dos quais 9 estão aqui publicados. As autorias dos demais são fortemente encorajadas a considerar as sugestões de aprimoramento e a submeter novamente suas pesquisas à dObra[s] – que também recebe trabalhos em fluxo contínuo – para dar continuidade ao fortalecimento e à visibilidade das investigações em Moda e Literatura.

Além dos artigos, que apresentamos logo a seguir, o dossiê contempla a publicação em português, em tradução inédita e exclusiva para dObra[s], de um texto emblemático do seu tema, tornando acessível ao público lusófono uma importante referência bibliográfica. Trata-se de *Vestindo-se para o sucesso*, de Clair Hughes, lançado originalmente em 2009 como *Dressing for success*. Nesse texto, a autora mostra como o romance apoia-se profundamente na descrição do vestuário de seus característicos personagens para tratar das hierarquias – de sua aceitação ou das tentativas de subversão – que organizam a classe média oitocentista para quem o gênero literário foi criado.

O romance e os autores oitocentistas permanecem, efetivamente, como objetos principais das pesquisas em Moda e Literatura, ao menos no Brasil⁵. Diante disso, acabam por se destacar aqueles trabalhos que exploram produções de outras épocas, como muitas das que estão publicadas neste dossiê.

É o caso do artigo *Retratos literários: o corpo e a potência da moda nos diários escritos de Sophie Calle*. Nele, as autoras Flávia V. S. Teixeira e Silvia Michelle A. Bastos Barbosa

³ De acordo com o Qualis provisório 2017-2020 divulgado em setembro de 2019, a revista dObra[s] passa ao estrato A2, válido para todas as áreas do conhecimento.

⁴ BAGGIO, Adriana Tulio. A pesquisa em moda e literatura no Brasil: perfil quantitativo, tipologia das abordagens e questões metodológicas. *Revista de Ensino em Arte, Moda e Design*, jun.-set. 2020 (aceito para publicação).

⁵ O já citado estudo “A pesquisa em moda e literatura no Brasil: perfil quantitativo, tipologia das abordagens e questões metodológicas” (ver nota 4) mostra que, das 31 teses e dissertações sobre o tema defendidas até 2019, mais da metade trata de obras e autorias do século XIX. E, nesse contexto, Machado de Assis é o autor mais recorrente.

estudam as relações entre a literatura e o retrato na obra *Histórias reais* (1994), de Sophie Calle, revelando como a artista aponta para a potência da moda como plano de significação e construção temporal nos objetos signos da moda que evidenciam o corpo em sua obra.

Recuando um pouco na linha do tempo da literatura, no texto intitulado *O vestir e os conflitos femininos na obra de Clarice Lispector: o caso do chapéu da rapariga*, Solange R. Mezabarba observa como um chapéu torna-se o motivo para a epifania da personagem central do conto “Devaneio e embriaguez de uma rapariga” (1960), de Clarice Lispector. Por meio do uso do chapéu, como uma das práticas obrigatórias da sociedade e símbolo de status social na década de 1950, são expostas as inquietações da personagem em relação às condições femininas da camada média e o julgamento moral a que está sujeita.

Já em *Moda e literatura: uma travessia pelas linhas do texto e do tecido de Guimarães Rosa e Ronaldo Fraga*, as autoras Angela Guida e Bruna Nogueira discutem as relações entre moda e literatura presentes na coleção *A cobra ri*, de Ronaldo Fraga, e sua fonte de inspiração, o romance modernista *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa. O desfile é considerado pelas autoras como uma narrativa que permite uma análise via transcrição e tradução intersemiótica com a obra de Guimarães Rosa.

Chegamos ao limiar dos séculos com o artigo *Paulo Barreto e a moda dos “encantadores” no Rio de Janeiro do fim do século XIX e início do século XX*, em que Juliana Bulgarelli analisa, por meio da obra literária de Paulo Barreto e seus pseudônimos, como a moda adquiriu múltiplas significações e representatividade no universo cultural do Rio de Janeiro. A obra literária de Barreto foi considerada como documento dotado de “testemunho histórico” capaz de evidenciar o mundo social ao qual pertence.

Passando do Rio de Janeiro para Roma, é também sobre o literato que se dedica a observar e a comentar as mudanças socioculturais que testemunhava em sua cidade de que trata o artigo de Fabiano Dalla Bona – “*Usava um vestido...”: Gabriele D’Annunzio como arbiter elegantiarum da moda do século XIX*. O pesquisador busca mostrar como o jovem D’Annunzio, na sua atividade de cronista da imprensa, acabou por se tornar um *fashion influencer* da época e sobre como essa sua produção serviu como laboratório para o futuro famoso escritor.

Voltando à capital do Império, também grande observador e comentador das normas simbólicas da atuação social, José de Alencar é abordado por Javier Volpini no artigo *Diálogos entre moda e literatura: uma análise sobre caracterização de personagem em Lucíola* [1862], de José de Alencar. Dessa caracterização, merece destaque a participação da moda na expressão literária da trajetória de Lucíola de moça casta a mulher cortesã.

O papel central da moda na construção das personagens oitocentistas também é tema do trabalho de Bruna da Silva Nunes e Antônio Marcos Vieira Sanseverino, que, em *Pela aparência se enxerga a essência: moda e indumentária no conto machadiano do Jornal das Famílias*, discutem esse papel e seus efeitos sociais e literários a partir de três contos de Machado de Assis.

Chegando ao século XVIII, o artigo de Manoela Bernardi Ferreira de Azevedo e Rafaela Norogrande – *A literatura de cordel como meio de divulgação da moda na Portugal do século XVIII* – mostra-nos a potencialidade desse gênero para se pensar questões socioculturais a partir da moda, especialmente sobre o cotidiano das aristocratas portuguesas e a recepção e a difusão das modas inglesa e francesa no contexto lusitano.

Encerra este dossiê o trabalho de Geanneti Tavares Salomon, *Moda e literatura: reflexões sobre o estado da arte*, que indica as pesquisas precursoras com essa articulação, os eventos importantes que trouxeram notoriedade e incentivo à temática no Brasil e as pesquisas acadêmicas publicadas como teses e dissertações com esse enfoque.

Estamos certas de que o percurso pelos artigos publicados neste dossiê apresenta apenas uma parcela da pesquisa em Moda e Literatura realizada hoje no Brasil. Ainda assim, é um panorama que se desenha pela primeira vez, e desejamos que ele sirva para inspirar e estimular novas pesquisas sobre esse tema tão repleto de potencialidades.

Boa leitura e boas investigações!

Retratos literários: o corpo e a potência da moda nos diários escritos de Sophie Calle

Literary portraits: the body and the power of fashion in Sophie Calle's written diaries

Flávia V. S. Teixeira¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9269-6153>

Silvia Michelle A. Bastos Barbosa²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1463-2044>

[**resumo**] O presente artigo apresenta uma análise das relações entre a literatura e o retrato a partir da obra de Sophie Calle, considerando como a artista aponta para a potência da moda na criação do sujeito que se dá mediante a construção do corpo e de toda a sua extensão material. A obra *Histórias reais*, de Calle, será tomada como objeto de estudo com o objetivo de se pensar as questões relativas ao tempo, ao espaço e à imagem, destacando, sobretudo, os signos da moda que ali aparecem. Tais signos são realçados por peças do vestuário que apontam para esse potente plano de significação e de construção temporal, sempre mediado pelos objetos que dão vida ao corpo.

[**palavras-chave**] **Moda. Literatura. Retrato. Corpo. Ficção.**

[**abstract**] This article presents an analysis of the relationship between literature and the portrait in Sophie Calle's work, considering how the artist points to the power of fashion in the creation of the subject that occurs through the construction of the body and all its material extension. Calle's work *Histórias reais* will be the object of this study which aims to think about the issues regarding time, space, and image, especially highlighting the signs of fashion that appear in her work. Such signs are highlighted by garments that point to this potent layer of meaning and temporal construction, always mediated by the objects that give life to the body.

[**keywords**] Fashion. Literature. Portrait. Body. Fiction.

Recebido em: 15-10-2019

Aprovado em: 15-01-2020

¹ Doutoranda em Estética e Filosofia da Arte pela UFMG. Mestre em Estética e Filosofia da Arte pela UFOP. Professora do Centro Universitário de Belo Horizonte (UniBH). flavirginia@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/1112017610768016>.

² Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Minas. Professora do Centro Universitário UNA e do Centro Universitário de Belo Horizonte (UniBH). michelle.silvia@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/4517376471590023>.

Introdução

A obra de Sophie Calle, entre muitas outras, representa a mudança que a arte tem passado desde o começo do século XX. Questões como deslocamento, presença, acesso e relacionamento fazem parte de uma produção artística que não se contenta com a pintura, o desenho ou a escultura. Nesse contexto, a fotografia passa a simbolizar o novo paradigma de uma arte. Essa mudança decisiva de viés artístico aconteceu há 40 ou 50 anos com a absorção do vídeo e da fotografia nas práticas críticas da arte contemporânea. Pode-se afirmar que os avanços recentes nas áreas da fotografia, do vídeo e das instalações afetaram de maneira durável os conceitos de autonomia de uma obra, de separação entre as artes e de separação entre arte e comércio, que estavam na base do modelo teórico-modernista.

A partir da Segunda Guerra Mundial, com o questionamento dos valores centrais do sistema das artes, aparecerá um uso bem mais ampliado da fotografia nas artes visuais, demarcando a consolidação de um território de relevância para a experimentação e a reflexão sobre a imagem no mundo contemporâneo. A discussão, já em desuso, sobre o estatuto artístico da fotografia, volta à tona quando a arte passa a se confundir com a fotografia. Opera-se uma passagem da visão da fotografia como arte para a visão da arte como fotografia.

O retrato que, até o início do século XIX, era estimulado e destinado às famílias conhecidas e poderosas, passa a incorporar personagens anônimas, cujo interesse não pousava mais na curiosidade sobre a figura retratada, mas na permanência do espontâneo, da atitude e do acaso. Nesse sentido, não somente a fotografia em geral constitui um novo recurso de experimentação do mundo, como, no caso específico do retrato, definirá outras possibilidades para o corpo, guiado por uma multiplicidade de processos de subjetivação – sempre coletivos – e mediado por quem vê e por quem é fotografado. No caso das artes ainda é possível pensar em novos paradigmas para a fruição artística que deverá, necessariamente, passar pela sensação múltipla de uma imagem figurada, bem como as posições fixadas por elas.

O fenômeno da fotografia marca, portanto, não somente o desenvolvimento técnico das produções imagéticas em geral como também passa a instaurar uma nova concepção de verdade, segundo a qual, a partir de um dispositivo técnico, é possível engendrar novos saberes, visibilidades e enunciações. Por esse motivo, em meio ao apogeu da fotografia, a sensação, conforme relata Benjamin (1986, p.95), era de uma “grande e misteriosa experiência”, como se “um aparelho pudesse rapidamente gerar uma imagem do mundo visível, com um aspecto tão vivo e tão verídico como a própria natureza” (BENJAMIN, 1986, p. 95).

No início do século XX, quase cem anos após o surgimento da fotografia, o grupo editorial Condé Nast, responsável por publicações de moda, como a revista *Vogue*, e a *Harper's Bazaar* contrataram o fotógrafo Baron Adolph de Meyer para realizar os seus editoriais de moda. A recepção dos artistas foi extremamente negativa, uma vez que se tratava de imagens adulteradas, segundo os princípios puristas que os fotógrafos da época elegiam como elementos de qualificação das imagens fotográficas. Segundo Afonso Rodrigues (2009), esse foi o momento que uma imagem de moda deixou de ser o registro de um produto de mercado para atingir o campo artístico, a partir da assinatura estilística, do objeto fotográfico.

Cabe ressaltar que, ainda de acordo com Rodrigues, a fotografia de arte e a de moda passaram a assumir discursos similares, trazendo à tona uma perspectiva mais realista, na

direção de uma linguagem plástica que faz da moda um registro dentro de “um universo amplo das abordagens do humano em nós” (RODRIGUES, 2009, p. 91). Nesse sentido, o próprio ato de se vestir deixa de ser um movimento orgânico engendrado por papéis utilitaristas para se tornar um modo de expressão, e a fotografia deixa de ser um documento para se tornar a própria inscrição de uma linguagem ou de um mundo porvir.

A partir de uma perspectiva histórica, Máximo Baldini afirma que “o homem vestiu-se para exercer a sua atividade significativa. Vestir uma peça de roupa, para lá dos motivos de pudor, ornamento e proteção, é essencialmente um ato de significação” (BALDINI, 2005, p. 95). Ou seja, a própria performance em torno do ato de se vestir dá-se mediante um ato social, que faz do sistema vestimentar uma lógica de comunicação, e a fotografia remonta o sentido dessa prática ao perpetuar a manifestação dessa linguagem por meio do registro.

Desse modo, graças ao retrato, a imagem do corpo passa a ser tomada segundo a complexidade dos elementos que o constitui, sendo estes as figuras que orbitam os indivíduos, constituindo a sua forma de aparição. De outro modo, a fotografia pode ser tomada como o suporte de uma dinâmica social, mediada pela construção de si mesma e permeada por uma multiplicidade de signos de identificação, tais como os signos da própria moda que parecem transpassar os limites do corpo por meio de formas, texturas, elementos e volumes, entre outros detalhes que o vestuário aparenta permear.

Na obra de Calle, é possível verificar que o significado do retrato decorre de dois pontos de vista que ajudam a ilustrar o caráter performativo da imagem por meio da linguagem. O primeiro enfatiza a classe social e os fatores materiais das fotografadas; o segundo trata da ressonância psicológica das imagens e suas personagens. É argumentado em ambos que esse tipo de imagem detém a potência de sintetizar uma informação social codificada, sendo que a face não necessariamente corresponde a qualquer posição estabelecida por marcas identificadoras, pois é sempre maior do que roupas, gestos ou contextos.

O indivíduo, independentemente do contexto material envolvido – como locação, objetos e vestes –, dar-se-á pela definição dentro de códigos significantes particulares e únicos, como os gestos e a expressão do rosto. Retratos representam e promovem afirmações sobre as pessoas, o seu modo de descrevê-las se dá em termos de suas funções, ou seja, o seu significado é fixado pela origem social e pela identidade de seu público ou de sua audiência. A imagem não possui nenhum outro valor do que o de um veículo para programar mensagens e, talvez, em virtude de sua profunda ambiguidade, o retrato está cada vez mais presente no imaginário social. É o que atestam alguns feitos da publicidade, da arte contemporânea, da expansão da fotografia digital na internet e da própria moda que se dá pela representação do indivíduo pelo gênero do retrato. E é nessa dimensão que a obra de Calle parece inventar-se, mobilizando sentidos, analisando estruturas, incorporando a ficcionalidade própria da fotografia em vista de uma imagem artística ou artificialmente construída.

Das relações entre literatura e moda na obra de Sophie Calle

Vive-se um processo de mutação que se opera na cultura contemporânea presente não somente nos hábitos cotidianos, mas também na enorme produção imagética que a acompanha. Tal produção reflete os modos de subjetivação que se atualizam mediante o retrato fotográfico, amplamente compartilhado nos espaços ou nas redes sociais. As novas tecnologias

impulsionam toda uma nova maneira de ser e estar no mundo, uma nova forma de ver que possibilita uma determinada experiência temporal a partir dos elementos que a compõem.

Entre tais elementos, o corpo pode ser destacado como um dos locais de visibilidade e de enunciação do pensamento, de se perceber e de sentir o espaço circundante, como afirmam os pesquisadores de moda e comunicação Kathia Castilho e Marcelo Martins:

O corpo humano é, do ponto de vista de sua anatomia, constituído por configurações biomorfológicas em que se plasmam combinatórias de características étnicas e genéticas, que, por sua vez, conferem a ele determinadas particularidades que vão diferenciá-lo de “outros” corpos humanos. Deste modo, o corpo pode ser entendido como “primeira pele”, texto que suporta e manifesta uma combinação de traços identitários que formam o seu *design*. (CASTILHO; MARTINS, 2006, p. 34)

Quando os autores utilizam a expressão do corpo que é plasmado, eles se referem a um corpo imaginário que se dissolve, se mistura e se estende em relação ao espaço circundante, constituindo assim a sua forma identitária, o seu *design*. Na obra literária de Sophie Calle, é possível notar essa confluência de sentidos à medida que a autora expressa seus retratos em palavras, fazendo alusão ao aspecto extensivo do corpo ora apresentado no desdobramento do corpo literário, ora expresso mediante a plasticidade de um corpo vestimentar.

Eu tinha dezoito anos. Ele abriu a porta. Usava um roupão igual ao do meu pai. Um longo roupão de banho branco. Foi meu primeiro amante. Durante um ano inteiro, concordou em nunca ficar nu de frente pra mim. Só de costas. De manhã cedo, quando já estava claro, ele levantava, virando-se cuidadosamente, e vestia o roupão branco. Quando foi embora, o roupão ficou. (CALLE, 2009, p. 9)

Que corpos são esses que a artista escolhe expressar? Qual é a significação de uma idade na construção plástica do leitor de uma obra, como a apresentação da personagem por meio dos seus 18 anos? Como se dá a escolha de uma vestimenta que se confunde com a vestimenta utilizada pela memória do pai? Visto em palavras, o excerto acima constrói uma relação na qual a moda confunde-se com a própria pele à medida que a significação do roupão branco estrutura o lugar de poder daqueles corpos, que se distribuem entre a nudez e a ausência, amplificada mediante o retrato expresso em palavras, no sentido da duração do relato.

Embora o corpo, a moda e a literatura possam ser entendidos separadamente, optamos por discutir tais manifestações conjuntamente, pois, em Calle, é possível notar que é no interstício dessas relações que se estabelecem as supostas identidades dos sujeitos e as identidades culturais em grande escala. Assim, sua obra literária, a partir de um corpo que se manifesta, apropria-se dos elementos que se dispõem no entorno, tais como a própria vestimenta que dá luz àquele sujeito do enunciado, reverberado em seu comportamento social.

Nosso intuito, portanto, não é analisar a artista ou a forma dos seus, aqui chamados, retratos literários, mas refletir sobre os tipos de relações que são estabelecidos entre o corpo e os componentes da moda, sendo esta a extensão do próprio corpo, ou, como afirmam Castilho e Martins, “como extensão do corpo, a moda significa, num dado momento, o próprio sujeito” (CASTILHO; MARTINS, 2005, p. 109). A literatura, nesse contexto, posiciona-se

como uma relevante trama de significação social, cujos elementos vão além da historicidade do próprio corpo e da moda, de modo a fazer erguer um novo corpo juntamente com os seus inúmeros processos de subjetivação.

Talvez, por isso, a obra de Sophie Calle utilize fotografia, vídeo, literatura e linguagem conceitual para fazer da vida o registro de um tempo sempre forjado, sempre ficcional. Sua produção artística é organizada em torno de longas aventuras que cria para si mesma, nas quais constrói situações que parasitam o comum: transfigura a passagem do tempo e converte a existência em obra de arte.

A partir de uma perspectiva histórica, podemos descrever Calle como uma artista, escritora e fotógrafa francesa nascida em 1953. Da sua obra, também fazem parte a instalação e a arte conceitual. Seu trabalho retrata frequentemente a vulnerabilidade humana e analisa a identidade e a intimidade como traços de uma subjetividade inserida no tempo. Talvez, por isso, o retrato, a literatura e o próprio corpo são objetos recorrentes na sua criação. A artista também é reconhecida pelo seu trabalho como detetive, que se resume na capacidade de acompanhar e investigar estranhos e sua vida privada. Sua obra fotográfica, muitas vezes, inclui painéis de texto de sua própria autoria.

Calle começou a trabalhar como artista na década de 1970, depois de viajar pelo mundo durante sete anos. Quando ela retornou a Paris, cidade onde nasceu, sentiu-se isolada e perdida. Esse isolamento estimulou sua investigação acerca da vida das pessoas ao seu redor. Suas primeiras obras apresentam-se como uma apropriação que pretende abolir a oposição entre o voyeurismo e a participação, ou entre a ficção e a realidade (RIEMSCHEIDER; GROSENICK, 1999). Ela impõe elementos de sua própria vida aos locais públicos, criando uma narrativa subjetiva na qual ela é, simultaneamente, a autora e a personagem. Por meio de fotografias e textos, narra suas histórias.

Em 1979, Calle apresenta, sob a forma de uma reportagem constituída por fotografias e textos informativos, a apropriação da intimidade de desconhecidos, pessoas que vinham, a seu pedido, dormir na sua casa, na sua cama. Suas recordações tomam a forma de ficções, e tais ficções tomam a forma de investigações. Suas obras são relatos de experiências reais, reportagens e pedaços de biografias fictícias. Calle segue ou espia as pessoas, faz perguntas e as convida para entrar no seu jogo, inventa histórias e situações (RIEMSCHEIDER; GROSENICK, 1999).

Sophie Calle pode ser inserida em um certo grupo de artistas que documenta detalhes e rotinas banais, servindo-se da experiência pessoal – própria e alheia – como matéria-prima para a sua criação. Interessa-lhe, em boa parte de seus trabalhos, uma aparente familiaridade, a fim de permitir que o observador da obra perca-se em itinerários labirínticos e situações inesperadas, já que o acaso orquestra a obra de diversos artistas que se inspiram no cotidiano.

O historiador Malcolm Barnard, no seu livro *Moda e comunicação* (2003), ressalta que as múltiplas formas de construção de identidades se dão a partir da interação social ancoradas nas peças de roupas que são produzidas e distribuídas em massa. O sentido da moda, portanto, constitui-se na inserção do indivíduo no universo proposto, dotado de mensagens sancionadas e sociabilizadas. A moda, assim como a literatura, acarreta conteúdos, e, ainda que inconscientemente, pode agregar em si conceitos de divisões sociais, políticas, econômicas e geográficas. Segundo ele, a construção da identidade social pode ser de acordo

com uma rede de diferenças codificáveis e, assim, “a roupa deixa de cumprir exclusivamente sua função primária de cobertura da pele e passa a agregar valor simbólico de se relacionar com o outro” (BARNARD, 2003, p. 255).

O lugar do retrato e sua relação com a moda: uma análise do livro *Histórias reais*

No livro *Identidades virtuais*, a historiadora e crítica de arte Annateresa Fabris analisa a construção, por meio da fotografia, de personagens sociais, partindo da definição de “virtual” estabelecida pelo sociólogo Jean Baudrillard e da divisão feita pelo poeta e pensador Charles Baudelaire, que classifica o retrato em duas categorias – romance e história. Ao longo dos séculos XIX e XX, a fotografia teve um papel bastante definido na sociedade: forjar identidades. Para demonstrar sua hipótese, a autora analisa obras exemplares de artistas que se propõem a uma leitura crítica do processo de representação do indivíduo, como Cindy Sherman (1954-), Andy Warhol (1928-1987) e os brasileiros Rubens Mano (1960-) e Alex Flemming (1954-), entre outros.

A hipótese de Fabris é que o retrato fotográfico é uma construção artificial na qual se encontram as normas sociais correntes e as diferentes estratégias mobilizadas pelos artistas contemporâneos que discutem os conceitos de identidade e de identificação. De acordo com a autora, as principais modalidades de representação do indivíduo estabelecidas no século XIX permeiam ainda hoje a concepção de retrato, permitindo uma continuidade entre os diversos momentos pelos quais passou a modernidade (FABRIS, 2004, p. 16).

O livro de Fabris aborda sua hipótese e se estrutura a partir da análise de diferentes estratégias de representação do indivíduo. A autora comenta a visão de Walter Benjamin sobre a perda da aura na era da reprodução tecnológica; a questão do paradigma indiciário, que transpõe a problemática da identificação para o século XX – modelo arquivístico adotado pelo fotógrafo alemão August Sander (1876-1964) –; a construção da identidade ficcional e a encenação de si; a noção da identidade a partir da ocultação do rosto; entre outros aspectos.

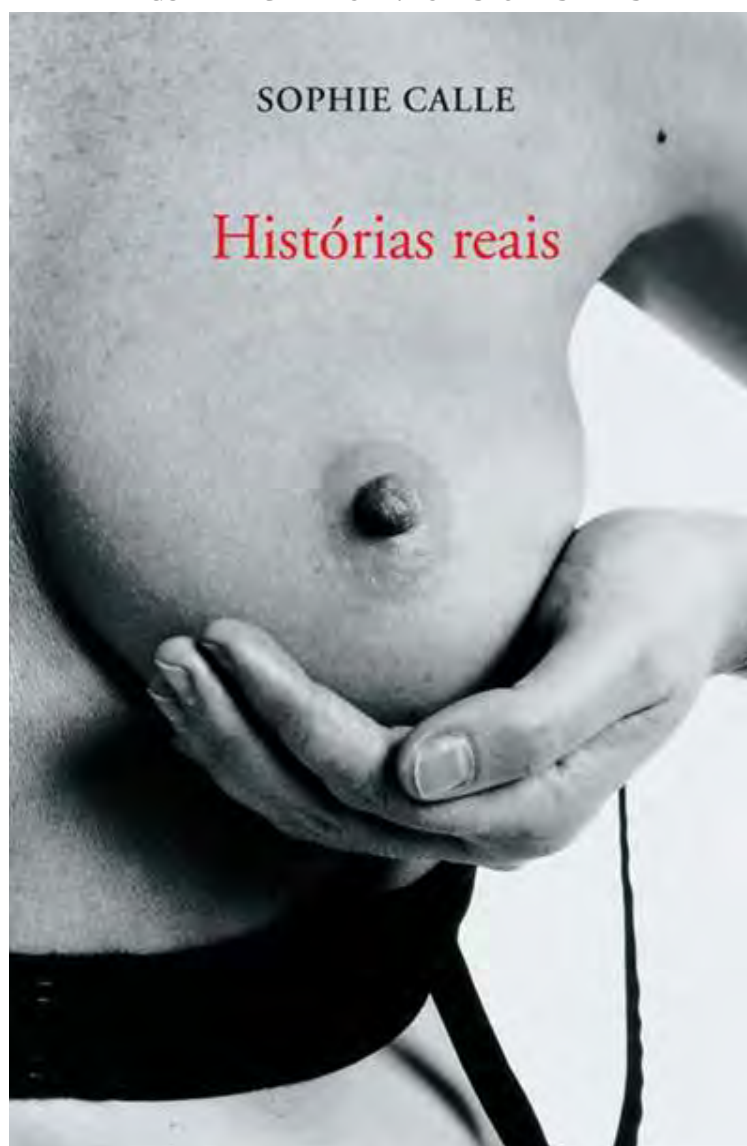
O retrato fotográfico é palco de um dilema entre mundo interior e exterior, ou seja, há uma ideia de identidade interior, mas há também uma noção de identidade construída e social. Nesse sentido, a codificação expressada em uma imagem transforma a identidade exposta no retrato, dando lugar a uma tal função crítica, especialmente em relação à confecção de novos visíveis que reforçam não somente a potência estética, política e social presente em uma fotografia ou em um texto, como também evoca uma sensação de estranhamento e pulverização dos sentidos. Dessa forma, é inútil procurar a identidade por trás das aparências, pois, segundo Baudrillard (1997), a fotografia não é um jogo da verdade. É a apreensão do sujeito na sua instantaneidade (BAUDRILLARD, 1997).

O livro *Histórias reais*, de Sophie Calle, traz uma reunião de pequenas histórias, que poderiam ser contos ou talvez minúsculas crônicas, mas que poderiam ser também recortes de uma autobiografia. Instantes de uma vida contada em palavras e atestada por imagens, fotografias do que parece ter sido. Tudo ali é real, independentemente de ter acontecido ou não.

Os limites frágeis e quase irônicos entre verdade e mentira, real e fictício, que Calle estabelece na construção de seus trabalhos deixam o título desse livro ainda mais interessante: ficcionalizar a si mesma não é falsear uma existência, mas escolher contá-la de um (qualquer/outro) modo.

Histórias reais parece ser dividido em três partes – divisão não totalmente explicitada. A primeira é composta de 24 historietas que remontam a situações vividas ao longo da sua vida, passando pela infância e pela juventude. A segunda parte, a única formalmente nominada, chamada *O marido*, é composta por dez histórias que versam sobre esse relacionamento. As últimas quatro histórias parecem não se ater a um momento específico, mas funcionam como um epílogo.

A estrutura do livro é simples, com uma imagem acompanhando cada história. Por vezes, a imagem ocupa a página esquerda e a história ocupa a da direita; por vezes, a imagem atravessa as duas páginas, horizontalmente, e a história faz o mesmo movimento, logo abaixo. A maioria das fotos é em preto e branco, assim como a da capa do livro (o único elemento colorido é o título, em vermelho).

FIGURA 1 – CAPA DO LIVRO *HISTÓRIAS REAIS*

FONTE: Calle, 2009.

As imagens, mais do que traduzirem ou ilustrarem o que se conta, parecem atuar como índices de veracidade. Afinal, a fotografia não é um registro de algo que aconteceu? Nosso olhar nos conduz a um lugar dominado pela verossimilhança – conceito tão caro à literatura –, e aquelas histórias são tão reais quanto nós mesmos ou as imagens que criamos para nos representar.

O desnudamento, literário e literal, ao qual se propõe a artista não deixa de ser um exercício narcísico, mas também carrega uma inquietação que é própria da percepção da existência dos corpos (ir)reais das mulheres. A mão que escreve as histórias é a mesma que ampara o seio exposto na capa e o suposto pênis do personagem-marido. É a mão que risca a inicial da outra mulher que ocupará seu espaço, em um outubro próximo, e escreve o próprio nome em uma carta da qual não é a destinatária. A escolha de qual história viver, e qual delas contar, é tal como tirar uma *selfie* tantas vezes até que a imagem que se quer de si equivalha à imagem que se tem de si.

Quando se coloca como objeto da própria obra, Sophie Calle desloca sua autoria ao mesmo tempo que realça a individualidade da sua percepção do mundo, o seu olhar tão particular, os seus questionamentos e as suas tentativas. Esse deslocamento talvez seja a melhor imagem para pensar a potência de uma obra tão corpórea: tudo, em nosso corpo, é movimento, é ruptura, é esgarçamento. E contar sobre si, sobre esses corpos, é uma maneira de inseri-los no mundo, de torná-los sujeitos reais.

A história número VI, chamada *Casamento de mentirinha*, da série *O marido*, é exemplar para essa discussão:

Nossas Bodas improvisadas, à beira da estrada que atravessava Las Vegas, não permitiram que eu realizasse o sonho inconfessado que compartilho com tantas mulheres: usar um dia um vestido de noiva. Por isso, resolvi convidar família e amigos, no sábado, dia 20 de junho de 1992, para uma foto de casamento num degrau de uma igreja de bairro, em Malakoff. Após a foto, houve uma falsa cerimônia civil, realizada por um juiz de verdade, e uma festa. Arroz, docinhos, véu branco... não faltou nada. Eu corou com falso casamento a história mais verdadeira da minha vida. (CALLE, 2009, p. 68-69)

Esse corpo existe. Está na foto que acompanha o texto: uma mulher que se assemelha à autora e que poderia ser ela, vestida de noiva, rodeada por amigos e familiares na escadaria de uma igreja. Ela parece feliz, há o registro de um sorriso. Esse corpo existe porque ele é, também, desejo. Tantas vezes inconfessável: ser uma mulher comum, usar um vestido branco, comemorar a si mesma como se comemora o amor. Esse corpo existe e ele é possível.

FIGURA 2 – CASAMENTO DE MENTIRINHA



FONTE: Calle, 2009.

Podemos perceber como os dados figurativos de um retrato ou de texto são muito mais complexos do que o que se espera. Notadamente, uma imagem, seja ela fotográfica ou escrita, é um modo de ver considerado muitas vezes como uma espécie de reprodução ou representação. Esse tipo de análise é possível a partir do momento que nos lançamos sobre um conteúdo textual ou imagético por meio da semelhança ou da convenção, da analogia ou da codificação, que procede algo que se encontra intrínseco a uma imagem em seu estado estratificado.

A moda ou o vestuário servem-se da potência de transportar o olhar daquele que vê para uma dimensão relacional, de modo a constituir elos entre os “modos de ver” instituídos e os modos de ver possíveis, afirmando, assim, que uma imagem é vista, ela existe em si mesma, e vemos apenas aquilo que se encontra nela, independentemente do percurso pregresso que temos em nosso repertório. Este, por sua vez, vai além dos dados figurativos já estruturados e é afetado toda vez que nós nos encontramos diante de um conteúdo imagético e/ou textual.

A fotografia e a literatura, como manifestações artísticas, devem aguçar o desejo em vez de limitá-lo. Devem atuar para além dos territórios estruturais ditados pelas formas de poder, que inevitavelmente tornam a imagem uma forma de conteúdo e expressão específicos, para fazer da imagem uma potência criativa do pensamento, crítica e mutável por excelência.

A história *O salto agulha*, de Sophie Calle, evidencia melhor essa proposição:

Eu tinha vinte e sete anos. Contratada como stripper por uma barraca de uma feira montada para o Natal no cruzamento do bulevar de Cindy com a rua dos Martyrs, eu tinha que tirar a roupa dezoito vezes por dia, entre quatro horas da tarde e uma hora da manhã. No dia 8 de janeiro de 1981, uma das minhas

“colegas” a quem não quis ceder meu lugar na única cadeira do trailer, enfiou o salto agulha na minha cabeça depois de tentar furar meus olhos com ele. Perdi os sentidos. Durante a briga, depois de me tirar tudo, ela arrancou minha peruca loura. Foi meu último *striptease*. (CALLE, 2009, p.19)

Poderíamos dizer que o texto acima, seguido no livro de uma imagem que aparentemente serve como testemunha do fato, relata um momento vivido e que, ao encontro do olhar daqueles que presenciam tal imagem, reflete a própria lembrança de um instante congelado pelo retrato, a lembrança de um determinado estado de vida ou de um tipo de sociabilidade que acontece entre certos tipos de mulheres e espaços. Todavia, uma imagem não atua dessa maneira, sobretudo a partir do momento que admitimos que o plano imagético é dotado de uma multiplicidade tal que se efetua conforme os inúmeros agenciamentos que passam entre ela e que a expandem para além dos dados figurativos e estruturais.

FIGURA 3 – O SALTO AGULHA



FONTE: Calle, 2009.

O salto agulha detém uma potência sobre o desejo, fazendo-o se deslocar no tempo e no espaço como uma espécie de fuga do território dado, amplificando, assim, as conexões e as intensidades que por ele passam. *O salto*, que seria inicialmente objeto do desejo sexual, atua como uma arma que fere, que marca um território, situando o desejo no lugar do gesto de luta, na marca de um espaço. Por outro lado, a “peruca loura”, que engendra a identidade da dançarina, passa a se configurar como o registro de um tempo que se esvai, marcado pelo signo de *tudo*, que aparece no texto como a matéria figurativa arrancada.

De outro modo, a imagem imprime um ritmo próprio que nos leva a uma infinidade de sensações que permanecem enredadas em uma espécie de devir, que se opõe à lembrança visual marcada pela identidade da moda. Tal lembrança apresenta-se como uma forma de atualidade compreendida mediante os estratos ou limiares segundo os quais a imagem fotográfica e o texto escrito encontram-se submetidos. Já o devir, que aqui pode ser mencionado como um devir-mulher, é a própria fuga dessa imagem decalcada, sob um único modo de conteúdo, a visibilidade do corpo da mulher que passa a se relacionar com o domínio da expressão, fazendo emergir, para além da figura, uma suposta expressão incapturável que extrapola a imagem.

A obra de Calle permite-nos ver algo que vai além do relato histórico-social do que é ser mulher em um bar de *striptease* para nos conectar com as forças que escapam a essas estruturas, aproximando-nos de outro movimento, que nos permite criar com a matéria um novo ritmo, uma nova percepção. É nesse sentido que uma fotografia age como um bloco de devires, como um campo de forças que atuam sempre em relação umas às outras. Os devires escolhidos por Calle privilegiam a infância, a mulher e o casamento. Eles funcionam como desterritorializações absolutas que se inscrevem em meio às paisagens, nem sempre reconhecíveis, investidas pela artista.

As dançarinas de Calle não parecem buscar o lugar arquetípico dos bares de *striptease*, mas correspondem a zonas de intensidades livres, cujas visibilidades se libertam das formas identitárias, do mesmo modo que os enunciados se despem dos significantes que os formalizam como agentes de uma tal enunciação. Isto porque o devir-mulher que se forma produz o movimento de traçar a linha de fuga, transpondo um novo limiar no qual conteúdo e expressão desfazem-se para dar lugar a uma matéria não formada de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes.

O devir, portanto, nunca é imitação ou reprodução, mas, como elucidam Deleuze e Guattari, é “captura, posse, mais-valia” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35). A mulher capturada pelo olhar da fotógrafa encontra-se desterritorializada pela força da artista, de modo que a força da mulher acelera e intensifica a desterritorialização da força desterritorializante dela mesma. Em outras palavras, a pessoa fotografada ou relatada ganha um corpo que não é mais o do olho da fotógrafa, de maneira que esse novo corpo fotografado passa a atuar não só sobre o olhar da fotógrafa que produziu a imagem, mas também sobre os observadores em geral.

Em *O striptease*, a autora conta-nos dois fatos que acontecem em momentos diferentes, mas que são aproximados pelo elemento que os perpassa: o corpo nu.

Eu tinha seis anos e morava na rua Rosa-Bonheur, com meus avós. Todos os dias, quando voltava para casa, ia tirando a roupa no elevador e chegava nua ao sexto andar. Em seguida, atravessava depressa o corredor e, assim que entrava no apartamento, ia me deitar. Vinte anos depois, era numa barraca de um parque de diversões, em Pigalle, que eu me despia todas as noites, usando uma peruca loira, caso meus avós, que moravam no bairro, passassem por ali. (CALLE, 2009, p. 17)

A construção narrativa dessa história parece querer nos apontar uma relação: o ritual infantil, um tanto quanto atípico, foi o começo de um caminho que culminou em sua atuação como *stripper* de um parque de diversões. Mas isto não está dito. Suas memórias

estão colocadas na mesa e cabe ao leitor criar mundos possíveis a partir delas. A maneira como as palavras são colocadas nas páginas, os espaços de fôlego, o que as fotografias escondem ou dão a ver, tudo isto contribui para que o leitor formule sua própria experiência. O sentido, enfim.

FIGURA 4 – O STRIPTEASE



FONTE: Calle, 2009.

Conclusão

Embora a obra de Sophie Calle não seja sobre moda, sua fotografia pode ser tomada como um conjunto que faz pensar o ato performativo da vestimenta, uma vez que aparecem, nas imagens escritas e nos textos fotográficos, registros vestimentares que ajudam a narrar um modo social subjetivo a partir do corpo e de seus inúmeros modos de expressão. De outro modo, a fotografia da artista inscreve-se como documentação, incorporação e conceituação, fazendo das rugas da pele, das dobras de um casaco, uma situação singular, criada para durar. A câmera é usada para documentar ações e criar narrativas por meio dos elementos que a artista escolhe para compor seus retratos ficcionais. Entre os inúmeros elementos, o corpo e sua extensão aparecem como um importante plano de significação à medida que a construção textual, mediada por palavras e imagens, apropria-se de inúmeros signos da moda, tornando-os elementos indissociáveis da fruição artística que se apresenta.

Sophie Calle, portanto, é uma artista que nos possibilita um deslocamento de olhar muito caro às discussões sobre palavra e imagem, literatura e fotografia. A inquietude da sua obra reflete uma inquietude de vida; revezar-se nos papéis de sujeito e objeto, testar os limites do real e do fictício, deslindar as camadas textuais que compõem as imagens, escrever com o corpo o vocabulário da própria arte.

Escrever sobre si mesmo é perseguir a fissura, assumindo que a lacuna, mais do que desejo, é a reencenação da memória. Exercitando uma prática que ainda viria a ser nomeada, Calle fornece-nos um número ilimitado de *selfies* ora existenciais, ora performáticas. Os nudes poéticos, os objetos que simulam a realidade ou a representam, as vestimentas, as histórias, tudo a identifica como mulher-sujeito, centro de sua própria obra. Em seus textos, Calle apresenta o que há de mais real nas autobiografias: o ângulo que se escolhe contar nem sempre é o mesmo que se escolheu viver. Afinal, **isto** pouco importa.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desaparecimento**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BALDINI, Máximo. **A invenção da moda**: as teorias, os estilistas, a história. Portugal: Edições 70 LTDA, 2005.

BARNARD, Malcom. **Moda e comunicação**. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CALLE, Sophie. **Histórias reais**. Trad. Hortencia Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. Traços da moda e traços do corpo na remodelagem de uma mídia e na construção de um dizer pela presença. *In: ECO-PÓS*, v. 9, n. 2, agosto/dezembro 2006, p. 34-44.

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. **Discursos da moda**: semiótica, design e corpo. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Trad. Cíntia Vieira da Solva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

RIEMSCHEIDER, Burkhard; GROSENICK, Uta (Orgs). **Art at the turn of the millenium**. Itália: Taschen, 1999.

RODRIGUES, Afonso. Considerações sobre fotografia, moda e arte. *In: MESQUITA, Cristiane; PRECIOSA, Rosane (Orgs.)*. **Moda em ziguezague**: interfaces e expansões. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 87-91.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

CALLE, Sophie. **Frase**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2009200808.htm>. Acesso em: 11 out. 2019.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. **Paul Auster e Sophie Calle**: a vida como ficção. Disponível em: <http://port.pravda.ru/culture/2002/11/04/371.html>. Acesso em: 11 out. 2019.

O vestir e os conflitos femininos na obra de Clarice Lispector: o caso do chapéu da rapariga

*Dress and female conflicts in Clarice Lispector's
work: the case of the girl's hat*

Solange R. Mezabarba¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5079-2996>

[**resumo**] O conto de Clarice Lispector *Devaneios e embriaguez de uma rapariga* é tomado como estudo de caso, no qual um chapéu, como elemento da prática de vestir, é o motivo da epifania da personagem central. Cansada da vida que leva por causa das suas obrigações domésticas, a protagonista se vê desafiada pelo chapéu de uma jovem que encontra em uma tasca. O conto é exemplar para discutir questões da vida feminina no Brasil da década de 1950, revisitando a vida e a obra da escritora à luz do pensamento de Julian Pitt-Rivers. Este autor discute as categorias honra e vergonha, conectando-as ao julgamento moral das mulheres das camadas médias na sociedade andaluza. Assim, o texto a seguir procura refletir sobre a condição feminina das camadas médias no Brasil e o chapéu como objeto que dialoga com essas inquietações. O chapéu como corolário de posição social incomoda a personagem de Lispector. Somente a resiliência ante as obrigações normatizadas como práticas femininas nos segmentos médios poderá livrar aquela mulher da humilhação provocada pelo chapéu da outra.

[**palavras-chave**] **Clarice Lispector. Chapéu. Epifania. Mulheres das classes médias. Honra e vergonha.**

[**abstract**] Clarice Lispector's short-story *Devaneios e embriaguez de uma rapariga* [*Daydreams and drunkenness of a girl*] is the center of this case study. In the story, a hat, as an element of the practice of dressing, is the reason for the central character's epiphany. Tired of the life she carries on due to her domestic duties, the protagonist finds herself defied by a young lady's hat she meets in a tavern. The story is a good example to lead us to discuss issues of female life in Brazil during the 1950s, revisiting the writer's life and work under the light of Julian Pitt-Rivers' thinking. This author addresses the categories of honor and shame, connecting them to the moral judgment of middle-class women in the Andalusian society. Thus, the following text seeks to reflect on the female condition in the middle class, as well as the hat as an object capable of dialoguing with these concerns. The hat as a corollary of social position bothers Lispector's character, therefore only resilience to those obligations standardized as female practices in the middle segments can rid that woman of the humiliation provoked by the hat.

[**keywords**] Clarice Lispector. Hat. Epiphany. Women from middle classes. Honor and shame.

Recebido em: 04-12-2019

Aprovado em: 20-01-2020

¹ Doutora em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense. Professora da Faculdade de Moda do Senai Cetiqt. E-mail: solange_riva@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0192046886850391>.

Introdução

Há algum tempo, venho elaborando reflexões sobre o *vestir*. Essa perspectiva de análise das roupas e seus usos foi formulada por Eicher (2000), uma antropóloga que desloca o pensamento sobre moda-vestuário da seguinte maneira: de substantivos (roupas, vestuário, vestes) para verbo. Ou seja, Eicher logra integrar o campo analítico da cultura material relacionada ao termo *vestuário* com a ideia de performance envolvida nas práticas cotidianas, alargando o campo de reflexões sobre a moda-vestuário para o *vestir* (SILVANO; MEZABARBA, 2019). Ou seja, a discussão sobre moda-vestuário abrange, para além da roupa, qualquer aparato que influencie a performance cotidiana por meio da aparência.

Antes de Eicher, Goffman (1985) trabalhou com a ideia de performance desenvolvendo o conceito de “apresentação de si” e o zelo pela reputação ante a expectativa do “outro” pela abordagem dramaturgica. Em outras palavras, com essa perspectiva analítica, cuja premissa é desenvolvida a partir das interações cotidianas, o autor destaca que o zelo pela reputação é a atitude que dirige o modo como o indivíduo decide se apresentar publicamente. Essa ideia de reputação permeia a questão que pretendo desenvolver aqui, trabalhando com a biografia e a obra da escritora brasileira Clarice Lispector, mais especificamente com um conto publicado no livro *Laços de família*, lançado em 1960, intitulado *Devaneio e embriaguez de uma rapariga*. Este é um texto que sugere uma discussão acerca do comportamento normativo prescrito para as mulheres das camadas médias e o *vestir* como parte da expectativa relacionada com os códigos de honra e vergonha. Essas representações, na narrativa do conto, estão reunidas no chapéu, objeto a ser problematizado, provocando, ainda, uma reflexão acerca das diferenças sociais então marcadas pelo adorno. Não é intenção, porém, concentrar-me na moda, e mais especificamente no chapéu como valor de classe social, mas compreender os valores sociais então reconhecidos na peça pelas lentes da personagem criada por Lispector.

Não é razoável, no entanto, perder de vista que a escritora se coloca em sua obra e se torna a imagem dessa mulher de classe média tal como descrita por Julian Pitt-Rivers (COL; SHRYOCK, 2017) em etnografia realizada na Espanha para a sua tese de doutorado defendida em 1953. Este, por acaso, de acordo com Moser (2011), é o mesmo ano em que Clarice termina de escrever os contos publicados, sete anos mais tarde, em *Laços de família*.

Organizo este texto da seguinte maneira: logo após esta introdução, trarei o meu eixo teórico reflexivo apresentando as conclusões de Pitt-Rivers sobre as categorias honra e vergonha. Em seguida, farei uma contextualização da vida e da obra de Lispector, destacando o livro *Laços de família*. Na sequência, trabalharei em uma rápida resenha do conto escolhido para análise na qual tratarei do enfoque dado ao chapéu. O objetivo é destacar os aspectos sobre a aparência e a apresentação de si, em especial, a discussão sobre o chapéu como peça distintiva e as representações sinalizadas no conto. Por fim, eu me esforçarei para sintetizar a análise acerca do feminino e da moda-vestuário como elementos definidores do comportamento socialmente esperado da mulher brasileira dos segmentos médios, especialmente na década de 1950 (época em que o conto foi escrito). Reconheço esses aspectos como exemplarmente destacados no conto de Clarice Lispector, tendo como catalisador da epifania da personagem que nos conduz a uma reflexão do papel feminino, o chapéu.

Honra e vergonha: Clarice e (é) a protagonista

Pitt-Rivers (COL; SHRYOCK, 2017) problematiza as categorias honra e vergonha definindo a valorização da honra na sociedade andaluza como uma preocupação diretamente relacionada com a reputação. Alguém honrado recebe a contrapartida da boa reputação, ou seja, os benefícios sociais que se desenrolam nas relações cotidianas. Por outro lado, a desonra ou “falta de vergonha”, sentimento oposto, destrói reputações e, conseqüentemente, os benefícios sociais que as acompanham. Ou seja, a sociedade expõe o indivíduo dito “desonrado” à humilhação pública. A honra de um homem ou de uma mulher, segue Pitt-Rivers (COL; SHRYOCK, 2017), é, no entanto, caracterizada por diferentes condutas. Atitudes que se traduzem como honra feminina nem sempre são coincidentes com aquelas que honram um indivíduo do gênero masculino. A honra feminina estaria, entre outras atitudes, relacionada com a sexualidade, ou melhor, com as atitudes e a apresentação pública que dissimulam os desejos e as eventuais condutas sexualizadas das mulheres. Já a honra masculina estaria relacionada com a autoridade exercida no seio da família, em consonância, portanto, com a ideia de uma sociedade patriarcal. Essas concepções teriam sua correspondência nos papéis que cada um deve exercer na sociedade investigada. O desempenho desses papéis da forma como é esperado pela sociedade andaluza confere aos indivíduos o bônus da honra e todos os seus benefícios. A honra feminina é, no entanto, algo a consolidar o respeito pela família. A desonra, por outro lado, macula definitivamente o núcleo familiar, contagiando outros membros – diferentemente, portanto, da honra masculina. Pitt-Rivers identifica esses aspectos como uma construção assentada sobre a moral católica.

Os valores e julgamentos públicos, porém, não se atêm aos gêneros, mas variam de acordo com a posição ocupada pelo indivíduo na estrutura social da região andaluza. Pitt-Rivers observou que as mulheres designadas “plebeias”, ou as que estão socialmente posicionadas na base da pirâmide socioeconômica, estão envolvidas com o controle financeiro da família. Em geral, casadas com homens que exercem trabalho braçal, elas contribuem com o seu trabalho (remunerado) para a administração doméstica. Isto lhes garante um controle social mais afrouxado. Mulheres “aristocratas” também não são os alvos centrais do controle social, pois dispõem de recursos e histórias capazes de blindá-las do risco da humilhação pública. Assim, a mulher de classe média é, segundo Pitt-Rivers, a mais exposta ao controle social, o que, inversamente, garante ao homem desse mesmo segmento maiores liberdades morais. Isto se deve ao fato de que a mulher de classe média tem menos importância na produção de recursos financeiros para a administração doméstica e ainda arca com a responsabilidade das tarefas do lar. Em geral, casadas com burocratas, é o grupo que menos desfruta de liberdade de ação, não só no que se refere ao exercício da sua sexualidade, mas também aos costumes, como a ingestão de bebida alcoólica e o consumo de tabaco, pois o grupo está, afinal, mais exposto ao julgamento público.

Pensando nas matrizes culturais que influenciaram a construção da ideia de honra feminina no Brasil, a etnografia de Pitt-Rivers (COL; SHRYOCK, 2017) nos revela algo sobre

essa gênese, especialmente no que se refere à moral católica e à estrutura patriarcal da sociedade brasileira. A figura de Clarice Lispector, nesse contexto, parece exemplar para inspirar reflexões sobre os padrões de honra feminina no Brasil das décadas de 1950 e 1960. Por sua trajetória de vida, Lispector, embora tenha assumido o papel a ela designado de esposa e mãe, parece desconfortável nele. Essa angústia está reproduzida em muitas das suas personagens femininas, e, em especial, naquelas que protagonizam os contos de *Laços de família*. Iannace observa que “as personagens femininas de Clarice em certa medida assemelham-se às de Tchekhov, visto que muitas delas sonham com a liberdade à margem da relação conjugal” (IANNACE, 2001, p. 27). Já Gotlib, biógrafa da escritora, assim nos apresenta Clarice: “a própria palavra constrói a busca de uma identidade” (GOTLIB, 1995, p. 15), levando-nos a crer que, para compreender a escritora, é preciso entender a mulher. A escritora e sua obra foram e são fartamente analisadas do ponto de vista literário, psicológico e sociológico – especialmente no que se refere à condição feminina que se impõe nos escritos de Lispector.

Dentro dessa perspectiva, é importante destacar o trabalho de Lispector na imprensa feminina a partir da década de 1950. Nunes (2006 e 2008) reuniu nas obras *Correio feminino* e *Só para mulheres* diversos textos das colunas que Clarice escrevia ou sob pseudônimo (Teresa Quadros/Helen Palmer), ou como *ghost writer* da modelo Ilka Soares. A moda e a aparência eram temas recorrentes nesses textos, bem como uma pedagogia do comportamento feminino enquadrado em um modelo de honra e vergonha que muito se parece com as observações de Pitt-Rivers sobre a sociedade andaluza. Títulos como *Deve a mulher trabalhar?*, *Estar na moda requer dinheiro?*, *O que preferem os homens?* são assinados por uma Clarice que aconselha mulheres de um dado segmento social – leitoras de periódicos jornalísticos dedicados à educação emocional. Ou seja, uma mídia pedagógica (MEZABARBA, 2012) que opera como referência de registro do que seria o comportamento “correto” seja nas relações afetivas, seja no modo como devem apresentar-se publicamente. Nunes (2006), no prefácio de *Correio feminino*, afirma que esses textos destacam as virtudes do comportamento feminino esperado então, ancorado, sobretudo, no tripé beleza, elegância e inteligência. Ela sintetiza o que Clarice, assinando com pseudônimos ou como *ghost writer* de Ilka Soares, redigia em uma imprensa local dirigida ao público feminino, na qual consolidava as expectativas do que deveria ser o papel feminino de então:

Bonita é a mulher que é feliz, enfatiza constantemente a colunista. Elegante é aquela que escolhe a discrição e valoriza os detalhes. Inteligente é a mulher que não se submete aos caprichos da moda. Atributos esses que devem ser cultivados para sedução ‘diária e constante’ do homem amado, pois, como a própria colunista argumenta, ‘precisamos deles para completar a nossa felicidade’. (NUNES, 2006, p. 10)

Buitoni (2009) examina esses discursos na imprensa feminina brasileira em uma perspectiva diacrônica, recordando que o papel social feminino, bem como sua participação política, é indissociável do conteúdo que se publica dirigido à mulher. A autora observa alguns traços que se mantiveram nas colunas ou nos veículos que se dirigem à mulher brasileira,

sugerindo a separação entre a “mulher ideal” (no papel, ou a “mulher de papel” como está em seu título) e a realidade. Buitoni (2009) pergunta-se: quem é essa mulher retratada pela imprensa especializada em conteúdo para mulheres? Os temas que se mantiveram ativos, segundo destaca a autora, são moda, beleza, culinária, decoração, comportamento, celebridades etc. Denominados “conteúdos frios” porque podem ser publicados em qualquer tempo, a autora recorda que somente temas relacionados com a moda são conteúdos que podem ser considerados “quentes” ou da atualidade. Clarice, portanto, em seus textos publicados na mídia de massa, não foge do padrão reconhecido por Buitoni (2009) com o tom e o conteúdo dirigido às mulheres. São os contos de Clarice, no entanto, que produzem uma inquietação que não pode estar presente nos jornais e nas colunas dirigidos ao público feminino. Se o texto literário se diferencia do texto jornalístico por seus conflitos dramáticos, a escrita de Clarice nos jornais nos mostra uma mulher resignada e disposta a disseminar as boas práticas femininas para um público específico, enquanto suas personagens operam na chave da reflexividade (GIDDENS, 2002).

O conto *Devaneio e embriaguez de uma rapariga*, que me proponho a analisar neste texto, instiga-nos a uma reflexão sobre essa mulher por meio dos itens de vestuário lá descritos. O enfoque está voltado para a narradora, uma mulher portuguesa que conta a história em primeira pessoa. Franco Júnior (2003) nos alerta que o narrador não deve ser confundido com o autor do texto. O que se observa, porém, ao confrontarmos a biografia de Clarice com algumas de suas personagens (a narradora do conto escolhido, por exemplo), é uma postura que Lévi-Strauss (2003) chamou de obliquação. Nodari (2019) é quem faz a relação entre o que Lévi-Strauss problematiza como uma prática do etnógrafo ao se colocar, ele mesmo, também como objeto, e a proposta literária de um personagem ser tomado pela própria reflexividade do autor. Nodari identifica nos textos de Lispector o que ele descreve como “encavalgamento pronominal” (NODARI, 2019, p. 2)², ou seja, uma relação transversal, o que, para o autor, seria a terceira margem entre o eu e o outro. Essa análise de Nodari (2019) de um grupo de obras literárias (entre elas, algumas de Lispector) é que sinaliza para a presença da própria Clarice na subjetividade de algumas de suas protagonistas, reforçando a percepção de Gotlib (1995) sobre sua amiga biografada e suas obras.

Clarice e os laços de família

Segato e Coqueiro (2012) identificam como característica dos contos de Clarice um momento de “epifania”³. Essa epifania quase sempre se dá com a tomada de consciência de

² O autor observa: “Partindo de um trecho de *Água viva*, de Clarice Lispector (1998, p. 63) – “Estou percebendo uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo” –, bem como do particular encavalgamento pronominal presente na sua escritura em formulações como *A vida se me é e Eu não sou tu, mas mim és tu* (LISPECTOR, 1997, p. 115, 85), sugeri chamar de obliquação um movimento complexo de desdobramento subjetivo e das posições enunciativas, cuja face mais visível se apresenta quando o sujeito, sem deixar completamente de sê-lo, ocupa também a posição de objeto” (NODARI, 2019, p. 2).

³ Etimologia de epifania: do grego, *epi* (sobre) e *phaino* (aparecer, brilhar). No sentido bíblico, tomar para si a ideia de revelação divina (SEGATO; COQUEIRO, 2012, p. 108).

uma mulher que se vê “desconfortável” em seu papel de coadjuvante na família, exercendo as funções de esposa e mãe, deixando de lado seu protagonismo e sua individualidade. Esse pode ser o ponto de partida para reconhecer a mulher Clarice nas personagens femininas dos contos de *Laços de família* – alguém que, sendo uma mulher com alguma desenvoltura em uma sociedade patriarcal no Brasil dos anos 1950, sentia-se impelida a desempenhar um papel no qual ela mesma não acreditava. Moser (2011), biógrafo da escritora, menciona, por exemplo, questões de Clarice em relação ao casamento e o pânico revelado por algo que estava programado para ser “para sempre”. Em uma passagem do seu livro, o biógrafo recorda o momento em que Clarice Lispector foi apresentada aos chicles. Sua irmã mais velha ofereceu a bala dizendo que poderia durar para sempre. Pensar em algo “para sempre” lhe afligia, mesmo sendo um doce⁴.

A formação do seu gosto pela leitura coincide com o que Miceli (1979) descreveu como o crescimento do mercado editorial e a formação de um novo público leitor que se interessava, em especial, pelos chamados “gêneros menores”, ou seja, livros policiais, de aventuras, e, claro, romances. Mas foi também um período em que o nível da escolaridade feminina crescia, empurrado pelo substancial aumento do número de escolas e faculdades, além do surgimento de uma nova divisão de trabalho, na qual a mulher ganhava espaço em carreiras profissionais, principalmente as ligadas ao magistério e à pedagogia (MICELI, 1979). Clarice cursou a faculdade de Direito, estudou inglês e se tornou jornalista graças a uma oportunidade surgida logo após a morte do seu pai, já na década de 1940.

Casou-se com um diplomata e se tornou, mais do que nunca, uma coadjuvante nas decisões da família. Tendo morado em diferentes países, em suas vindas ao Brasil, Clarice se envolveu em tentativas de se estabelecer escrevendo para jornais e revistas, mas sempre se viu às voltas com o trabalho do marido e suas mudanças para o exterior, o que desencadeava nela conflitos domésticos e introspectivos. Foi enfrentando uma dessas crises que escreveu *Laços de família*.

A mulher Clarice, no entanto, enfrentou o dilema e, em 1959, ela se separou do marido e retornou definitivamente ao Brasil. Escolheu o bairro do Leme, na Zona Sul do Rio de Janeiro, para morar com os filhos. Começou a escrever a coluna para o jornal *Correio da Manhã* sob o pseudônimo de Helen Palmer. Era um espaço dedicado às mulheres com o sugestivo título de *Correio feminino – Feira de utilidades*.

As personagens de *Laços de família*, diferentemente do que, ao fim, ocorreu com Lispector, mostram-se incapazes de interferir no seu destino, ou, para usar um termo de Goffman (1985), nas expectativas depositadas em suas vidas e, tal como a própria escritora se

⁴ No conto *Amor*, também publicado em *Laços de família*, o momento da epifania da personagem Ana se dá quando ela, de dentro do bonde no qual estava, avista um cego mascando chicles. A partir daí, Ana toma consciência da vida que leva e pensa no seu casamento e na sua relação com a família (marido e filhos). A metáfora do chicle certamente tem relação com esse pânico ao pensar em um estilo de vida que duraria “para sempre”. Barbosa e Moraes (2007/2008) interpretam a epifania da personagem Ana como um momento de tomada de consciência da automação. Ao discorrer sobre o incômodo com o cego que masca chicles, a personagem estaria, portanto, entrando em um doloroso processo de desautomação.

posicionava⁵, elas parecem conscientes de que nada mudariam. Ou seja, apesar do desconforto, as personagens terminam por se adaptar ao estilo de vida que as aflige, mesmo depois de sua epifania, ou seja, no momento em que tomam consciência de que há algo errado. A comparação entre o que escreve Clarice sob pseudônimo para colunas femininas em jornais e os seus contos é inevitável. Sob pseudônimo, ela escreve em consonância com a educação emocional direcionada às mulheres do seu tempo. Em seus contos, assinados como Clarice Lispector⁶, a escritora desenvolve suas angústias e seus questionamentos em relação ao contexto da vida social das mulheres dos segmentos médios do seu tempo – como ela própria⁷.

As atitudes e a apresentação de si das protagonistas, conforme descreve Clarice, oferecem pistas para refletir sobre os pontos de vista de Goffman (1985) – no que se refere ao zelo pela reputação e às expectativas do público –, bem como de Pitt-Rivers (COL; SHRYOCK, 2017) acerca da construção social de uma apresentação pública que dê conta de estabelecer com a sociedade uma conexão positiva quanto ao julgamento moral da sua honra.

O livro *Laços de família* tem como tema comum nos contos ali publicados, como não poderia deixar de ser, os laços de família como uma relação estabelecida e inevitável. Ou seja, a família, no caso brasileiro, especialmente, nas camadas médias urbanas em um Brasil da década de 1950, exerce forte poder regulador do comportamento individual. Mulheres que são mães e esposas têm sua centralidade social no domínio da casa (DAMATTA, 1997; FREYRE, 2003 e 2003)⁸ por meio das narrativas que se desdobram nos acordos tácitos com as suas famílias, mas, ao mesmo tempo, estão inseridas nessa ordem familiar que lhes é, em alguma medida, desconfortável. Há, no entanto, eventos externos que abalam as convicções das personagens, ora fragilmente sedimentadas, levando as protagonistas a uma situação limítrofe entre a educação emocional e o que seriam consideradas reações fora dos padrões normativos. Como destacam Segato e Coqueiro (2012), esses são os instantes em que as personagens são tomadas pela epifania. As famílias criadas por Clarice e, mais ainda, as mulheres, como indivíduos no grupo social formado pelas famílias, podem ser observadas como elementos de um processo social descrito por Simmel (MORAES FILHO, 1983) como objeto da Sociologia. Elas poderiam funcionar como objeto de estudo para se analisar alguns processos sociais, entre eles, a posição feminina diante do dilema de viver uma vida de esposa prescrita pelos valores morais e critérios de felicidade vigentes, como descreve Pitt-Rivers

⁵ Em entrevista à TV Cultura (1977), Clarice Lispector é questionada sobre os motivos da escrita. Ela responde que não tem a expectativa de mudar nada, mas precisa “desabrochar”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU>.

⁶ Logo após o lançamento do seu primeiro livro, em 1942 (*Perto do coração selvagem*), houve quem achasse que Clarice Lispector se tratasse de um pseudônimo (MOSER, 2011).

⁷ Clarice, ao fim, rompe com essa expectativa quando se separa definitivamente do marido diplomata. Essa separação, no entanto, revela-se um ato complexo no curso de sua vida, quando terá que afrontar valores estabelecidos moralmente na sociedade em que vive (MOSER, 2011; GOTLIB, 1995).

⁸ O trabalho de DaMatta, mais especificamente, contrapõe a casa e a rua como categorias, interpretadas pelo autor como entidades morais e de valores diversos. Esse trabalho, por sua vez, toma como referência as obras de Gilberto Freyre. Nelas, especialmente em *Casa grande & senzala* (2003) e em *Sobrados e mucambos* (2003), Freyre discorre sobre a casa como espaço predominantemente feminino ocupado por mulheres respeitáveis e suas famílias, enquanto a rua, território mundano, é habitado por homens ou mulheres de pouco respeito.

(COL; SHRYOCK, 2017) sobre a sociedade andaluza na década de 1950, ou o inconformismo diante de tudo isto. Para Simmel, “não é impossível que as forças das quais resulta a coesão da sociedade tenham necessidade de mudança para guardar toda a sua ação sobre as consciências. [...] Se um evento exterior então vier a abalá-lo (um estado social determinado), a unidade social corre o risco de ser arrebatada num só golpe” (MORAES FILHO, 1983). Assim, as mulheres de Clarice, abaladas por eventos exteriores que desencadeiam uma reflexão, encontram-se emocionalmente fragilizadas. Entendendo que não podem arcar com a ruptura daquele modelo de família, essas mulheres buscam alternativas de sobrevivência, ou então são levadas a um desequilíbrio psíquico, como uma espécie de surto.

Muitas das personagens de Clarice (notadamente algumas do livro *Laços de família*) são, portanto, mulheres com atividades ligadas ao ambiente doméstico. No conto analisado, percebe-se na protagonista o desejo interno de subverter essa ordem, que parece mesmo um fato inerente à vida da mulher dos segmentos médios de então. No entanto, ela, a mulher, é capturada pelo aprendizado sobre o ideal de felicidade feminina ligada ao sucesso como mãe e esposa, ou uma espécie de “felicidade doméstica”, exatamente quando se aventura pelo ambiente da rua e se depara com o artefato que irá lhe provocar a epifania – um chapéu.

Devaneio e embriaguez de uma rapariga

O conto, intitulado *Devaneio e embriaguez de uma rapariga*, narra a história de uma portuguesa no Brasil entediada com a sua vida doméstica. Em um dia de calor no Rio de Janeiro, o tédio causado pela vida que leva como mãe, esposa e dona de casa se instala. Ela então acorda e decide não fazer mais nada daquilo que está prescrito em sua vida rotineira, “o homem lá que se regalasse com as sobras do almoço” (LISPECTOR, 1998, p. 10) pensava. Negligenciados os afazeres domésticos, a moça se entrega à lassidão em sua cama. O marido a encontra e interpreta sua indolência como enfermidade. Mas, o que ele nem desconfia, é que é uma patologia que parece vir da transgressão, e não de um distúrbio físico qualquer.

Um fato novo resgata a “rapariga” do rompante de enfado doméstico: um encontro de negócios em que ela é convidada a acompanhar o marido. Ela foi vestida da seguinte forma: “Com vestidito novo que se não era cheio d’efeites era de pano superior, desses que lhe iam durar pela vida afora” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Um vestido, portanto, descrito como de forma e modelo simples, porém costurado em um tecido resistente, de grande durabilidade, algo que se mostra com uma classificação de boa qualidade. A forma diminutiva como se refere ao vestido (“vestidito”) sinaliza para algo singelo.

Na tasca onde jantavam, incomoda-se com a presença de uma mulher que usava chapéu – “Que rico chapéu que tinha!” (LISPECTOR, 1998, p. 15). O chapéu, em contraponto com o vestido da protagonista, se vê adornado e rico! Clarice não descreve por completo o vestir da outra, mas, dada a sequência da narrativa, presume-se que ela se vestia com menos simplicidade do que a descrição do vestido da protagonista, com destaque inequívoco para o chapéu.

Pitt-Rivers (PERISTIANY, *s.d.*) observa que a cabeça é a parte do corpo na qual cabem as demonstrações de honra e respeito, reveladas, muitas vezes, em adornos e coberturas, exatamente como o chapéu da antagonista no conto de Lispector. Já a condição de adorno

do chapéu em questão, para Simmel (2008), pode ser um meio de transformar a força e a dignidade sociais em perceptível proeminência pessoal. O chapéu, elemento de proteção de uma parte “nobre” do corpo, a cabeça, na virada do século XX, encontra na moda um conceito que o mantém como peça-chave para a apresentação de si. Delius (2000) recorda que a peça pode reunir diversos significados, desde a religiosidade até a posição social, a nacionalidade e mesmo o pertencimento político. Crane elenca o chapéu como um dos acessórios que, no século XIX, “constituíam símbolos poderosos de identidade masculina, [e] foram igualmente incorporados pelas mulheres durante esse período” (CRANE, 2006, p. 206)⁹. O acessório, no século XXI, pode ser interpretado como um ícone exótico ou um objeto no qual significados são disputados, como bem analisa Couto (2018). A autora se concentra nos chapéus-panamá usados por homens no Rio de Janeiro e explora seus significados, sinalizando para um uso eventual relacionado com uma ligação significativa e ontológica entre o usuário e o objeto. Em outra chave analítica, poderia equivaler ao que Barthes (2005) problematiza como relação de casualidade, na qual o significado revela uma ligação entre as propriedades físicas do objeto e aquilo que se consolida como relação significativa, levando ao uso coletivo da roupa ou do acessório. Cruz (2015), em um esforço de resgatar a história e os usos dos chapéus, encontra na literatura registros de usos ainda no período neolítico (4000 a.C.) verificados em pinturas de cavernas. A pesquisadora, no entanto, admite que não há uma história precisa sobre a origem dos chapéus, apenas indícios de que eles sempre foram usados como proteção física e simbólica da cabeça, ou, concordando com Delius (2000), para assinalar estados sociais, tais como religião, posição na estrutura política e/ou social e posição profissional.

A protagonista de *Lispector*, sem que houvesse uma consciência exata das implicações daquele chapéu, mostra-se incomodada e até invejosa daquela aparência, especificamente centrada no uso do acessório. Ela então desdenha da outra: “E vai ver que, com todos os seus chapéus, não passava de uma vendeira d’hortaliça a se fazer passar por grande dama” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Tomada da inveja provocada pelo chapéu, a moça faz conjecturas de modo a aplacar o sentimento de humilhação. A inveja da protagonista não é no sentido vebleniano (1980), que instiga a potência para o consumo, mas como sentimento despertado por uma posição de existência a lhe fustigar a honra, tal como na percepção de Pitt-Rivers (COL; SHRYOCK, 2017), afinal, apesar da atmosfera agonística, ela não cogita imitar a moça do chapéu. Ao leitor, porém, Clarice sinaliza uma demonstração de que o chapéu representava uma posição social, e, portanto, incorporava valores e crenças que desafiavam a protagonista a buscar uma saída honrosa daquele embate usando elementos dos quais

⁹ Na Inglaterra, especialmente no século XIX, consolida-se a imagem do homem branco capitalista (terno, gravata e cartola marcam essa imagem). Crane (2006) argumenta que as mulheres, em um esforço de enviar uma “mensagem silenciosa” na busca por igualdade social (sobretudo no mundo do trabalho), vão aos poucos incorporando itens reconhecidamente masculinos em seus guarda-roupas. Isto ocorre com as gravatas, o casaco, as camisas e o chapéu (um modelo de chapéu que se aproximava da cartola dos capitalistas ingleses).

dispunha. Aparentemente, um chapéu como aquele não poderia adornar a cabeça de uma “vendedora de hortaliça”, e, na percepção da protagonista, o objeto poderia escamotear uma posição na estrutura socioeconômica. Esse é o ponto da leitura no qual fica notório que aquele não é um adorno qualquer, mas algo fora do alcance da protagonista.

O chapéu se estabelece como um instrumento de luta da outra, ainda que de forma inconsciente, evidenciando na protagonista o fetiche provocado por aquele objeto. A interpretação do chapéu como fetiche se dá em consonância com as questões de Latour (2002) sobre a fetichização como crença depositada em um objeto, dentro de uma perspectiva moderna. Para esse autor, ainda que desprezemos as adorações aos objetos em sociedades tradicionais, reproduzimos o mesmo comportamento nas sociedades modernas em relação a certos objetos. No conto, o chapéu, pivô de uma provocação não verbalizada, se destaca como algo desejado por valorizar socialmente quem o porta. O fetiche moderno concentra suas crenças, que não são muito diferentes daquelas observadas nas sociedades tradicionais, revelando uma eficácia simbólica com a qual o leitor se envolve no curso da ação narrada no conto. O chapéu não se mostra como um acessório superficial, mas, apoiada em Miller (2013), é possível afirmar que o objeto revela a mulher que o porta como pessoa. Assim, o olhar da protagonista não é apenas para a mulher que usa o chapéu, ou apenas para o chapéu, pois o objeto lhe provoca o olhar para uma figura cujo adorno se torna uma parte integrante dela mesma. O chapéu, como sinédoque de pessoa, revela-se na figura da mulher observada. Por isso, ao examinar o corpo magro da antagonista, a rapariga parece encontrar o ponto-chave para interpretar aquela figura, ao fim, como alguém que, a despeito do chapéu, não dispõe das características que lhe dariam um lugar de honra no panteão feminino daquela sociedade. Ou seja, a protagonista parece encontrar uma dissonância naquela figura feminina que usa um chapéu.

Assim, se em um primeiro momento, à protagonista parecia restar-lhe a humilhação de ter saído à tasca sem um chapéu – “[...] e a cabeça agora parecia-lhe nua” (LISPECTOR, 1998, p. 15) –, ao notar que a moça possuía a cintura fina, concluiu que a dona do chapéu não estaria apta a parir, ter filhos, formar uma família. Esse dado revelaria a inconsistência daquela pessoa e do seu lugar no mundo. Nesse caso, apesar da sua cabeça nua, ela vencera. A rapariga, ao fim, pode ser mãe e esposa, o que, para ela, lhe valorizava a condição feminina. Ou seja, o motivo do enfado inicial agora era interpretado como um caro valor social, sobretudo uma condição de honra em consonância com aquilo o que se espera dela. O chapéu lhe despertou para esse valor, que seria, naquela reflexão, algo a afrontar o rico adorno da antagonista. A protagonista retorna à casa, finalmente, certa de haver vencido aquele embeate. Sua honra se coloca acima daquela aparência, em especial daquela moça que portava um acessório que ela não tinha. Para celebrar aquela vitória, qual seja, a consciência do seu valor moral relacionado com a sua condição “privilegiada” de esposa e mãe, “aquela casa havia de ver: dar-lhe-ia um esfregaço com água e sabão que lhe arrancariam as sujidades todas!” (LISPECTOR, 1998, p. 18). A faxina, trabalho desempenhado no espaço doméstico, não remunerado e naturalizado como tarefa feminina que oferece sua mão de obra como uma relação de dádiva (MAUSS, 2003), faria a personagem retomar triunfante o seu papel habitual. A faxina aqui, como tarefa da mulher em uma divisão de trabalho no âmbito da casa,

se coaduna com o ideal feminino esperado daquele grupo social àquela época. A decisão sinaliza para a resignação ou, mais ainda, para a consciência de que ela, em sua ontologia, encontra-se no lugar correto, gozando os benefícios do papel que desempenha em conformidade com a expectativa social depositada nela, e isto pode ter o ônus do desempenho de um trabalho não remunerado no espaço doméstico. Porém, os atributos daquele estilo de vida, ela parece concluir, convergiam para o valor social que lhe interessava.

Considerações finais: chapéu, honra, vergonha e epifania no texto de Lispector

Ao propor esta análise do vestir (EICHER, 2000) na obra de Clarice Lispector, trazendo o chapéu especificamente descrito no conto *Devaneio e embriaguez de uma rapariga* como objeto, desejei discutir esse adorno como um veículo para discorrer sobre a condição feminina na obra da escritora, retratando um momento específico do Brasil da década de 1950.

Comportamentos normativos prescritos especialmente pela mídia e pela produção cultural de determinadas sociedades tornam-se condições de honra. Desafiar as prescrições significa ousar e arcar com as consequências sociais do desvio. Há determinados grupos de mulheres que estão mais expostos do que outros ao julgamento público. Nesse sentido, os escritos de Lispector na imprensa feminina, especialmente os conselhos sobre comportamento e sobre o vestir, reafirmam a construção da honra da mulher leitora das colunas femininas. Há nos periódicos uma pedagogia das boas práticas femininas. Em outras palavras, o comportamento esperado de uma mulher estava registrado por colunistas nas revistas dirigidas ao público feminino, evidenciando ainda mais o que é norma e o que é desvio.

Julian Pitt-Rivers (COL; SHRYOCK, 2017) discorre sobre esse perfil de mulher dos segmentos médios na sociedade andaluza e a vê como alvo maior do escrutínio público a respeito de uma moral que deve ser tomada como elemento chave na vida familiar exemplar. Como o autor bem recorda, mulheres das camadas mais pobres, ou das mais ricas, logram esgueirar-se da visibilidade pública tendo seu comportamento moralmente julgado. Ou seja, o julgamento moral guarda estreita relação com um dado segmento da estrutura social, especificamente nas sociedades de formação católica.

A vida pessoal de Clarice Lispector pode bem ser enquadrada nesse modelo. Ela, porém, uma intelectual considerada expoente da literatura brasileira desde o seu primeiro romance – *Perto do coração selvagem*, lançado em 1942 –, consegue ir além das prescrições e se coloca no centro de uma tensão: a vida conforme a educação emocional que deveria permear o seu comportamento e aquele estilo de vida que, ao fim, deseja levar, valorizando sua individualidade. Esse conflito se estende para a sua obra em um processo de obliquação, como descrito por Lévi-Strauss (2003).

A consciência de que pode haver outro estilo de vida que não aquele normativo é o que dá substância à epifania das personagens de Clarice. Essa possibilidade, porém, poderá

ter um custo social bastante alto para as mulheres dos segmentos médios. A personagem aqui analisada escolhe resignar-se ao refletir sobre os benefícios sociais dos quais desfruta. Na vida real, a autora Clarice rompe com o modelo, terminando um “casamento ideal” e enfrentando as consequências sociais advindas de tal atitude. Algumas das personagens de *Laços de família*, no entanto, não o fazem. Talvez seja uma atitude que, à época em que escreveu o conto analisado, tenha lhe parecido razoável e de acordo com a sua posição de esposa de diplomata. Suas personagens, por outro lado, se conscientizam do estilo de vida que têm por meio de uma epifania. No conto *Devaneio e embriaguez de uma rapariga*, um chapéu desencadeia a reflexão da protagonista. Quais representações traria o chapéu dentro do esquema social vigente no qual a mulher dos segmentos médios deveria se comportar como em um acordo tácito, em que seriam socialmente beneficiadas (ou punidas caso rompessem com esse acordo)?

O chapéu tem eficácia simbólica dentro de um esquema social em que, fetichizado, como problematiza Latour (2002), desperta na protagonista o sentimento de humilhação, como se a sua posição estivesse ameaçada. É quando ela se dá conta dos benefícios sociais que lhe são garantidos justamente por seguir um comportamento feminino dentro das expectativas sociais que se lhe apresentam. É digno de nota que a personagem está sob efeito da embriaguez – como diz o título. Vale a pena, portanto, recordar que as mulheres andaluzas dos segmentos médios analisadas por Pitt-Rivers (COL; SHRYOCK, 2017) também são negativamente julgadas quando mantêm uma relação com a bebida alcoólica. A personagem de Clarice, no entanto, está “protegida”, pois se encontra na companhia do marido, e isto é destacado no conto. O marido aqui é revelado como a figura forte, protetora, capaz de neutralizar o julgamento moral pela ingestão de bebida alcoólica em público. Ter um marido, portanto, é um capital simbólico fundamental para determinado segmento de mulheres. Dado que o conto é da década de 1950, bem como a etnografia de Pitt-Rivers, resta-nos questionar como poderíamos atualizar o conto de Clarice.

De volta ao conto analisado, o chapéu, eivado de significados, interpõe-se entre protagonista e antagonista como elemento comparativo de um estilo de vida. A que se vê afetada por sua condição socioeconômica liberta-se ao entender que leva uma vida honrada de acordo com os padrões da época. O chapéu, ao fim, não é apenas uma parte, mas se caracteriza como sinédoque de um estilo de vida que ele declara, o artefato integra a figura daquela mulher que, por sinal, muito magra, poderia falhar ao ser chamada para assumir seu papel dentro desse esquema social. Cumprindo com aquele elemento da aparência que lhe garante a formação de uma família, a protagonista se resigna. Ou seja, desprovida do chapéu, a personagem criada por Clarice se conforma com o destino que lhe é imposto e, mais, valoriza a posição de mãe, esposa e dona de casa que lhe é designada como valor social inquebrantável e, portanto, algo que deve ser celebrado. Com uma faxina!

Referências

BARBOSA, Vânia M. C.; MORAES, Vera Lúcia A. de. A linguagem de Clarice Lispector como desautomatização da vida. **Revista de Letras**. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, n. 29, v. 1-2, 2007/2008, p. 107-120.

BARTHES, Roland. **Inéditos Vol. 3: imagem e moda**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Roland Barthes)

BUITONI, Dulcília S. **Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira**. São Paulo: Summus, 2009.

COL, Giovanni da; SHRYOCK, Andrew (Edits.). **From hospitality to grace. A Julian Pitt-Rivers omnibus**. Chicago: Hau Books, 2017.

COUTO, Caroline P. O chapéu-panamá nas ruas cariocas: um ensaio sobre seus significados e usos. **Revista Antropolítica**. Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ, n. 45, 2. sem. 2018, p. 182-212.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Senac, 2006.

CRUZ, Stéphanie Gomes da. **Os usos e a produção do chapéu em Portugal: uma experiência de mediação patrimonial no Museu da Chapelaria**. 210 f. Dissertação (Mestrado em História e Patrimônio) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto (Portugal), 2015.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua**. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELIUS, Bárbara. **Histoire de la mode au XX^e siècle**. Cologne: Druckhaus Locher, 2000.

EICHER, Joanne. The Anthropology of Dress. **Dress**, v. 27, 2000. p. 59-70.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.) **Teoria literária. Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2003.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano**. São Paulo: Global, 2003.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GOTLIB, Nádia B. **Clarice**: uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.
- IANNACE, Ricardo. **A leitora Clarice Lispector**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001. (Ensaio de Cultura 18)
- LATOURE, Bruno. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches**. Bauru: EDUSC, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MEZABARBA, Solange R. **Vestuário e cidades: ethos, consumo e apresentação de si no Rio de Janeiro e São Paulo**. 2012. 367 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.
- MICELI, Sérgio de. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.
- MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas. Estudos antropológicos sobre cultura material**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MORAES FILHO, Evaristo de (Org.). **Georg Simmel – Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.
- MOSER, Benjamin. **Clarice**: uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NODARI, Alexandre. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária. *In*: **Estud. Lit. Bras. Contemp.** (*on-line*). n. 57, e5715, 2019. Epub June 27, 2019. ISSN 1518-0158. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018573>. Acesso em: 20 Jan. 2020.
- NUNES, Maria A. (Org.). **Correio feminino – Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- NUNES, Maria A. (Org.). **Só para mulheres: conselhos, receitas e segredos – Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- PITT-RIVERS, Julian. Honra e posição social. *In*: PERISTIANY, J. G. **Honra e vergonha. Valores das sociedades mediterrânicas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, *s.d.*

SEGATO, Maiara C.; COQUEIRO, Wilma dos S. Epifania: clímax da narrativa nos contos de Clarice Lispector. **Revista NUPEM**. Universidade Estadual do Paraná, Campo Mourão, v. 4, n. 7, ago./dez., 2007/2008, p. 81-84.

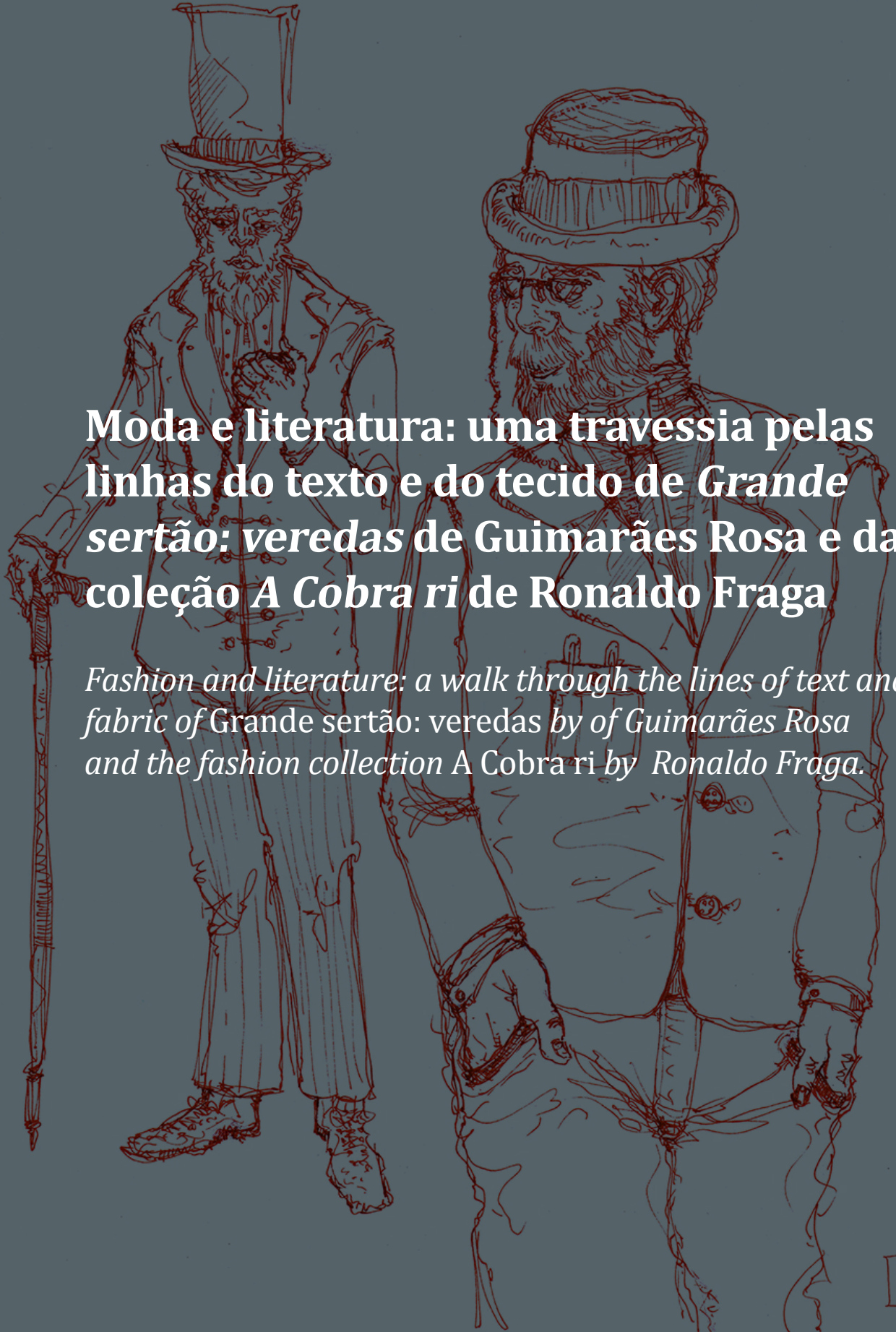
SILVANO, Filomena; MEZABARBA, Solange. Encontros entre moda e antropologia: inícios, debates e perspectivas. **Cadernos de Arte e Antropologia** (*on-line*), v. 8, n. 1, 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cadernosaa/1869>. Acesso em: 6 out. 2019.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

VEBLEN, Thorstein. **A teoria da classe ociosa**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

Agradecimentos

Registro aqui agradecimento especial aos meus alunos da disciplina Produção do Texto Acadêmico, da Faculdade de Moda do Senai Cetiqt, unidades Barra da Tijuca e Riachuelo, que abraçaram o tema *Clarice Lispector: a moda na literatura brasileira*, durante o 1º semestre de 2019. As reflexões promovidas em sala de aula, sem dúvida, resultaram em contribuições importantes para a construção deste texto.



Moda e literatura: uma travessia pelas linhas do texto e do tecido de *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa e da coleção *A Cobra ri* de Ronaldo Fraga

Fashion and literature: a walk through the lines of text and fabric of Grande sertão: veredas by of Guimarães Rosa and the fashion collection A Cobra ri by Ronaldo Fraga.



Angela Guida¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8948-646X>

Bruna Nogueira²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5052-269X>

[resumo] Pretende-se, neste trabalho, discutir as relações entre moda e literatura a partir da presença de elementos literários em coleções de moda, ou seja, por meio da literatura como fonte inspiradora de desfiles. Para alcançar esse propósito, buscou-se o diálogo com peças de coleções produzidas por Ronaldo Fraga. Há muitos anos, o estilista brasileiro traz para as passarelas peças que, de uma forma ou de outra, mostram-se afinadas com referências artísticas e literárias. Para este artigo, priorizou-se uma coleção em especial. Trata-se da coleção do verão de 2006/2007 intitulada *A cobra ri: uma estória de Guimarães Rosa*, inspirada em um dos maiores clássicos da literatura brasileira, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. As duas narrativas, isto é, a coleção de Ronaldo Fraga e a obra-prima do escritor mineiro, constituem-se como o ponto central de reflexão deste artigo, que procura trabalhar o diálogo entre os dois textos pela via da transcrição e da tradução intersemiótica.

[palavras-chave] **Moda. Literatura. Ronaldo Fraga. Guimarães Rosa.**

[abstract] This paper aims to discuss the relationship between fashion and literature, considering the presence of literary elements in fashion collections, that is, looking at literature as an inspiring source in fashion shows. To achieve this purpose, we sought a dialogue with pieces of collections produced by Ronaldo Fraga. The Brazilian designer, for many years, has brought to the catwalks fashion clothes that, in a way or another, are in tune with artistic and literary references. For this article, one particular collection has been prioritized. This is the 2006/2007 summer collection entitled *A cobra ri: uma estória de Guimarães Rosa* [The snake laughs: a story by Guimarães Rosa], inspired by one of the greatest classics of Brazilian literature, *Grande sertão: veredas*, by Guimarães Rosa. The two narratives, that is, the collection of Ronaldo Fraga and the masterpiece of the writer from Minas Gerais, both constitute the central point of reflection of this article, which seeks to walk through the exchanges between the two narratives through the intersemiotic transcription and translation.

[keywords] **Fashion. Literature. Ronaldo Fraga. Guimarães Rosa.**

Recebido em: 13-10-2019

Aprovado em: 07-02-2020

¹ Doutora em Ciência da Literatura/Poética (UFJR). Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens/FAALC (UFMS). E-mail: angelaguida.ufms@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9508749051233288>.

² Doutoranda em Estudos de Linguagens (UFMS). Mestre em Estudos de Linguagens (UFMS). E-mail: bruna.costa.nogueira@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0607803607775640>.

Primeiras tessituras...

O Ronaldo é um contador de histórias que usa tecidos.
As criações dele não são apenas para vestir, mas para pensar e sentir.
Fabrizio Carpinejar

Nela [a literatura] viso portanto, essencialmente,
o texto, isto é, o tecido dos significantes.
Roland Barthes

Entre as muitas tentativas de se definir literatura, bem como sua função, há pelo menos uma que nos parece irrefutável: o texto literário, em sua função primeira, conta estórias, tece múltiplas e singulares estórias, assim como o tecido do tecido, cada um usando seu fio. Não é fortuito que texto e tecido apresentem a mesma etimologia latina. Roland Barthes (2005) argumenta que uma das funções do vestuário é exercer um ato de significação e a literatura também se constrói em atos de significação.

O movimento dandista, por exemplo, teve significativa ressonância em produções literárias do decadentismo de *fin-de-siècle*, sobretudo com a presença do escritor irlandês Oscar Wilde. No Brasil, coube a João do Rio, o escritor da alma encantada das ruas, desfilar sua elegância de esteta dândi nos textos e nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Entre os artistas visuais e plásticos, o diálogo com a moda pareceu mais promissor e rendeu muitas parcerias icônicas, como é o caso de Salvador Dalí e Elsa Schiaparelli. Em 1937, a pedido da estilista, Dalí criou a estampa do *Vestido Lagosta*. Henri Matisse trabalhou no figurino do espetáculo de balé *Le chant du rossignol* e Pablo Picasso criou os figurinos para o balé *Le tricorne*, ambos do diretor artístico Serguei Diaghilev, para quem também desenvolveram figurinos os artistas Joan Miró, Max Ernst, Georges Braque e Natalia Goncharova. Coco Chanel também produziu um frutífero diálogo com as artes, criando figurinos de peças de teatro, balés, como o *Le train bleu*, e filmes, como *A regra do jogo*, *Boccaccio* e *O ano passado em Marienbad*. Yves Saint Laurent, na década de 1960, inspirou-se em Mondrian para criar um dos vestidos mais conhecidos da história da moda, com os padrões retangulares característicos e as largas linhas pretas do artista.

Como arte, a moda acabou por ocupar o espaço que é, por excelência, destinado às artes: os museus. Em 2011, a exposição *Savage beauty*, com as criações de Alexander McQueen, foi uma das mostras de moda com maior público na história do Museu Metropolitano de Arte de Nova York, a ponto de o museu precisar alterar o horário de visitas na última semana da exposição para que todos pudessem ver a obra de McQueen. O mais famoso dos museus europeus, o Louvre, em 2015, pela primeira vez, abriu suas portas para um desfile de moda, assinado pelo estilista Massimiliano Giornetti, da grife Salvatore Ferragamo. No Brasil, também em 2015, o Museu do Amanhã foi a inspiração para a criação e o local do desfile da coleção Monbupurih, da grife Osklen, assinada pelo estilista Oskar Metsavaht, e ainda, entre o fim do ano de 2015 e o início de 2016, o Museu de Arte de São Paulo (Masp),

o mais tradicional do país, exibiu, pela primeira vez, uma exposição apresentando todo o seu acervo de vestimentas doado pela marca francesa Rhodia. A grife atuou no Brasil até meados dos anos 1970 e tinha como forma de divulgar seus tecidos e produtos têxteis os desfiles-shows, que mais pareciam espetáculos e reuniam profissionais do teatro, da dança, da música e das artes visuais.

Primeiras aproximações...

A moda e as artes visuais dialogam há bastante tempo. Mas, e a moda com a literatura, ou melhor, a moda e o texto literário? Como tem se dado essa relação? A que nos parece mais comum se dá em torno do estudo dos figurinos usados por personagens de obras literárias, figurinos esses que indicam época e classe social. Há importantes produções nessa área advindas de cursos de Artes, Moda ou Letras. A função das roupas em obras literárias, sobretudo de autores do século XIX, como Machado de Assis, José de Alencar e Flaubert, tem sido profícua para pesquisas dessa natureza.

Historicamente, a literatura tem conferido à roupa uma importância primeira, como um código capaz de acessar conceitos, práticas, representações, como símbolo e recurso construtor de identidades sociais, culturais e de gênero. Ela sempre se valeu das roupas para dar substância aos seus personagens.

[...]

Em geral, os romancistas que dão à roupa um valor simbólico, fazem dela instrumento afetivo de primeira importância ou o pivô de suas deliberações morais. Basta lembrarmos de *Madame Bovary*, de Flaubert, e a consequência da compra de seus vestidos em sua vida, cada roupa um mapeamento de suas conquistas sociais e sexuais e de seu declínio. (DUARTE, *s.d.*, p. 1602-1063)

A moda na literatura, como salienta Salomon (2011), entre suas muitas funções, também se destaca por apresentar estratégias de criação literária. Podemos arrolar como exemplo dessa estratégia o conto “Uns braços”, de Machado de Assis, no qual toda a trama da narrativa se constrói a partir dos vestidos sem manga que a personagem dona Severina usava. No século XIX, mais precisamente em 1870, período em que acontece a história, não era comum que uma mulher trouxesse os braços à mostra e é a nudez desses braços que vai mexer com a cabeça do jovem Inácio, de 15 anos, que cai de amores por dona Severina.

Também a culpa era antes de D. Severina em trazê-los assim nus, constantemente. Usava mangas curtas em todos os vestidos de casa, meio palmo abaixo do ombro; dali em diante ficavam-lhe os braços à mostra. Na verdade, eram belos e cheios, em harmonia com a dona, que era antes grossa que fina, e não perdiam

a cor nem a maciez por viverem ao ar; mas é justo explicar que ela os não trazia assim por faceira, senão porque já gastara todos os vestidos de mangas compridas. (ASSIS, p. 19, 2010)

Ao discutir as relações entre moda e literatura ou, mais precisamente, as referências literárias em desfiles de moda, o nome do estilista mineiro Ronaldo Fraga se destaca. Em várias de suas coleções, ele levou para as passarelas importantes nomes da literatura, como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e José Saramago. No entanto, para este artigo, interessa-nos falar de uma coleção em especial – *A cobra ri: uma estória de Guimarães Rosa* (verão 2006/2007), apresentada na mais famosa semana de moda de São Paulo. Ronaldo Fraga, com a agulha do real nas mãos da fantasia³, criou ponto a ponto as cores do sertão roseano no ano em que se completou o cinquentenário de um dos maiores clássicos da literatura brasileira: *Grande sertão: veredas*. Nossa escolha se justifica porque defendemos a hipótese de que se não fosse pela moda, pelo vestuário, talvez *Grande sertão: veredas* não tivesse a configuração que hoje conhecemos – a estória de um jagunço do sertão das Gerais que se viu amando seu amigo de jagunçagem: Diadorim/Reinaldo, afinal, esse emblemático e neblinoso personagem passou toda trama vestido de homem e só no final, quando morre, é que seu corpo feminino é revelado ao leitor e à leitora.

O estilista encontra o escritor e o traduz na passarela...

Entre linhas e veredas, entre botões e sertões, entre texturas e textos, entre alfinetes e facas, entre riachos e tecidos, entre travessias e passarelas, entre Ronaldo Fraga e Guimarães Rosa nasce a obra *A cobra ri: uma estória de Guimarães Rosa*. Ronaldo Fraga transcreveu uma obra grande, em todos os aspectos, como o próprio nome sugere, contando com mais de 600 páginas de texto que se transformaram em uma coleção de roupas com aproximadamente 35 modelos na passarela; um primoroso trabalho do leitor-tradutor-estilista.

No “emaranhado” das estórias de Guimarães Rosa, questões centrais como bem e o mal, Deus e o Diabo, a existência da alma, a coragem, o medo, o amor indecifrável [...] Nos põe frente à natureza dos bichos e a natureza humana. Cresci ouvindo estórias do Vale do Urucuia e região, onde cobras sorriam, tamanduás abraçavam, e cães adotavam filhotes de lobo. Hoje não sei exatamente, se tudo me foi contado pelo meu pai ou lido na obra de Guimarães Rosa. Não importa, como ele próprio disse, o Sertão é um só, e por não ter portas e janelas, ele está em todo lugar. (FRAGA, 2015, p. 192-193)

A relação de Ronaldo Fraga com *Grande sertão: veredas* no desfile em questão vai além de uma mera inspiração e chega ao processo de tradução, ou melhor, de transcrição, em que essa nova forma de “ler” o romance de Guimarães Rosa abre-se a possibilidades de leituras outras,

³ Aqui, nós nos apropriamos dos versos da canção *A linha e o linho*, de Gilberto Gil, do álbum *Extra*, de 1983.

para além das páginas do livro. O poeta Haroldo de Campos, conhecido pela teoria da transcrição, argumenta que todo tradutor é um recriador. Mas esse processo se dá apenas com fenômenos linguísticos? Não. O conceito de Haroldo de Campos é bastante amplo e muitos estudiosos, inclusive, fazem uso dele para trabalhar com adaptação cinematográfica de obras literárias, entre tantos outros processos de tradução. Campos alerta acerca da impossibilidade de traduzir textos criativos, como a poesia. Decerto, algo desse texto ficaria pelo caminho, logo, o tradutor precisaria ir muito além, ou seja, recriar o texto traduzido. “Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (CAMPOS, 2010, p. 34). Na teoria de Campos, quanto mais o texto é criativo, mais difícil se torna o trabalho do tradutor.

Haroldo de Campos (2010) ainda vai destacar que se faz necessário que o tradutor conheça bem a técnica, o estilo, enfim, o modo de vida do seu objeto de tradução, pois a tradução/transcrição não se dá por partes, mas sim pelo todo. É preciso ter uma compreensão geral do texto a ser traduzido. Ronaldo Fraga sempre foi leitor de Guimarães Rosa, cresceu ouvindo as histórias do escritor mineiro e, como ele mesmo comenta, às vezes, não sabia mais se eram suas histórias e memórias ou as histórias e memórias das narrativas do autor de *Grande sertão: veredas*. Assim, tendo o plano geral da obra de Guimarães Rosa, com seus tecidos, Fraga transcreveu a história de Riobaldo e Diadorim/Reinaldo, os dois “meninos” que se encontraram no porto do de-Janeiro e nunca mais se esqueceram um do outro. Apesar de ser uma citação demasiado longa, julgamos necessário trazê-la, pois é a partir desse encontro que Guimarães Rosa oferece aos leitores e leitoras a mais bela história de amor desses dois meninos, conforme discutiremos um pouco mais adiante. O escritor português, Eduardo Lourenço diz: “E o *Grande sertão: veredas* é, juntamente, com a *Menina e moça*⁴, a mais bela história de amor de toda literatura em língua portuguesa” (LOURENÇO, 2001, p. 216).

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele. Então ele foi me dizendo, com voz muito natural, que aquele comprador era o tio dele, e que moravam num lugar chamado Os-Porcos, meio-mundo diverso, onde não tinha nascido.

[...]

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. [...] Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora [...]. Mas ele apreciava o trabalho dos homens, chamando para eles meu olhar, com um jeito de siso. Senti, modo meu de menino, que ele também se simpatizava a já comigo.

⁴ Romance de autoria do escritor português Bernardim Ribeiro, que viveu no século XVI.

[...]

Aquele menino, como eu ia poder deslembrar? [...] Ele, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte – assim se fosse um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível – o senhor represente. As roupas mesmas não tinham nódoa nem amarrotado nenhum, não fuxicavam. A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si. Eu queria que ele gostasse de mim. (ROSA, 2006, pp 86,87,88)

Ronaldo Fraga toma como ponto de partida o texto literário produzido por Guimarães Rosa e cria outra obra, transcria. O estilista faz um trajeto do texto escrito para o texto audiovisual. Por que audiovisual? Porque a trilha sonora do desfile de Fraga também foi pensada artisticamente e se constituiu como narrativa tão potente quanto as peças de roupas que caminhavam pelas passarelas nos corpos de seus modelos. Fragmentos do romance foram lidos enquanto o desfile acontecia e, ao fundo, um telão reproduzia os vários matizes do sertão mineiro, sertão de Rosa, sertão de Fraga. Assim, o texto-tecido de Fraga passa pela imagem, pelo som e pelo movimento. Utilizando as estampas e as costuras das vestes, como um pintor utiliza uma tela, Fraga consegue traduzir a literatura e transpor sua essência narrativa, que é predominantemente escrita, em forma de imagem, em forma de histórias contadas nos elementos da vestimenta.

Ao lado da teoria da transcrição, de Haroldo Campos, também nos parece pertinente mencionar a tradução intersemiótica. Roman Jakobson trabalha com três noções de tradução: intralingual, como a paráfrase, quando alguém reescreve um texto dentro de um mesmo idioma; interlingual, quando um texto é traduzido para outro idioma, e ainda a tradução intersemiótica ou transmutação, que constitui a “[...] interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 2003, p. 65). A questão das vestimentas aqui abordadas encontra eco na categoria de tradução intersemiótica, ou ainda uma transposição semiótica. Desse modo, a coleção *A cobra ri* pode ser vista como um processo de transcrição e de tradução intersemiótica.

Ao discutir a transposição ou tradução intersemiótica, Clüver (2006) observa que, no caso de uma transposição semiótica, dificilmente o resultado visual será capaz de substituir completamente o texto escrito e, de certa forma, não tem essa intenção, como ocorre, por exemplo, com as ilustrações de livros ou as adaptações de obras literárias para o cinema, que não têm a intenção de substituir o texto escrito, mas sim de ampliar o seu sentido, oferecendo uma diferente forma de contar.

Toda tradução se dá em diferentes camadas: inicialmente pelo olhar do autor da primeira obra, e assim seguidamente nas diversas traduções vindas depois. No desfile de Ronaldo Fraga, *A cobra ri*, o estilista traduz por meio da transposição semiótica o livro de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, que, por sua vez, é uma tradução do sertão que Rosa conhecia e visualizava, já que cada elemento ali presente está posto a partir do olhar do escritor mineiro, de seu método de composição e de como Guimarães Rosa decidiu apresentar sua história aos outros, assim como Fraga também trabalha com sua própria tradução

em vestimenta. O encontro da escrita com o desenho, que ocorre com frequência nas estampas de Fraga, coloca moda e literatura em franco diálogo, deixando claro que diferentes linguagens podem sim amorosamente se enlaçar. O processo de tradução, ou a transposição semiótica, consegue ampliar os sentidos de ambas as linguagens, demonstrando que a moda pode se valer de referências clássicas, dentro de uma linguagem consagrada como a literatura, e que, por outro lado, a literatura pode se adaptar, sair dos livros e ocupar lugares outros, como os grafites nos muros ou a passarela de um desfile.

Caminhando pelas veredas do sertão

No início da narrativa, é “difícil” para Riobaldo relatar suas histórias, seja por dificuldade de organizar os acontecimentos de sua vida ou até mesmo por não conseguir entender e nomear tudo o que lhe aconteceu, fazendo com que a narrativa não siga um roteiro linear, sendo contada à medida que os fatos vêm à memória e sendo acrescida de vários pequenos causos nesse caminho. Em um primeiro momento, a narrativa se parece apenas com uma série de relatos soltos e sem conexão entre si, nos quais Riobaldo expõe suas próprias aflições e anseios.

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe. (ROSA, 2006, p. 99)

A história entra em um curso mais ou menos contínuo cronologicamente quando Riobaldo começa a falar de sua mãe e de sua adolescência, o que logo o coloca de frente para seu amigo Diadorim/Reinaldo pela primeira vez. Em virtude de uma doença, a mãe de Riobaldo faz uma promessa que ele, menino, deveria cumprir quando ficasse bom, promessa essa que o colocava a pedir esmolas até conseguir quantia suficiente para celebrar uma missa e também encher uma cabaça, que seria lacrada e depositada no Rio São Francisco para descer as águas até “esbarrar no Santuário do Santo Senhor Bom-Jesus da Lapa” (ROSA, 2006, p. 101). Em sua missão de esmolar algum dinheiro, o menino Riobaldo se dirige ao porto, ou, como explicado por ele, o que se chama porto, por falta de outro nome para batizar “uma beira de barranco, com uma venda, uma casa, um curral e um paiol de depósito” (ROSA, 2006, p. 101). É nesse barranco de rio que Riobaldo conhece o menino Reinaldo e, desse momento adiante, ele passa a ser fundamental para toda a narrativa, pois Diadorim/Reinaldo entre-meia dali para a frente todos os causos contados por Riobaldo. Os dois meninos fazem um passeio de canoa, partindo do Rio de Janeiro até desaguar no Rio São Francisco, e nessa

aventura Riobaldo fica fascinado pelo menino Diadorim/Reinaldo, admirando sua coragem e sua força para lidar com os desafios à sua frente. Riobaldo experiencia uma profusão de sentimentos por aquele menino: sente-se envergonhado por suas roupas e pela promessa de sua mãe, mas também se sente acolhido e apreciado pelo novo amigo, e, principalmente, sente-se encantado por sua delicadeza, fosse ela no jeito de tratar e em sua fala, fosse em seus belos traços, que ele tanto guardara na memória. Diadorim/Reinaldo é uma personagem ambígua, oscilante entre delicadeza e fúria: a mesma figura que contempla as flores e os pássaros às margens dos rios é quem ataca friamente o inimigo. A delicadeza e a impetuosidade de Diadorim/Reinaldo conjugam o masculino e o feminino em um mesmo ser e causam um misto de medo e deslumbramento em Riobaldo, que sente forte atração pela “neblina” que é Diadorim/Reinaldo.

Após a morte da mãe, Riobaldo é enviado para viver com o padrinho Selorico Mendes e, nesse momento, conhece os chefes de jagunçagem Joca Ramiro, Hermógenes e Ricardão. Nesse período também, seu padrinho envia-o para a cidade de Curalinho a fim de que fosse alfabetizado, o que posteriormente o aproxima de Zé Bebelo, fazendeiro da região para quem Riobaldo começa a lecionar, e de quem recebe o convite para ingressar em seu grupo de jagunços formado na intenção de acabar com os demais jagunços da região. Riobaldo, então, despede-se de seu posto de professor e entra para a jagunçagem, começando assim sua grande travessia pelos sertões de Minas Gerais, Bahia e Goiás, até se tornar o chefe da jagunçagem, o Urutu-Branco. O bando de Zé Bebelo se envolve em um confronto com um grupo rival, do jagunço Hermógenes, e também com soldados do governo, momento esse em que Riobaldo deserta do grupo e acaba por reencontrar o menino, o amigo Diadorim/Reinaldo, que até então ele nem seu nome sabia:

Cheguei na sala, e dei com outros três homens. Disseram de si que tropeiros eram, e estavam assim vestidos e parecidos. [...] Ah, mas ah! – enquanto que me ouviam, mais um homem, tropeiro também, vinha entrando, na soleira da porta. Aguentei aquele nos meus olhos, e recebi um estremecer, em susto desfechado. Mas era um susto de coração alto, parecia a maior alegria. Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o Menino! O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei, o que atravessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida. E ele se chegou, eu do banco me levantei. Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho. Arvoamento desses, a gente estatela e não entende; que dirá o senhor, eu contando só assim? Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque ele faltou como passo, num rejeito, de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. Os olhos nossos donos de nós dois. Sei que deve de ter sido um estabelecimento forte, porque as outras pessoas o novo notaram – isso no estado de tudo percebi. O Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isto também. E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo. Ele se chamava o Reinaldo. (ROSA, 2006, p. 138)

Desde o primeiro encontro entre os dois, ainda adolescentes na beira do rio, é possível perceber que há certa inquietude, uma tensão formada, principalmente por parte de Riobaldo, que se envergonha um pouco daquele menino tão diferente, como Diadorim/Reinaldo denomina a si próprio. Há muito afeto envolvido, assim como também há prudência na forma de demonstrar esse sentimento, em como entregar esse afeto ao outro e também lidar com a percepção dos demais, afinal, Diadorim/Reinaldo, para Riobaldo, é um menino. Com esse reencontro, ambos passam a fazer parte do mesmo bando, o de Joca Ramiro, e, com a proximidade, a amizade se fortalece e Diadorim/Reinaldo revela: “Escuta: eu não me chamo *Reinaldo*, de verdade. Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê” (ROSA, 2006, p. 155).

Joca Ramiro, líder do bando, foi assassinado e, nas veredas mortas, Riobaldo decide levar a vingança a qualquer custo e faz um pacto com o diabo, para assim cruzar com o bando de Hermógenes. Quando os dois grupos se encontram, há uma grande batalha, com muitas mortes, sendo uma delas a de Diadorim/Reinaldo. Nesse momento, o Urutu-Branco volta a ser só o menino Riobaldo, que chora a morte de Diadorim/Reinaldo e, ao mesmo tempo, descobre que Diadorim/Reinaldo nunca fora um menino...

Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. [...] Eu dizendo que a mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo mundo sair. Eu fiquei. E a mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse... Diadorim – nú de tudo. E ela disse: –“A Deus dada. Pobrezinha...” E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa, A coice d’arma, de coronha... Ela era. Tal que assim se desencantava, num entanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi o soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende água do rio Urucúia, como eu soluzei meu desespero. [...] Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: – “Meu amor!...” (ROSA, 2006, p. 598-599)

Diadorim/Reinaldo era, na verdade, Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, “que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (ROSA, 2006, p. 604-605), filha de Joca Ramiro, morta em batalha contra o mesmo

homem que havia traído e assassinado seu pai e, nas palavras de Riobaldo, “aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba” (ROSA, 2006, p. 600).

A cobra ri

Desde o título da coleção, Ronaldo Fraga evidencia esse sertão de Riobaldo, de Guimarães Rosa e também seu. À primeira vista, *A cobra ri* não é um título muito ilustrativo do que vem a ser a coleção e tampouco deixa clara a sua familiaridade com alguma obra de Guimarães Rosa, visto que quando nos deparamos com o título, acabamos por questionar sobre quem ou o que é essa cobra e o que isso significa, por que ela sorri? Juntamente com os questionamentos, esse aparente *enigma* começa a ser desvendado especialmente quando é reconhecida a relação entre a coleção e o livro *Grande sertão: veredas*. Na estória de Guimarães Rosa, Riobaldo recebe a alcunha de Urutu-Branco quando passa a comandar o bando de jagunços, e urutu é uma espécie de cobra. Cobra essa nomeada comumente por urutu-cruzeiro, que vive nas regiões Centro-Oeste e Sul do Brasil.

O Urutu-Branco é a cobra que ri, e ela é também Riobaldo. A urutu vive nas matas, nos campos secos e também nos brejos e pequenos rios, como quem espregueia e caça por todo o sertão, tal qual Riobaldo. A urutu mora nas veredas, nos atalhos por entre os campos, nas várzeas e descampados, nas ramificações de rio por onde correm as águas, nos “córrego-vereda” do caminho, como se o sertão fosse um grande corpo que é irrigado por seus pequenos, contínuos e incontáveis vasos sanguíneos: veredas. O Urutu sorri e serpenteia por entre as veredas, entre os caminhos e por toda parte, pois é bicho do sertão, e o sertão está por todos os lados, não como um local físico que se pode achar, mas como um estado de ser, um estado do ser, pois “o sertão é isso: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera” (ROSA, 2006, p. 286). Ainda que possa soar paradoxal, o sertão de Rosa e o de Fraga são diferentes, mas são os mesmos...

A coleção *A cobra ri* contou com 35 trajés e sua ambientação foi toda pensada para alocar os espectadores no sertão, com um enorme tapete simulando um grande rio, sinuoso como uma serpente (ou seria o contrário: uma serpente simulando um rio?), viajando por entre o árido do sertão, e trechos da obra sendo declamados enquanto o desfile acontecia. Fraga retratou ao longo da coleção várias personalidades e faces desse sertão: jagunços com suas cartucheiras atadas ao corpo, sertanejos com as vestes desgastadas e marcadas pelo barro e pelo pó, mulheres com seus vestidos em *lese* bordado e fazendeiros em seus ternos bem apurados. Entretanto, houve um traço que perpassou boa parte da coleção e que, a nosso ver, tornou-a ainda mais singular: o aspecto andrógino ressaltado nos modelos, com a padronização da maquiagem e dos penteados e as sobreposições de peças tidas como femininas e masculinas em um mesmo modelo, o que não permitia afirmar se estávamos diante de figuras masculinas ou femininas. Essa particularidade ainda se estendeu para a coleção, tornando difícil dizer se se tratava de uma coleção masculina ou feminina. Fraga capturou a essência de Diadorim/Reinaldo e apostou na não obviedade de classificação de gênero para demonstrar o jogo de velamento e desvelamento presente na figura de Diadorim/Reinaldo, entre ser homem ou mulher, representar o papel de Reinaldo ou de Diadorim e, por fim, descobrir-se Maria Deodorina.

Dentro do universo de *Grande sertão: veredas*, Ronaldo Fraga parece ter escolhido retratar com especial carinho alguém a quem a vestimenta foi tão importante, para não dizer indispensável, ao longo de toda a narrativa, e esse alguém foi Diadorim-Reinaldo-Maria Deodorina. Para que Maria Deodorina pudesse ser o menino, e posteriormente o jagunço Diadorim/Reinaldo, foi indispensável o uso da vestimenta masculina. As diferentes faces dentro de uma mesma pessoa só eram acessadas por meio do código que foi a vestimenta e, nesse caso, as icônicas vestes de jagunço, que por nenhuma outra poderiam ser substituídas, ainda mais no caso de se apresentar como o homem Diadorim/Reinaldo, “sempre com o jaleco, que ele tirava nunca, e com as calças de vaqueiro, em couro de veado macho, curtido com aroeira-brava e campestre” (ROSA, 2006, p. 175). Desconfiamos que sem as vestimentas e todo o disfarce de Diadorim/Reinaldo talvez a narrativa de *Grande sertão: veredas* tivesse sido outra. Todo esse amor e essa confusão provocados em Riobaldo por conta de Diadorim/Reinaldo ser um *homem* diferente dos demais jagunços possivelmente não aconteceria se não houvesse esse transvestimento, essa ilusão criada por meio das roupas de jagunço. Era em seu vestir, nas roupas com as quais se apresentava ao mundo, que Maria Deodorina passava a ser o menino e o jagunço Reinaldo, e mesmo tratando de uma simulação da figura masculina, Reinaldo não era uma farsa ou uma mentira, e sim uma face, outra representação de Maria Deodorina.

O estilista não poupa referências e homenagens a Diadorim/Reinaldo em sua coleção, como é possível observar na maquiagem aplicada em cada um dos modelos, que parece dialogar perfeitamente com a personagem descrita em trechos do romance roseano. Algumas vezes, Diadorim foi retratada, sob o olhar de Riobaldo, como um jagunço silencioso e um pouco sisudo, “o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cujo toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era de chumbo e ferro” (ROSA, 2006, p. 428). No desfilar altivo e calado dos modelos está Diadorim/Reinaldo, o menino bem vestido, filho do grande chefe dos jagunços, quase um título de nobreza; na força e na beleza das sisudas faces dos modelos (figura 1) está o rosto de Diadorim/Reinaldo com “[...] a dura cabeça levantada, tão bonito e tão sério” (ROSA, 1994, p. 28), nas roupas desfiladas está sua estória, emaranhada com o próprio sertão, que é um só. Fraga faz de seu desfile mais que uma homenagem a *Grande sertão: veredas* e a Guimarães Rosa. Faz também uma reverência a Diadorim/Riobaldo, esse ser, de certa forma, trans.

Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era um deles que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida. Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto. Quase que sem menos era assim: a gente chegava num lugar, ele falava para eu sentar; eu sentava. Não gosto de ficar em pé. Então, depois, ele vinha sentava, sua vez. Sempre mediante mais longe. Eu não tinha coragem de mudar para mais perto. (ROSA, 2006, p. 29)

FIGURA 1 – PEÇA DA COLEÇÃO A COBRA RI – VERÃO 2006/2007



FONTE: <http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2007-rtw/ronaldo-fraga/1084/colecao/20/>.
Acesso em: 20 ago. 2019.

Diadorim/Reinaldo era figura ambígua para Riobaldo, alguém de força e de sangue frio quando em confronto, mas também alguém de grande sensibilidade. Uma beleza que, aos olhos de Riobaldo, em muito destoava dos demais jagunços, que são descritos, em certas ocasiões, como sujeitos um tanto castigados pela vida, como um “comparsa urucuiano dos olhos verdes, homem muito feioso” (ROSA, 2006, p. 345). A essência dessa ambiguidade ou dessa “neblina” foi muito bem capturada, já o dissemos, pelo olhar atento do leitor-tradutor-estilista Ronaldo Fraga.

Espiei Diadorim, a dura cabeça levantada, tão bonito tão sério. E corri lembrança em Joca Ramiro: porte luzido, passo ligeiro, as botas russianas, a risada, os bigodes, o olhar bom e mandante, a testa muita, o topete de cabelos anelados, pretos, brilhando. Como que brilhava ele todo. Porque Joca Ramiro era mesmo assim sobre os homens, ele tinha uma luz, rei da natureza. (ROSA, 2006, p. 38)

Diadorim era, ele próprio, mesmo tendo semelhanças com o pai, aos olhos de Riobaldo, único “comparado com um suave de ser, mas asseado e forte [...] as roupas mesmas não tinham nódoa nem amarrotado nenhum (ROSA, 2006, p. 104). Tal como o conjunto idealizado por Fraga, com visíveis cabelos anelados, encaracolados como ninhos de passarinho (figura 2); tal como o pai, em pesado tecido azul-escuro; como as noites, nas veredas-mortas, sobrepondo a camisa de tons azuis mais claros, que tanto remetem ao céu quanto aos rios, salpicada de formas em amarelo ocre e pequenos animais marrons, que bem podem ser pacas, antas e as vacas que atravessam por toda parte; uma infinidade de listras pouco regulares na lapela que remetem às próprias veredas, todos os seus caminhos e atalhos, como quem diz se tratar de um indivíduo que é dono de certa grandeza, mas ainda vem desse sertão. Os passarinhos pousados no ombro completam a representação do menino Diadorim, o menino Reinaldo, que pouco falava e muito apreciava os ares do sertão, seguro de si mesmo, filho do grande chefe dos jagunços, com apresentação briosa que chegava a envergonhar o menino Riobaldo, tamanha a diferença entre as vestes, os trejeitos e as feições de ambos.

FIGURA 2 – PEÇA DA COLEÇÃO *A COBRA RI* – VERÃO 2006/2007



FONTE: <http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2007-rtw/ronaldo-fraga/1084/colecao/20/>.
Acesso em: 20 ago. 2019.

Diadorim deixa de ser a criança diferente, Reinaldo, filho de Joca Ramiro, e passa a ser um homem adulto, jagunço, estando sempre pronto para agir, matar e morrer. Entretanto, conserva seu modo *diferente* de ser, um olhar singular para o mundo. Em meio à lida dos dias, é Diadorim/Reinaldo quem ensina Riobaldo como apreciar as belezas sem ser dono do mundo, pois tinha uma relação sensível com o sertão e carregava isso consigo. “Ele, o menino era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte – assim se fosse um cheiro bom, sem cheiro nenhum sensível – o senhor representante” (ROSA, 2006, p. 104). Nos encantos do sertão, tão caros a Diadorim/Reinaldo, Riobaldo passa a vê-lo, seja por meio das miudezas da natureza, que são como rastros deixados por ele para sempre em Riobaldo (ROSA, 2006), seja por meio da própria representação de Diadorim/Reinaldo, que no olhar de Riobaldo se transformava também em planta, bicho, sertão... com seus olhos, “botados verdes, de folhudas pestanas” (ROSA, 2006, p. 104).

Na vestimenta idealizada por Ronaldo Fraga (figura 3), é possível contemplar agora um Diadorim/Reinaldo jagunço, imerso nas intempéries e nas adversidades do sertão; um sertão de poeira, lama e travessias. A camisa, que começa em uma leve gradação de marrom, como que empoeirada, vai se tonalizando e acaba se tornando marrom lamacento na altura da cintura, denotando o grau de imersão de Diadorim/Reinaldo em sua vida de jagunço e também sua coragem, que faz com que ele atravesse os obstáculos sem medo de se afundar nos rios, nas veredas, no desconhecido do sertão.

FIGURA 3 – PEÇA DA COLEÇÃO A COBRA RI – VERÃO 2006/2007



FONTE: <http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2007-rtw/ronaldo-fraga/1084/colecao/20/>.
Acesso em: 20 ago. 2019.

Mas Diadorim/Reinaldo também pode ser Riobaldo, o Urutu-Branco no estampado serpenteado da bermuda, pois nos parece inconcebível pensar em Riobaldo por ele mesmo ou em Diadorim/Reinaldo por eles mesmos. O masculino e o feminino de Riobaldo; o masculino e o feminino de Diadorim-Reinaldo-Maria Deodorina, a nosso ver, amorosamente se enlaçam nessa peça.

A última peça (figura 4) é a mais emblemática entre elas, pois é a que nos brinda com a forma derradeira de Diadorim, nem mais o menino Reinaldo, filho de Joca Ramiro, ou o jagunço Diadorim, mas sim Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins.

FIGURA 4 – PEÇA DA COLEÇÃO *A COBRA RI* – VERÃO 2006/2007



FONTE: <http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2007-rtw/ronaldo-fraga/1084/colecao/20/>.

Acesso em: 20 ago. 2019.

Diadorim/Reinaldo, desde a sua juventude no porto do de-Janeiro, já havia dito a Riobaldo que carecia ser diferente, muito diferente, que seu pai lhe dizia assim. Desde antes, e até o momento de sua morte, sua face feminina ocultou-se sob a armadura masculina e viril de jagunço. Entretanto, nem mesmo toda essa simulação do masculino foi capaz de apagar por completo sua natureza feminina, pois tudo seduzia em Diadorim/Reinaldo; suas manias, seu cheiro, sua personalidade, e despertava em Riobaldo um amor desassossegado, subversivo e incompreensível, que pensava amar alguém igual a ele próprio, e não uma mulher.

Todo sentimento de surpresa, dor e também libertação de um amor há tanto tempo sufocado culmina na indumentária em si. Ela se guardava de ser Maria Deodorina por trás da máscara que era Diadorim, que, por sua vez, também se escondia sob o nome de Reinaldo, deixando assim, um “claro enigma” sobre sua verdadeira identidade: qual dos três era a pessoa real no fim disso tudo, e por que não poderiam ser os três verdadeiros e formadores da pessoa Diadorim, seja homem ou mulher?

O vestido remete à feminilidade velada de Diadorim/Reinaldo, que só foi liberta em sua morte. Com cintura bem marcada, saia pregueada e mangas soltas, demonstra também certo conforto da parte de Diadorim em ser quem é. O vestido é todo estampado em cores terrosas e recoberto de linhas que se cruzam e se embaraçam, como a história da personagem, que não se sabe onde começa uma de suas porções e onde termina a outra ou as outras.

Já nos ombros e no peito, a vestimenta carrega o peso da jagunçagem na vida de Diadorim, com um pelego depositado sobre o ombro direito e a estampa de um pequeno coldre de armas atado ao peito. Fica claro que sua essência está ali: mesmo morta, destituída de suas vestes de Diadorim/Reinaldo, e vestida com roupas femininas que nem mesmo lhe pertenciam, ainda é a mesma pessoa, ainda é jagunço e ainda é possível que as três diferentes versões de si mesma habitem um mesmo corpo.

Derradeiras tessituras

A cobra ri e Grande sertão: veredas são obras autônomas, apesar de se encontrarem ligadas por um mesmo fio narrativo. O processo de transposição de uma linguagem para outra, nesse caso da literatura para moda, não atua meramente como uma ilustração do escrito, ou ainda de forma a simplificar o escrito, ou meramente torná-lo mais atrativo aos leitores. A transposição realizada na obra de Ronaldo Fraga, seja partindo de obras literárias, biografias ou de suas próprias reflexões a respeito do mundo e de suas vivências, serve como um suplemento, um novo texto que vem para estabelecer diálogo com obras outras. Quando esse diálogo acontece, o texto literário e a coleção de moda têm seus sentidos ampliados, deixando de lado a dualidade de que as coisas devem ser boas ou más, melhores ou piores. São diferentes e isso basta.

A relação entre moda e literatura acontece aqui com naturalidade e reverência, uma transposição que capturou, de maneira sensível, o cerne da obra literária em questão e o traduziu por meio dos artifícios próprios da moda e das linguagens imagéticas, despertando novos pontos de vista a respeito dos temas envolvidos. Podemos dizer que se trata de um resultado direto da expressão artística contemporânea, em que diferentes linguagens se mesclam, se relacionam e se resignificam a fim de questionar seus limites e suas próprias definições, pois, afinal, em meio a tantas referências e associações, qual é então o lugar da literatura, da moda e da própria arte? Aparentemente é em toda parte, desde os clássicos da literatura na tela do cinema, passando pelas peças de vestimenta expostas no museu, até a poesia grafitada no muro e o Guimarães Rosa estampado na (segunda) pele criada por Ronaldo Fraga. Entre linhas e bordados de bichos e plantas, o leitor-tradutor-

-estilista mineiro contou na passarela uma das mais belas narrativas da literatura brasileira. Conseguiu, inclusive, trazer uma das questões mais delicadas da obra, que é a relação indefinida entre o masculino e o feminino, a questão de gênero, uma vez que as modelos, em sua maioria, estavam vestidas de Riobaldos, Diadorins e Reinaldos... Aliás, essa é a beleza de se tecer as fantasias com as agulhas do real.

Referências

ASSIS, Machado de. **Uns braços**. São Paulo: Editora Escala Nacional, 2010.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CLÜVER, Claus. Da transposição semiótica. *In*: ARBEX, Márcia (Seleção e organização). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 107-166.

DUARTE, Renata Cláudia. **Textos-tecidos**: a moda e a história na literatura. Disponível em: <http://editora.pucrs.br/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/22.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2019.

FRAGA, Ronaldo. **Caderno de roupas, memórias e croquis**. Belo Horizonte: Cobogó, 2015.

LOURENÇO, Eduardo. **A nau de Ícaro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SALOMON, Geanneti Tavares. Moda e literatura: convergências possíveis. **Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte**. São Paulo, v. 4, n. 2, agosto 2011. Disponível em: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/index.php/vol-4-no2-ano-2011/>. Acesso em: 20 ago. 2019.



Paulo Barreto e a moda dos “encantadores” no Rio de Janeiro do fim do século XIX e início do século XX

*Paulo Barreto and the fashion of the “charmners” from the late
nineteenth and early twentieth centuries in Rio de Janeiro*

Juliana Bulgarelli¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1114-3117>

[resumo] O artigo pretende realizar uma leitura de alguns textos do literato Paulo Barreto e de seus pseudônimos, cujo tema é a moda da elite carioca, os chamados “encantadores”, durante o fim do século XIX e o início do XX. Dessa forma, o objetivo principal é analisar como a moda adquiriu múltiplas significações e se tornou representativa do universo cultural da cidade do Rio de Janeiro da época. Metodologicamente, exploraremos a obra literária como documento e fonte específica de conhecimento do mundo social. Nós a consideraremos como “testemunho histórico” na medida em que os textos literários são parte integrante de processos históricos determinados.

[palavras-chave] **Moda. Elite. Rio de Janeiro.**

[abstract] This article is based on some texts by the literate Paulo Barreto and his pseudonyms, whose theme is fashion in the carioca elite, the so-called “charmners”, during the late nineteenth and early twentieth centuries. Thus, the main objective is to analyze how fashion acquired multiple meanings and became representative of the cultural universe of Rio de Janeiro at the time. Methodologically, we will explore the literary work as a document and specific source of knowledge of the social world. We will regard it as a “historical testimony,” as literary texts are part of determined historical processes.

[keywords] Fashion. Elite. Rio de Janeiro.

Recebido em: 13-10-2019

Aprovado em: 31-01-2020

¹ Doutora em *Études* du Monde Lusophone pela Universidade de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Professora de História da Academia da Força Aérea. E-mail: julianabulgarelli1582@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5213916877688180>.

Introdução

Durante o fim do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, a cidade do Rio de Janeiro viveu uma série de transformações socioeconômicas associadas ao processo de implantação da modernidade e à consolidação do capitalismo no Brasil. Tomando como pretexto uma política de planejamento urbano que visava ao saneamento e ao embelezamento da cidade (CHALHOUB, 2001), as autoridades cariocas, associadas à elite brasileira, criaram um projeto modernizador que pretendia, por meio de reformas urbanas, acabar com as características da cidade colonial aproximando-a das grandes capitais europeias. Segundo a teoria de Engels, a organização do espaço urbano em uma sociedade capitalista ou em processo de transição para o capitalismo é um mecanismo de controle social e urbano utilizado pela burguesia com o objetivo principal de organizar e disciplinar a força de trabalho (CHALHOUB, 2001). No contexto brasileiro, porém, essas reformas expressavam também o desejo de progresso e de civilização das classes dominantes, ao mesmo tempo que correspondiam a uma tentativa de o Brasil seguir os imperativos capitalistas.

Após a Proclamação da República, em 1889, o Rio de Janeiro tornou-se o centro cosmopolita do Brasil por excelência. Contudo, sua estrutura urbana colonial mostrou-se prejudicial às novas aspirações das classes dominantes. A cidade, que nessa época era habitada por um pouco menos de um milhão de pessoas, dispunha somente de um sistema inapropriado de abastecimento de água e esgoto, e as ruas estreitas e sinuosas dificultavam o transporte de mercadorias (NEEDELL, 1993). A população da cidade, formada majoritariamente por libertos e seus descendentes, recebeu um importante grupo de ex-escravos vindo das fazendas de café à procura de novas oportunidades de trabalho ligadas, sobretudo, às atividades portuárias da capital. Essa população, extremamente pobre, concentrava-se nas antigas casas situadas no centro da cidade, ao redor do porto. Degradadas pela grande concentração populacional da região, essas habitações, conhecidas popularmente como cortiços, eram divididas em vários e pequenos quartos alugados para famílias inteiras que viviam em condição de extrema precariedade, sem infraestrutura e em absoluta promiscuidade (SEVCENKO, 1988). Para as autoridades cariocas, era necessário destruir essas habitações consideradas insalubres e fonte permanente de problema e ameaça à segurança e à moralidade da cidade.

Fazia-se necessário, então, remodelar o Rio de Janeiro de maneira a estabelecer a ordem e as premissas de uma cidade moderna e civilizada (GOMES, 1994). No centro da cidade, uma grande parte das antigas casas, quase totalmente transformadas em habitações coletivas, foi destruída e substituída por novas construções que valorizavam o espaço urbano e fomentavam o processo de acumulação de capital por meio da especulação imobiliária (GOMES, 1994). Os habitantes dessas moradias foram expulsos de maneira que o centro da cidade passasse a ser frequentado exclusivamente pela elite. Assim, o Rio de Janeiro adquiriu uma nova composição espacial que o reorganizou física e simbolicamente.

Nesse contexto, as autoridades cariocas impuseram também uma transformação nos costumes, nos hábitos e nas tradições da população com o objetivo de acabar com as antigas tradições coloniais e com os elementos da cultura popular considerados como marca do primitivismo e da barbárie. Essas mudanças estavam associadas a um amplo processo de transformação social ligado, inicialmente, ao processo de abolição da escravidão: momento em que o poder pessoal dos proprietários de escravos foi colocado em questão. Anteriormente, as relações entre proprietários e escravos eram reguladas por uma lógica de dominação e pela perpetuação da dependência, na qual as vontades e o poder individual do “senhor” sempre prevaleciam. Nesse contexto de predominância das relações de dependência entre senhores e escravos, a necessidade de garantir a submissão do trabalhador estava resolvida: no universo jurídico, o escravo era propriedade privada dos seus senhores e na vida cotidiana o controle social era obtido pelo equilíbrio entre a ampliação de punições e a adoção de ações paternalistas por parte do senhor (CHALHOUB, 2001). Com o processo gradual de emancipação dos escravos, que terminou em 1888 com a assinatura da Lei Áurea, e a consolidação da modernidade e do capitalismo no Brasil, esses vínculos de dependência foram gradativamente sendo substituídos por relações burguesas moldadas pelas normas econômicas e de mercado compatíveis com a nova organização capitalista da sociedade. Era, então, necessário criar mecanismos para legitimar a pretensa supremacia de certos grupos sociais.

Edmundo Bouças (2000) afirma que o projeto ideológico de remodelagem da cidade reforçou as relações entre autoridades políticas e médicas à medida que as autoridades brasileiras associaram o projeto modernizador e civilizador aos ideais de higiene, saúde, limpeza e beleza. Com a exigência de evacuar os detritos, remover a população pobre, proibir a promiscuidade nos cortiços e disciplinar a população, o saneamento material da cidade levou a um regime de higiene moral da população e de adequação dos papéis sociais. Assim, com o intuito de disciplinar a força de trabalho, o governo carioca proibiu a venda de animais na rua, o ato de cuspir de dentro dos bondes, o comércio de leite no qual as vacas eram levadas de casa em casa, a criação de porcos no perímetro urbano, a exposição de carnes, a deambulação de cachorros de rua e a falta de manutenção das fachadas (NEEDELL, 1993).

É nessa época, e nesse contexto de intensas mudanças, que Paulo Barreto escreveu suas obras e criou seus inúmeros personagens. Em seus textos, assinados majoritariamente por pseudônimos, ele documenta e faz uma reflexão sobre o processo de urbanização e as mudanças sofridas pela cidade do Rio de Janeiro, prestando atenção nas transformações provocadas na população, seus costumes, suas interações e sua sociabilidade. Sua obra reflete as imposições de um governo preocupado em civilizar a cidade e a vida de seus cidadãos em contraste com a realidade do cotidiano da população. A partir de uma observação atenta da cidade em todas as suas esferas e em todas as situações possíveis do cotidiano de seus habitantes, ele construiu importantes interpretações sobre a dinâmica e as características da vida moderna, assim como diferentes representações da modernidade. Os temas de seus textos eram tanto a miséria dos trabalhadores pobres, negros e mestiços, deixados à margem do projeto das reformas urbanas, quanto a vida cotidiana da elite e sua maneira de se adaptar às transformações da cidade.

Entre os diversos temas retratados pelo literato, a moda aparece com frequência como objeto de reflexão de alguns de seus pseudônimos. Em uma crônica publicada em 16 de abril de 1914, por exemplo, Paulo Barreto analisa o projeto elaborado pelo governo do Rio de Janeiro segundo o qual era proibido para a população passear pelo centro da cidade descalça e em “fraldas de camisa”. As pessoas que, segundo o literato, não tinham condições de se vestirem decentemente, o que para os homens significava colocar sapatos, meias, calça, camisa, colarinho, casaco e chapéu, seriam banidas do centro da cidade (SEVCENKO, 1998). Aqui, a moda aparece como mecanismo de controle social e urbano utilizado pelas classes dominantes com o objetivo principal de organizar e disciplinar a força de trabalho. Uma leitura mais atenta de outros textos de Paulo Barreto mostra-nos, porém, que a preocupação não só do autor, mas da sociedade brasileira do fim do século XIX e do início do XX em relação à moda, adquiriu múltiplas significações a tal ponto de a própria moda se tornar representativa do universo cultural da cidade do Rio de Janeiro da época.

Assim, o conteúdo deste artigo se estruturará em torno da leitura e da análise de alguns textos de Paulo Barreto cujo tema é a moda, sobretudo aquela da elite carioca, os chamados “encantadores”. Em um de seus textos, o escritor explica:

- Todas as cidades têm apenas um pequeno grupo conhecido. Mesmo em Londres, em Viena, em Paris, acabamos reconhecendo que não há mais de trezentas pessoas citadas e citáveis. Aqui Bilac chamou-os: os trezentos de Gedeão. Há uma outra denominação talvez preciosa, mas que eles próprios se dão. São os encantadores...

- Encantadores, por quê?

- Pela delicadeza de maneiras, pela segurança de só quererem ser amáveis e gentis, pela continuidade de mostrar na vida apenas o lado frívolo, brilhante, pelo heroísmo sem esforço de manter a sociedade e o convívio elegante. Encantadores! São os encantadores. (JOSÉ, 1917, p. 20)

Oriundo da nova burguesia capitalista, o grupo dos “encantadores” era formado por comerciantes, banqueiros, industriais, rentistas, profissionais liberais, proprietários de terras e certos homens políticos. Mergulhados no turbilhão da vida moderna, esses homens e mulheres tentavam entender sua época e vivê-la da maneira mais intensa possível. Entretanto, se diferenciavam do restante da população pelos gostos e maneiras refinados e pelo desejo de aproveitar exclusivamente o convívio elegante da capital e a frivolidade da vida. Eles eram os responsáveis por manter as estações festivas, a rotina de chás e teatros e pela divulgação de modas e modelos europeus. Para eles, quanto mais o Rio de Janeiro se parecesse com Paris, mais civilizado seria. O desejo de se diferenciarem das classes média e baixa da sociedade levava-os a criar códigos e normas que simbolizavam seus status exclusivo. Essa tentativa de distanciamento, como veremos, passava também pelas escolhas dos seus trajes, roupas e acessórios.

Entre vestidos e casacas: a moda dos “encantadores”

O homem tem direito de andar com uma roupa
velha, mas nunca com uma roupa mal cortada!

João do Rio

Durante os primeiros anos do século XX, a cidade do Rio de Janeiro sucumbiu ao fenômeno das conferências literárias. Importadas de Paris por Medeiros e Albuquerque, deputado federal, jornalista e membro da Academia Brasileira de Letras, essas conferências tinham como objetivo preencher as tardes inocupadas da elite da cidade. Os “encantadores” da alta sociedade carioca pagavam para ouvir escritores conhecidos discursar sobre os mais variados temas da atualidade, como, por exemplo, a arte, a literatura, a ciência, a vida das pessoas conhecidas, assim como anedotas e fatos pitorescos (MAGALHÃES, 1978). Paulo Barreto também aderiu a essa nova tendência e, em 1911, sob o pseudônimo de João do Rio, publicou o livro *Psychologia urbana*, que contém quatro conferências apresentadas anteriormente. De acordo com o literato, essas conferências eram pequenos estudos de observação urbana destinados a mostrar a alma da cidade (RIO, 1911). No caso específico da conferência *O figurino*, João do Rio apresenta a seu público e a seus leitores um dos temas que, segundo ele, representa a principal preocupação da época: a moda. De maneira geral, nesse texto, ele faz uma crítica à elite carioca que, deslumbrada com os modelos europeus (SECCO, 1978), superestima a importância dos símbolos associados à moda.

Nas primeiras linhas da conferência *O figurino*, João do Rio descreve um dos seus passeios em Paris, no fim do inverno europeu. Ele segura sua bengala nas mãos protegidas por luvas, em sua cabeça há um chapéu e seus lábios, levemente enrugados, exibiam um sorriso de desprezo; ele ia, assim, pelas ruas de um dos bulevares da capital francesa como todas as pessoas elegantes do mundo faziam. Contudo, no caminho para a Praça Vendôme, João do Rio passa diante das vitrines das butiques e não resiste ao desejo de se olhar pelo reflexo do vidro e verificar se sua roupa estava bem alinhada. Nesse momento preciso, ele se sente ridículo e começa a se questionar sobre a moda, que ele acaba por nomear “a doença universal”; seu olhar para a praça e para as pessoas que a frequentam torna-se crítico, como podemos observar no trecho a seguir:

E ainda com esforço olhei a rua da Moda a grande artéria da Elegância. Naquele pedaço urbano entre duas praças, a loucura, na sua forma mais violenta e mais geral, pousara a tenda do supérfluo, a tentação da terra, a irradiação incomensurável do snobismo e da perdição. [...] Eu sentia nas limosines paradas à porta dos costureiros o ritual dos andores: percebia naqueles prédios de fachadas de pedra os palácios dos Soberanos da Moda, dos homens que reduzem a espécie humana à sua vontade. (RIO, 1911, p. 66)

Para João do Rio, a Praça Vendôme transforma-se, naquele momento, em um endereço da loucura no sentido mais forte e literal do termo, isto porque é lá que o esnobismo e

as tentações adquirem proporções incomensuráveis e que a vontade de possuir transforma as pessoas em vítimas, em escravos controlados pelos seus objetos de desejo. Mais do que a própria crítica feita pelo autor, o que chama a nossa atenção é a utilização de letras maiúsculas nas palavras “moda” e “elegância”. João do Rio personifica esses conceitos para mostrar a preocupação desmesurada que não somente a sociedade francesa, mas também a sociedade brasileira tinha em relação a essas duas ideias. Depois de retomar a consciência nesse ambiente de artificialidade, no reino dos *chiffons* e das pedrarias (RIO, 1911), o escritor declara que tudo é cada vez mais “figurino”, e que é ele que determina as tendências da moda. Para reforçar, mais uma vez, essa ideia, João do Rio declara que o desfile de pessoas e limusines na Praça Vendôme evoca, para ele, um “ritual dos andores”, ou seja, uma procissão, o que deixa claramente explicitada a comparação entre moda e religião e como a moda, naquele instante, passou a ser digna de culto. No fim da conferência, o autor retoma a sua primeira ideia desenvolvida no início do texto, a qual define moda como a doença da época; ele conclui que ela é a única e verdadeira religião do século XX. Para explicar suas conclusões, João do Rio escreve:

Então eu, pobre de mim! Compreendi que tinha considerado moléstia aquilo que foi a única religião do século XIX e que até hoje é a mais forte do século XX. [...] ergui os olhos para a primeira dama que vi, juntei as mãos e fiz o que todos os homens fazem hoje sem saber que a mesma religião os liga: orei ao maior dos deuses contemporâneos: Nosso senhor o “Figurino”. (RIO, 1911, p. 102)

Em um primeiro momento, a ideia de figurino está associada à *toilette*, à maneira de se vestir dos membros da alta sociedade carioca brasileira. Para descrever esse universo, o escritor discorre longamente sobre os vestidos das damas elegantes, os chapéus e os fraques dos senhores refinados. Em uma crônica publicada na série *Pall-Mall Rio*, por exemplo, Paulo Barreto afirma que não existe nada mais sério do que o vestido de uma mulher. Alguns deles são verdadeiras obras de arte, valorizados ainda mais pela maneira distinta que as senhoras “encantadoras” vestem-nos (JOSÉ, 1917). Segundo Paulo Barreto, as roupas não são mais uma simples cobertura da nudez, mas um dos fenômenos mais sérios da vida, a ponto de, para representar o homem da época, ele misturar as características físicas com as descrições dos objetos da moda. Dessa maneira, o ser humano, seja ele homem ou mulher, é descrito como um composto de carne, osso e tecido, com olhos, óculos, cabelos, chapéus, mãos, luvas, anéis, pés, meias, botas – sempre segundo as tendências da moda (JOSÉ, 1917). O valor do homem, sua honestidade, é ligado, doravante, à sua maneira de se vestir; assim como o valor da mulher está relacionado à sua elegância e ao luxo de seus vestidos. Somente um homem e uma mulher elegantes inspiram confiança, a tal ponto que a preocupação com a moda criou o fenômeno da imitação: os homens e as mulheres que chamam a atenção pelas suas roupas são copiados pelo resto da população. Isto porque, segundo o autor, no movimento de imitação aparece a evidente presença dos ciúmes, do desejo, da futilidade e da grande preocupação de ser confundido com sua aparência exterior.

Jeffrey Needell (1988), em seu artigo *A ascensão do fetichismo comunista*, explica o fenômeno da imitação durante o século XX. Segundo ele, a moda, que até aquele momento era influenciada por valores aristocráticos, ao ser assimilada pela burguesia, modificou-se, massificou-se e se popularizou. Se um membro da elite adotava certos acessórios ou um estilo de roupa determinado, no imaginário desse grupo esse objeto tendia a ser visto como símbolo de distinção social, sinônimo de bom gosto. Os outros membros da elite adotavam rapidamente a novidade para se manter no movimento da moda. Toda a burguesia fazia alguns ajustes e pequenas mudanças no acessório ou na roupa para igualmente acompanhar o movimento da moda e se distinguir do restante das pessoas. A última etapa desse processo era a produção em massa do produto-objeto do desejo de todos (NEEDEL, 1988).

Esse movimento da moda era estimulado pelos periódicos da época que publicavam sem cessar textos e artigos indicando os modelos e os paradigmas a serem seguidos inquestionavelmente pelos “encantadores” desejosos de permanecerem chiques e elegantes. Paulo Barreto, sob seus mais diversos pseudônimos, assinou vários textos cujo tema era a moda tanto masculina como feminina. Além da descrição dos diversos estilos usados pelos “encantadores” e dos trajes de algumas damas elegantes da cidade, o literato dedica-se também a observar as últimas tendências da moda no que diz respeito aos penteados e aos chapéus, sempre com o objetivo de ensinar os membros da elite a serem elegantes.

Em 1911, Paulo Barreto cria o personagem Jacques Pedreira, que se transformaria no grande símbolo da moda carioca entre os senhores. O jovem filho da família Pedreira era o produto espontâneo da sociedade em que vivia; as peripécias de sua vida vertiginosa transformaram-no, nos escritos de Paulo Barreto, em um símbolo da juventude dourada do Rio de Janeiro na época. Ele representava o tipo físico do belo garoto rico e elegante, o egoísmo e o individualismo das classes dominantes, assim como suas aspirações em relação à prática de esportes e às viagens e a preocupação com a moda, os costumes e os hábitos modernos trazidos pelas transformações socioeconômicas vividas pela cidade (GOMES, 1996). Apesar de nunca ter sido bom aluno, trapaceando nas provas escritas e dizendo verdadeiras atrocidades nas avaliações orais, tratando-se de moda, o conhecimento de Jacques Pedreira era doutoral. A mínima modificação no corte dos fraques, uma alteração insignificante na borda do chapéu italiano ou do londrino ou a nova tendência de cor das roupas **íntimas eram** invariavelmente seguidas por ele, assim como todas as regras de educação dos salões, que mudavam todos os anos. Atento às últimas tendências da época, ele usava camisas iridescentes, deixando as gravatas monocromáticas. Para os jantares, ele vestia-se com um smoking ou um casaco de noite com sapatos envernizados (RIO, 1992). Sempre de acordo com a moda, Jacques ostentava cabelos brilhantes ajeitados em um penteado alto, seu rosto era bem barbeado, uma camada de pó estendia-se até o seu pescoço, seus lábios eram vermelhos e seus olhos bem delimitados, aparentando invariavelmente um ar bem simpático (JOSÉ, 1917), como convinha às classes dominantes.

Para falar do universo feminino, Paulo Barreto também criou uma série de personagens que representavam as mulheres “encantadoras” da cidade do Rio de Janeiro. Entre elas, nós encontramos Alice dos Santos, que viveu uma história de amor com Jacques e passava seu

tempo preocupada com os seus trajes e as novidades mundanas. A ilustre e elegante Renata Gomes também aparece com frequência nos textos assinados pelo pseudônimo José Antonio José, no periódico *A Revista da Semana*. É por meio dessas personagens que o narrador discute as banalidades cotidianas da vida dos “encantadores”: a velocidade com que homens e mulheres jantam por causa dos seus encontros mundanos e o uso do telefone sempre aparecem entre os temas discutidos. Nesses textos, porém, a moda nunca é deixada de lado, as mulheres constantemente discutem sobre o uso das roupas de inverno no calor carioca e a moda dos véus nos chapéus. No dia 13 de maio de 1916, José Antonio José publica um texto cujo tema central é o chá organizado por madame Renata Gomes no seu jardim. O evento, reverenciado pela alta sociedade, foi registrado na imagem seguinte (figura 1). Nela, podemos observar as duas senhoras elegantes vestidas de acordo com as premissas da moda da época.

FIGURA 1 – CHÁ NO JARDIM DE RENATA GOMES



FONTE: Foto retirada de *A Revista da Semana* (Rio de Janeiro), de 3 maio de 1916.

Em seus textos, Paulo Barreto também apresenta aos seus leitores uma lista de comportamentos e maneiras de se vestir que os “encantadores” devem evitar a todo custo se quiserem

continuar na moda. Para as mulheres que desejavam ser chiques e elegantes, o pseudônimo José Antonio José, proibia, por exemplo, o uso de minissaia. Considerada pelo narrador como vulgar e de mau gosto, essa peça de roupa não deveria nunca ser usada pelas “mulheres de bem” da alta sociedade. Ao vesti-la, as senhoras elegantes corriam o risco de sugerir que suas roupas foram compradas durante uma promoção de alguma confecção, uma vez que essas saias davam a impressão de que as mulheres não estavam usando um modelo feito sob medida para elas. O véu mosquiteiro também aparece como um acessório para se evitar na medida em que eles transformam as mulheres em verdadeiros abajures (JOSÉ, 1916).

Paulo Barreto revela-nos, algumas vezes, seu incômodo e seu constrangimento diante da moda que não se adapta a todas as mulheres, mas que, mesmo assim, é usada indistintamente. Ele mostra-se solidário ao martírio que a moda inflige às mulheres, mas continua incitando os “encantadores” a seguir as últimas tendências. Em uma crônica publicada no dia 25 de maio de 1916 e assinada pelo pseudônimo José Antonio José, ele afirma que, tratando-se da escolha dos trajes, mulheres e homens devem absolutamente seguir o princípio que determina uma roupa específica para cada ocasião. Assim, era fundamental para os “encantadores” que quisessem estar sempre bem vestidos e elegantes distinguir as roupas para ficar em casa daquelas para sair à rua ou ir às solenidades. As damas e os senhores que não seguiam essa regra causavam constrangimento e se arriscavam a parecerem ridículos. Para a consternação de José Antonio José, porém, era muito fácil encontrar no Rio de Janeiro homens e mulheres que saíam para passear misturando todos os estilos, o que fazia com que a população carioca fosse considerada, por ele, deselegante:

E o mal é tão grande que até as senhoras recaem nessa atitude de exibição, no vício de dar na vista, no apetite de ser carro alegórico. Sim, carro alegórico – porque não é possível que uma senhora vestida de crepe de China azul, com guarnições reluzentes e um chapéu em forma de tiara dupla e uma saia deixando ver a meia de seda azul não chame tanto ou mais as atenções que qualquer carro dos nossos prestigiosos clubes carnavalescos. Em Paris essa senhora seria vaiada. (JOSÉ, 1916, *n.p.*)

O tom irônico usado pelo personagem narrador revela-nos como as normas rígidas da etiqueta europeia eram totalmente subvertidas nos trópicos, provocando exageros. As distintas damas da alta sociedade, por causa do seu desejo de atrair as atenções e de se fazer notar, sucumbem aos excessos, enquanto o bom gosto pregava o uso do branco para o verão e de tons escuros para o inverno. Os trajes, os gestos e as maneiras pareciam fora do lugar. Para o narrador, a inadequação era inquestionável e os cariocas tinham cada vez menos gosto. Em nenhum outro lugar homens e mulheres vestiam-se tão mal. E qual seria a origem da propagação dessa onda de mau gosto? Para José Antonio José, os dois anos de conflitos da Grande Guerra que afastou os “encantadores” de Paris. A frágil memória dos cariocas os faz esquecer as lições de distinção que a capital europeia havia lhes ensinado durante as estações das viagens. Para o narrador, incomodava a visão de uma sociedade que, por imitação da europeia, queria-se portadora de elevados valores e hábitos civilizados do mundo, mas que não dispunha de meios para sustentar tal projeto.

É importante lembrar que, durante as duas primeiras décadas do século XX, a moda na Europa era marcada por uma grande ostentação e uma extravagância desmesurada. Segundo Valerie D. Mendes (2003), os grupos de homens e mulheres com poder e nível social elevado passavam seu tempo, elegantemente vestidos, exibindo de maneira agradável sua riqueza e seus estilos de vida extravagantes. Os princípios da moda eram rigidamente seguidos; distanciar-se da norma significava correr o risco de parecer socialmente ridículo. A posição social, a classe e a idade eram claramente marcadas pelas roupas. Paris era o coração da alta-costura, as criações e os gostos dos costureiros franceses eram exportados para o mundo todo. Durante o dia, a utilização de *tailleurs* relativamente discretos era aconselhável, enquanto, para as noites, os vestidos ornados de pérolas, lantejoulas, bordados, rendas e flores artificiais eram permitidos, assim como uma profusão de dobras e tecidos esvoaçantes. A preferência era pelas cores pastel com ornamentos brancos ou em creme, mas os costureiros também usavam lilás, rosa, azul-céu, bem como as cores escuras, como o preto, o cinza e o violeta – obrigatórios para o luto –, e os tons de azul-escuro, por causa de sua praticidade. Os chapéus, símbolo de status, eram obrigatórios. Os espartilhos, as camisas, as meias-calças de seda, de lã ou de algodão, as luvas, as peles, os leques, os guarda-chuvas, as bengalas e os sapatos completavam os trajes das damas elegantes divulgadoras da moda ocidental. Essas mulheres, que dispunham de uma extensa rede de relações, deveriam ter um vasto arsenal de roupas apropriadas e a escolha dos vestuários era determinada pela ocasião, pela estação e pelo horário (MENDES, 2003).

Nesse momento, as maquiagens e os perfumes tornam-se cada vez mais indispensáveis na busca pela beleza. Considerados vulgares, os cosméticos deveriam ser usados com parcimônia, sempre respeitando os limites da discrição. O pó controlava o brilho da pele e escondia as marcas. A eletrólise retirava definitivamente os pequenos pelos, as pintas e as marcas de nascença. O importante era ter uma pele natural e saudável. As mulheres beliscavam suas bochechas e mordiam seus lábios para dar um rubor saudável ao rosto excessivamente pálido. As mais audaciosas adotavam pomadas pigmentadas para os lábios e as bochechas. Os perfumes geralmente eram leves, com odor de jardim. Por fim, as damas deviam ter o cabelo bem-arrumado em um penteado volumoso (MENDES, 2003).

As roupas masculinas não estavam sujeitas às mudanças constantes, típicas dos trajes femininos, mas elas também seguiam um código restrito que salientava os valores da tradição e da discrição. Os homens elegantes deveriam contar com um vasto arsenal de roupas e acessórios a fim de se vestirem de maneira apropriada às ocasiões mais diversas. Casacos, camisas, calças, gravatas, coletes, *smokings*, chapéus, cartolas, suspensórios, luvas, bengalas, botas, sapatos de verniz e monóculos constituíam o guarda-roupa do homem distinto. Pequenas mudanças nos botões, nas golas e no avesso do casaco provocavam comentários ou exprimiam graus diversos de satisfação. Além dos trajes, um corte de cabelo impecável era indispensável para o homem elegante. As roupas deveriam se manter intactas e imaculadas e os cabelos bem penteados. Enquanto os jovens deixavam crescer o bigode, os senhores mais velhos usavam barba. A sobriedade limitava a utilização das fragrâncias à colônia. Mesmo se a escolha das roupas exibisse a posição social do indivíduo, não era de bom gosto o homem deixar transparecer seu interesse excessivo por moda. Para eles, no que dizia respeito à moda, as palavras-chave deveriam ser discrição, adequação e perfeição (MENDES, 2003).

São essas tendências da moda europeia – as roupas, a feição e os penteados – que os homens e as mulheres “encantadores” do Brasil tentavam reproduzir e adaptar para a sua vida cotidiana. Os modelos vindos diretamente de Paris ou Londres eram amplamente divulgados nos jornais e nas revistas brasileiras e a nova elite, desprovida de tradições que pudessem lhe assegurar certa estabilidade estética, deixava-se guiar por esses meios divulgadores da moda, dos gestos e dos gostos vindos da Europa. Por causa dessa ausência de parâmetros próprios, a adaptação contínua a tudo que era considerado moderno, chique e elegante tornava-se fundamental para os membros da elite que buscavam não somente serem respeitados por seus pares, mas também serem diferenciados das classes menos abastadas, assegurando, dessa maneira, uma parte importante da sua identidade de classe (FEIJÃO, 2011).

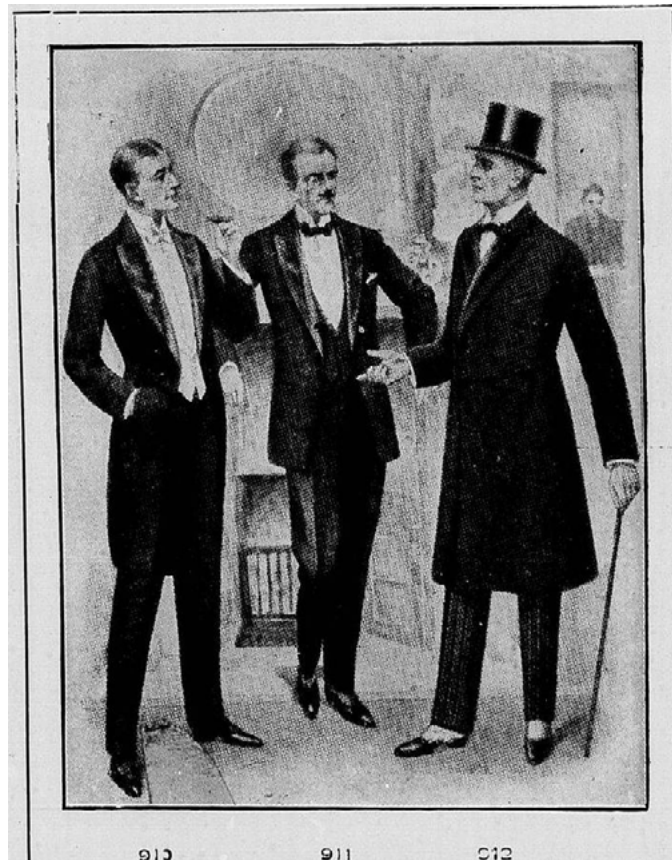
Conscientes dessa preocupação brasileira com a moda e a imagem social conferida pela boa escolha dos trajes, os jornais e as revistas da época dedicavam um espaço importante às crônicas, aos artigos e às publicidades sobre moda masculina e feminina. No entanto, o trabalho da imprensa dedicada à moda não consistia somente na difusão de informações sobre certas tendências: ela era também responsável pela transmissão de um processo civilizatório. As discussões sobre esse tema tinham uma função educativa e propagavam os valores e os ideais cultivados pela elite burguesa. As imagens a seguir (figuras 2 e 3), tiradas respectivamente do jornal *Gazeta de Notícias* e d'*A Revista da Semana*, mostram-nos um exemplo desse movimento. Enquanto o primeiro periódico apresenta aos seus leitores a coluna *O reinado do tule* com algumas descrições e imagens das últimas tendências de vestidos para a primavera de 1907, o segundo apresenta uma publicidade da Casa Colombo, uma loja da Rua do Ouvidor na qual os senhores podiam encontrar todo tipo de traje elegante, chique e confortável.

FIGURA 2 – VESTIDOS PARA A PRIMAVERA DE 1907



FONTE: Ilustração retirada do jornal *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro), de 13 outubro 1907.

FIGURA 3 – PUBLICIDADE CASA COLOMBO



FONTE: Ilustração retirada d'A *Revista da Semana* (Rio de Janeiro), de 20 maio 1916.

Na realidade cotidiana do Brasil, esses modelos vindos de fora criaram, em alguns momentos, contradições e ambiguidades à medida que sua assimilação poderia se fazer de maneira parcial, como nos mostra Rosane Feijão no seu artigo *Smartismo: elegância masculina e modernidade no início do século XX no Rio de Janeiro* (2011). Para a pesquisadora, essas contradições são evidentes, por exemplo, no caso da substituição do casaco preto pelo branco nos trajes masculinos. Na Europa, desde a década de 1890, os ternos brancos ou claros, em tecido leve, como o linho, eram usados exclusivamente acompanhados por um chapéu de palha, durante as férias de verão. Como esse traje não era considerado conveniente para trabalhar, sua utilização foi rapidamente associada ao malandro carioca, personagem corriqueiro das ruas do Rio de Janeiro que, mesmo sendo reconhecido como um sujeito elegante, simpático e atraente, tinha sua existência ligada à ociosidade, à vagabundagem e à criminalidade. Assim, não era apropriado para um senhor distinto da alta sociedade vestir um terno branco – mesmo durante os momentos de lazer ele poderia ser confundido com um malandro (FEIJÃO, 2011). Nesse contexto, os exageros e excessos cometidos pelos cariocas na escolha dos seus trajes – que incomodavam profundamente o personagem narrador José Antonio José – podem ser explicados por essa assimilação parcial dos ideais e modelos amplamente divulgados pelas classes dominantes e pelos periódicos da cidade.

Entretanto, a partir de uma leitura mais aprofundada dos textos de Paulo Barreto sobre os trajes e os figurinos cariocas, podemos estabelecer uma possível interpretação do papel exercido pela moda na sociedade brasileira do fim do século XIX e do início do XX. Em um primeiro momento, nós somos levados a entender o figurino como um símbolo de distinção social. As elites utilizavam certos acessórios de moda com o objetivo de marcar as características e as especificidades que os permitiam se distinguir da massa de trabalhadores pobres, negros e mestiços da cidade do Rio de Janeiro. Uma análise mais atenta, porém, permite-nos relativizar essa ideia na medida em que o fenômeno da imitação era responsável por uma socialização da moda, e é essa socialização que é objeto da crítica de Paulo Barreto (SECCO, 1978): na verdade, segundo o autor, a imitação acaba com as singularidades e as identidades das roupas e da maneira de se vestir e permite, assim, uma confusão entre as fronteiras dos diferentes grupos sociais. Na sua conferência, Paulo Barreto dá-nos exemplos dessa socialização, descrevendo a maneira como a preocupação com a moda estava presente em todos os setores da sociedade:

As senhoras de tom acreditam que as guerras de costureiros só se dão no seu mundo. Os homens elegantes estão convencidos de que só a sua rodinha segue o figurino e interessa-se pelos objetos. Mas o que sentem eles, sentem todas as mulheres e todos os homens. É preciso ir descendo na escala da falta de dinheiro [...], a escala, para ver que na classe média, e nos fornecedores dos armarinhos de segunda ordem [...] há as mesmas lutas, a mesma preocupação que entre as damas ricas. Não só na média. Nas estalagens, entre essas meninas tão ridículas para nós outros nos seus trajes pobres e sem gosto há como nos grandes salões *fashinoble* [sic], *professional beautis*, dandys – figurinos, afinal, pontos de comparação. O sentimento, a ideia é a mesma. (RIO, 1911, p. 80)

Segundo Renato Ortiz, o consumo da moda e do luxo, assim como a imitação, tornou possível uma aproximação entre os grupos sociais, o que não implicava uma dissolução das diferenças sociais, mas uma possibilidade de um nivelamento das aparências (ORTIZ, 1998). É por isso que, na conferência *O figurino*, o literato lamenta que os homens vestem-se todos da mesma maneira (RIO, 1911), revelando, mais uma vez, sua crítica à uniformização das aparências e à normatização dos trajes, dos costumes e dos hábitos da sociedade carioca. Nessa época de intensas mudanças, o desejo ávido de imitar as modas e os modelos europeus era o que se esperava do mundo todo, particularmente da América Latina. Segundo o historiador Eric Hobsbawm, essa parte do globo assumiu o caminho da ocidentalização no seu formato burguês e liberal com muita pressa e não sem certa brutalidade (SEVCENKO, 1998). Tudo girava em torno da Europa: as condições socioeconômicas e políticas, os gostos, a moda, a arte e a literatura. Entretanto, a moda europeia não aburguesava todos da mesma maneira. Esses novos parâmetros, em contato com as especificidades dos contextos social, político e econômico do Brasil, colocaram em questão as bases e os sistemas de valores, as convenções e as maneiras de pensar que estruturavam e ordenavam a sociedade brasileira e criaram ambiguidades e inseguranças, sobretudo dentro da própria elite que queria, independentemente das mudanças, garantir a manutenção do seu poder e da sua dominação

social. Para a elite, exibir certa maneira de se vestir, de se comportar, os gestos e as maneiras de imitar as grandes capitais europeias era não somente uma maneira de afirmar seu sucesso social, mas também de exibir os símbolos de sua superioridade.

Conclusão

Em um contexto de intensas mudanças e transformações trazidas pela modernidade e pelo capitalismo, os personagens criados por Paulo Barreto aparecem sempre em busca da construção de uma identidade compatível com a nova realidade social e simbólica do país. No caso específico dos “encantadores”, membros da alta sociedade carioca, sua identidade é forjada pela idealização de códigos exteriores que visavam reproduzir o estilo, a maneira, os gestos e as modas ditados por Paris e Londres. Considerados elegantes e civilizados, esses modelos estavam destinados a garantir a distinção social desse grupo em relação ao restante da população da cidade do Rio de Janeiro. Entretanto, essas modas e esses modelos europeus eram, algumas vezes, integrados pelas estruturas nacionais de maneira ambígua e incerta. Nem sempre era fácil para a população coincidir seus hábitos com os novos modelos de comportamento e conduta, ao passo que algumas diretrizes impostas pela modernidade e pelo capitalismo estavam muito distantes de suas práticas cotidianas relativamente autônomas. É esse desacordo que é representado ironicamente em alguns textos de Paulo Barreto. O humor chama a atenção dos leitores e os obriga a refletir sobre as frivolidades do cotidiano, a preocupação excessiva com a aparência, a elegância e a moda.

O desejo de se diferenciar das classes média e baixa da sociedade levou os “encantadores” a criarem uma série de códigos e normas que simbolizavam seu status exclusivo. Esses códigos, amplamente divulgados, permitiram às classes dominantes afirmarem sua identidade de grupo e seu sucesso social. Graças à imitação, porém, esses modelos foram usados no seio da sociedade brasileira para um nivelamento e uma normatização das aparências sociais.

Referências

BOUÇAS, Edmundo. Mascaramento da cidade: poses da modernização. *In*: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo C. **O imaginário da cidade**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

FEIJÃO, Rosane. Smartismo: elegância masculina e modernidade no início do século XX no Rio de Janeiro. *In*: BONADIO, Maria Claudia; MATTOS, Maria de Fátima S. C. G. (Orgs.). **História e cultura da moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

GOMES, Renato C. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **A vida vertiginosa de João do Rio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MENDES, Valerie. D. **A moda do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

NEEDELL, Jeffrey. **Belle Époque tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEEDELL, Jeffrey. A ascensão do fetichismo comunista. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 3, n. 8. São Paulo, out. 1988.

ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

SECCO, Carmen L. T. **Morte e prazer em João do Rio**. Rio de Janeiro: F. Alves – Instituto Estadual do Livro, 1978.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

Obras de Paulo Barreto

JOSÉ, José Antonio. **Pall-Mall Rio**: inverno mundano de 1916. Rio de Janeiro: Editores Villas Boas, 1917.

RIO, João do. **Psychologia urbana**. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, 1911.

Periódicos

A Revista da Semana. Rio de Janeiro, 3 maio 1916.

A Revista da Semana. Rio de Janeiro, 20 maio 1916.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 13 out. 1907.

O Paiz. Rio de Janeiro, 3 nov. 1916.



“Usava um vestido...”: Gabriele D’Annunzio como *arbiter elegantiarum* da moda do século XIX

“She wore a dress...”: Gabriele D’Annunzio as an arbiter elegantiarum of the 19th century fashion

Fabiano Dalla Bona¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2195-8835>

[**resumo**] Gabriele D'Annunzio (1863-1938) desembarcou em Roma aos 19 anos de idade. Na fracassada tentativa de frequentar a universidade, troca a sala de aula pela redação dos jornais e inicia a sua atividade como cronista mundano do jornal *La Tribuna*. Escrevia sobre aquilo que modernamente chamaríamos de tendências: esportes, como a esgrima e a equitação, os melhores horários para oferecer chás, almoços e jantares, as melhores galerias de arte e museus, os melhores livros e a moda feminina e a masculina. Foi um atento observador das profundas mudanças sociais que a Itália atravessava no fim do século XIX. Graças à sua “miserável fadiga cotidiana” (D'ANNUNZIO, 1996, p. 931) no jornal, e graças à iluminação sobre os gostos e apetites dos leitores, atingiu o sucesso com a publicação de seu primeiro romance, *Il piacere*, ambientado nos locais que ele bem conhecia e frequentava, descritos em suas crônicas mundanas. Este artigo apresenta um pequeno recorte de crônicas nas quais a moda feminina é o tema central, ladeadas por trechos de romances nos quais é visível que a atividade jornalística serviu de laboratório para o escritor e dândi, que cada vez mais se afirmava como um *arbiter elegantiarum* ou *fashion influencer* da Itália oitocentista.

[**palavras-chave**] **Gabriele D'Annunzio. Arbiter elegantiarum. Moda feminina. Crônica jornalística. Romance.**

[**abstract**] Gabriele D'Annunzio (1863-1938) arrived in Rome at the age of nineteen. After an unsuccessful attempt to attend college, he switched the classroom for the newsroom and began his activity as the mundane chronicler of *La Tribuna*. He wrote about what in modern times we would call trends: sports, such as fencing and horse riding, the best times to offer tea, lunch and dinner gatherings, the best art galleries and museums, the best books, and obviously about women's and men's fashion. He was a keen observer of the profound social changes that Italy underwent in the late nineteenth century. Thanks to his “miserable daily fatigue” (D'ANNUNZIO, 1996, p. 931) in the newspaper, as well as to the illumination of readers' tastes and appetites, he achieved success with the publication of his first novel, *Il piacere*, set in the places he knew and frequented, described in his worldly chronicles. The present article presents a short excerpt of chronicles in which women's fashion is the central theme, flanked by excerpts from the novels in which it is apparent that his journalistic activities served as a laboratory for the writer and dandy who increasingly asserted himself as an *arbiter elegantiarum* or fashion influencer.

[**keywords**] Gabriele D'Annunzio. *Arbiter elegantiarum*. Woman's fashion. Journalistic chronicle. Novel.

Recebido em: 23-09-2019

Aprovado em: 13-11-2019

¹ Doutor em Literatura Italiana pela UFRJ. Professor associado de Língua e Literatura Italiana no Departamento de Letras Neolatinas da UFRJ, no Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ e no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas da USP. fdbona@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/3210111070071350>.

Introdução

Poeta, político, militar, dramaturgo, romancista, mas raramente lembrado como jornalista, Gabriele D'Annunzio (1863-1938) foi o dândi italiano que viu na moda uma das linguagens mais inovadoras do mundo moderno e soube compreender a sua importância, promovendo-a por meio da mídia da época. D'Annunzio aderiu ao movimento do Esteticismo e dele fez o seu estilo de vida.

O Esteticismo nasce em fins do século XIX e se identifica como uma corrente literária e filosófica aderente ao Decadentismo. Os elementos distintivos do Esteticismo são o culto da beleza e da arte, recuperando os cânones gregos a respeito da importância da forma em relação à substância. O artista-esteta, com essa postura, buscava elevar-se sobre a massa com atitudes refinadas, elegantes e sensíveis.

A liberdade criativa, o prazer e a contínua busca pela beleza, além da paixão pelo estilo, são características que podem ser encontradas tanto em suas obras como em seu modo de vestir. Mas são traços presentes, principalmente, em sua atividade de jornalista de costumes. Ainda jovem (D'Annunzio chegou a Roma com 19 anos), colaborava com jornais e revistas romanas em voga nas rodas da alta sociedade, como *La Tribuna*, *Fanfulla della Domenica* e *La Cronaca Bizantina*. Seus artigos são dotados de uma linguagem extremamente evocativa e de grande gênio estilístico. A arte da palavra e a sua minuciosa atenção em descrever a mundanidade romana resultam em artigos nos quais fala, entre outras tantas coisas, de vestuário, de penteados, de joias, isto é, das tendências, e o faz utilizando modalidades que podemos definir como extremamente contemporâneas e que fazem dele um verdadeiro precursor dos atuais *fashion influencers*.

D'Annunzio propõe-se ao público como um árbitro e intérprete das tendências europeias em âmbito italiano, reforçando a figura decadente do dândi e do seu *spleen*, inventando um modo de fazer crônica jornalística mundana que antecipa o *gossip* e o voyeurismo contemporâneos, misturando arte, literatura e cultura como um verdadeiro arquétipo da escrita oitocentista de moda.

Após o projeto de Honoré de Balzac (1799-1850) de um *Tratado da vida elegante*, esboçado nas páginas do periódico *La Mode*, em 29 de maio de 1830, são os decadentistas ingleses e franceses que fazem da maquiagem e do vestuário um ponto nevrálgico da própria reflexão, sem, porém, perder o interesse no momento literário e artístico. Não se trata apenas da tendência romântica em transportar motivos literários e artísticos para a realidade do vivido, capaz de transformar as poses do intelecto em poses da sensibilidade. A arte do vestir e, mais amplamente, a roupa podem realmente ser definidos, conforme Mario Praz, como “[...] as roupas nada mais são do que a decoração mental tornada visível, o autêntico espelho da alma de uma época”, porque, junto da arquitetura e do design, estas representam as artes “mais próximas da vida de todo dia” (PRAZ, 2012, p. 37)². A moda, além disso, em-

² Tradução nossa para: “[...] i vestiti non sono altro che l’arredamento mentale reso visibile, l’autentico specchio dell’anima di un’epoca” e “più vicine alla vita di ogni giorno”.

bora objeto de reflexão como símbolo da modernidade, mutabilidade e caducidade desde o século XV, vem à cena exatamente na segunda metade do século XIX, qual protagonista da nascente sociedade de consumo.

Para os decadentistas, refletir e participar do mundo da moda significa mirar ativamente um objetivo específico do mundo moderno. Em 1863, aquele que, em geral, é indicado como o primeiro escritor dos novos tempos, percebe a “[...] eterna beleza e a admirável harmonia da vida nas capitais” (BAUDELAIRE, 2010, p. 30), o tema preferido do *Pintor da vida moderna*. Charles Baudelaire (1821-1867) delinea novas figuras artísticas nesse ensaio: o pintor da vida contemporânea, aquele curioso por tudo e nascido da síntese entre o “artista”, com capacidades essencialmente técnicas, e o “homem do mundo”, “cidadão espiritual do universo” (BAUDELAIRE, 2010, p. 22); assim é o dândi, imperturbável e elegante, cultor do belo e criado no luxo (BAUDELAIRE, 2010, p. 62). O autor de *As flores do mal* concebe a moda como

[...] um sintoma do gosto do ideal que sobrenada no cérebro humano por sobre tudo, como uma deformação sublime da natureza, ou melhor, como uma tentativa permanente e continuada de reforma da natureza. Assim, tem-se sensatamente observado (sem se descobrir a razão) que todas as modas são cativantes, isto é, relativamente cativantes, cada uma delas constituindo um esforço novo, mais ou menos feliz, em direção ao belo, aproximação de um ideal cujo desejo instiga continuamente o espírito humano insatisfeito. (BAUDELAIRE, 2010, p. 71-72)

De fato, a participação dos intelectuais tardo-oitocentistas no mundo da moda assume várias formas, mas sempre na predileção por aquilo que, mesmo construído pelo homem, distancia-se do imediatismo imperfeito e brutal da natureza. A atenção ao vestuário por parte de grandes escritores é atestada, em primeiro lugar, por suas próprias obras. Na França, Théophile Gautier (1811-1872) sonha uma aristocrática beleza feminina nascida da mistura entre arte e natureza; Émile Zola (1840-1902) delonga-se na descrição dos paraísos artificiais de butiques e lojas de departamento, catedrais do moderno comércio estético e, finalmente, Marcel Proust (1871-1922) percebe nas roupas um poder evocativo, gerador de profunda poesia. Também nas páginas dos periódicos, autores de relevo não hesitam em teorizar sobre a moda: Stéphane Mallarmé (1842-1898), em 1874, chega a fundar e a dirigir pessoalmente, mesmo envolvendo outros literatos, a *La Dernière Mode* e a *Gazette du Monde e de la Famille*. Essa refinada revista, no breve curso de suas publicações, tratava de crônica, decoração, cozinha e moda, com particular atenção aos acessórios e tecidos. À diferença de Oscar Wilde (1854-1900) que, escrevendo para as *ladies*, queria ocupar-se exclusivamente de literatura, o poeta francês não se abstém sequer da correspondência com as leitoras: a mulher é sua interlocutora privilegiada porque se dedica ao embelezamento do corpo e do espírito.

A Grã-Bretanha também inspira novas modas, principalmente no que diz respeito à sobriedade da roupa masculina, cujo valor não se baseia mais na exibição do exagero, mas sim na qualidade do corte da alfaiataria e nos detalhes. Exatamente a exemplo dos ingleses, e principalmente de Lorde George Brummel (1778-1840), retratado como insuperável mestre de estilo, em 1845, no exclusivo volume *Du dandysme et de George Brummel (Do dandismo e de*

George Brummel), de Jules Amédée Barbey D'Aureville (1808-1889), primeiro teorizador do dandismo –difunde-se também na França o gosto pelo refinamento do dândi. Esse personagem é, nas palavras de Baudelaire, aquele homem rico e ocioso e que, “mesmo aparentando indiferença, não tem outra ocupação que a de correr no encalço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado, desde a juventude, a ser obedecido, aquele, enfim, que não tem outra profissão que não a da elegância” (BAUDELAIRE, 2010, p. 62), e, por inferência, alguém para quem o belo e a felicidade são incindíveis. Essa figura oitocentista é muito interessante porque conjuga o antigo ao moderno. De fato, a sua dissimulada busca por uma extrema, mas simples, elegância nas roupas e nos próprios modos é nutrida pela convicção de que ela resida principalmente nos “modos”, recuperando o caráter da *sprezzatura*³ predicada no Renascimento por Baldassare Castiglione (1478-1529), em seu *Cortesão* (1528), e, ao mesmo tempo, toma consciência da nascente sociedade de massa. Baroncini assevera:

Pela primeira vez a roupa adquire um valor ideológico, a exterioridade torna-se expressão de uma filosofia de vida: de fenômeno de costume, o dandismo reinterpreta um antigo ideal cortês de distinção aristocrática. A partir de Baudelaire, e em seguida com Oscar Wilde, desenvolve-se no âmbito do esteticismo europeu como nostalgia do passado, mas também como ânsia de renovação, desejo de originalidade e liberdade que frequentemente torna-se expressão de uma condição da alma. (BARONCINI, 2010, p. 19)⁴

Original e cuidadosa testemunha de um dissídio entre o eu e a época, entre indivíduo e sociedade, o dândi configura-se na triste idade de reprodutibilidade técnica, como o último herói da modernidade, no caráter de oposição e de revolta, no desejo de contrastar a vulgaridade da qual deriva a orgulhosa postura de desafio, mas no sentido de ocaso e de decadência. Disso tudo resulta, como o perfeito protótipo, o conde Andrea Sperelli Fieschi d'Ugenta, protagonista de *Il piacere* (*O prazer*), romance de exórdio de D'Annunzio publicado em 1889, marca do período romano do escritor:

Sob o cinzento dilúvio democrático hodierno, que muitas coisas belas e raras submergem miseramente, pouco a pouco também vai desaparecendo aquela classe especial de antiga nobreza itálica na qual se mantinha viva, de geração em geração, uma certa tradição familiar de eleita cultura, de elegância e de arte. A essa classe, que eu chamaria arcádica, exatamente porque teve o seu mais alto esplendor na amável vida do século XVIII, pertenciam os Sperelli. A urbanidade, o aticismo, o

³ A *sprezzatura* deriva do verbo *sprezzare*, ou seja, não dar importância, desprezar ou desdenhar. É uma postura estudada, desejada e pesquisada de plena desenvoltura, de espontaneidade natural cuja intenção é ostentar uma habilidade e uma segurança absolutas, sem exigir qualquer tipo de esforço.

⁴ Tradução nossa para: “L’abito acquista per la prima volta un valore ideologico, l’esteriorità diviene espressione di una filosofia della vita: da fenomeno di costume, il dandismo reinterpreta un antico ideale cortese di aristocratica distinzione. A partire da Baudelaire, e in seguito con Oscar Wilde, si sviluppa nell’ambito dell’estetismo europeo come nostalgia del passato, ma anche come ansia di rinnovamento, desiderio di originalità e libertà che sovente diviene espressione di una condizione dell’anima”.

amor pelos requintes, a predileção pelos estudos insólitos, a curiosidade estética, a mania arqueológica, a refinada galanteria eram, na casa dos Sperelli, qualidades hereditárias. (D'ANNUNZIO, 2016, p. 45)⁵

Não obstante a nervosa sensibilidade ao fascínio feminino corroa, progressivamente, a sua máscara de ser autossuficiente e provoque certa impassibilidade, pode-se dizer que Andrea Sperelli contenha em si toda a missão do dândi. Último descendente de uma nobre estirpe refinada ao longo dos séculos por meio do culto da arte e da elegância, ao “cinzento dilúvio democrático hodierno” ele opõe o cruel e infecundo culto pela individualidade absoluta, o eleito gosto artístico até os limites da dissolução, o cuidado ritual ao se vestir e ao decorar a própria residência. A sua vida, em obediência às máximas paternas, é a sua verdadeira obra:

O pai dera-lhe, entre outras coisas, esta máxima fundamental: “É preciso fazer a própria vida como se faz uma obra de arte. É preciso que a vida de um homem de intelecto seja obra dele. A verdadeira superioridade reside toda aqui”. O pai também admoestava: “É preciso conservar íntegra, a qualquer custo, a liberdade, até mesmo na embriaguez. Eis a regra do homem de intelecto: – *Habere, non haberi*”⁶. (D'ANNUNZIO, 2016, p. 48)⁷

Na Itália provincial de fim de século, explode, com *Il piacere*, o caso D'Annunzio: as pessoas se comportam e se vestem *dannunzianamente*. “E por mais de vinte anos a casa italiana médio-burguesa se inspira no gosto do vate. Não existe, na história, exemplo mais clamoroso de modelo nacional de costume” (DE GUTTRY, 1998, p. 90)⁸. Como ele instila nas leitoras burguesas o desejo de emulação por um fabuloso mundo aristocrático, da mesma forma procede em relação às nobres senhoras romanas, decantando o gosto francês, do passado e do presente. É uma práxis distintiva: do mesmo modo que se propõe a renovar o panorama artístico e literário, mirando para além dos Alpes, para a ciência dos costumes e do vestuário, ele sempre toma Paris como referência. De fato, o periódico *La Tribuna* era o único jornal italiano que, em 1884, tinha um escritório de correspondência na capital francesa, ao qual D'Annunzio não hesitava em recorrer.

⁵ Tradução nossa para: “Sotto il grigio diluvio democratico odierno, che molte belle cose e rare sommerge miseramente, va anche a poco a poco scomparendo quella special classe di antica nobiltà italica, in cui era tenuta viva di generazione in generazione una certa tradizione familiare d'eletta cultura, d'eleganza e di arte. A questa classe, ch'io chiamerei arcadica perché rese appunto il suo più alto splendore nell'amabile vita del XVIII secolo, appartenevano gli Sperelli. L'urbanità, l'atticismo, l'amore delle delicatezze, la predilezione per gli studii insoliti, la curiosità estetica, la mania archeologica, la galanteria raffinata erano nella casa degli Sperelli qualità ereditarie”.

⁶ Tradução nossa para: “Possuir, não ser possuído” (no original, em latim).

⁷ Tradução nossa para: “Il padre gli aveva dato, tra le altre, questa massima fondamentale: “Bisogna fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte. Bisogna che la vita d'un uomo d'intelletto sia opera di lui. La superiorità vera è tutta qui.” Anche, il padre ammoniva: “Bisogna conservare ad ogni costo intiera la libertà, fin nell'ebrezza. La regola dell'uomo d'intelletto, eccola: – *Habere, non haberi*”.

⁸ Tradução nossa para: “E per più di vent'anni la casa italiana medio borghese si ispira al gusto del vate. Non esiste nella storia esempio più clamoroso di modello nazionale di costume”.

Em seus artigos jornalísticos, é notável a *sprezzatura* do dândi que culmina em uma moldura prazerosa e desenvolta, sublinhando uma sabedoria digna de um *couturier*. Assim, características típicas de seus artigos sobre a moda são o refinamento estilístico e a competência técnica que reverbera no uso preciso da linguagem especializada por meio do uso constante de palavras em francês. Essas mesmas características podem ser verificadas nos textos dos já citados franceses Mallarmé e Proust, dos quais D’Annunzio as apreende provavelmente folheando revista de moda como *L’Art e la Mode* ou *La vie parisienne*, das quais retira normas de elegância para leitoras e leitores romanos.

A sua escrita jornalística faz-se literária e transfigura o cotidiano, instituindo um mundo fabuloso na era do consumismo, aludido do hábito exclusivo como sonho e atribuído ao poeta, mais uma vez, o poder de criar e de distribuir o privilégio. De tal modo, ele conquista as classes alta e média, estimulando alternadamente o desejo e o espírito de emulação. Pois, como afirma Simmel,

as condições vitais da moda como uma manifestação constante na história da nossa espécie podem assim descrever-se. Ela é imitação de um modelo dado e satisfaz, assim, a necessidade de apoio social, conduz o indivíduo ao trilho que todos percorrem, fornece um universal, que faz do comportamento de cada indivíduo um simples exemplo. E satisfaz igualmente a necessidade de distinção, a tendência para a diferenciação, para mudar e se separar. E este último aspecto consegue-o, por um lado, pela mudança dos conteúdos, que marca individualmente a moda de hoje em face da de ontem e da de amanhã, consegue-o ainda de modo mais enérgico, já que as modas são sempre modas de classe, porque as modas da classe superior se distinguem das da inferior e são abandonadas no instante em que esta última delas começa a se apropriar. (SIMMEL, 2008, p. 24)

Toda essa experiência jornalística culmina nas páginas de *Il piacere (O prazer)*, e exalta o senso estético do autor e o seu viver inimitável na constante busca pelo prazer. Nasce, assim, o extraordinário estilo de D’Annunzio, também chamado de *dannunzianesimo*; ele afirma-se como um verdadeiro *arbiter elegantiae*. A locução latina significa “árbitro de elegância ou de refinamento”, e da leitura de *Anais*, do latino Tácito (55-117), apreendemos que, com esse epíteto (*elegantiae arbiter* ou *arbiter elegantiarum*) era definido o escritor Petronio (27-66), que viveu na corte do imperador Nero (37-68): “Considerado então como mestre de bom gosto, nada parecia bem, ou elegante ou delicado, que não tivesse a sua aprovação” (TÁCITO, 1957, p. 436). A locução indica um homem de bom gosto e refinado nos prazeres, alguém que goza de prazeres raros e abomina as pessoas grosseiras e sem modos, enfim, um esteta, exatamente como Gabriele D’Annunzio no século XIX.

“Usava um vestido...”

Como jornalista, o público-alvo da crônica mundana era obviamente o feminino. A primeira das crônicas dedicadas exclusivamente à moda é a intitulada *La cronachetta delle*

pellicce (*A pequena crônica dos casacos de pele*), assinada por Happemouche, um dos muitos pseudônimos de D'Annunzio, publicada em *La Tribuna*, em 11 de dezembro de 1884:

Pela Via del Corso as senhoras tiberinas passam ao trote cansado dos cavalos, deitadas nas carruagens fechadas à metade, e são pálidas, na maioria escondidas por um denso véu, afundadas na maciez das peles. Saúdam lentamente; sorriem debilmente; deixam que a cabeça balance ao movimento das rodas; às vezes parecem sonolentas, e parecem não ter mais forma, sob a amplitude do mantô. Oh belos mantôs de lontra ornados de castor louro! O pelo brilhantíssimo se abre aqui e ali como uma espiga, variando a mesma cor escura com aparência de ouro nada é mais senhorilmente voluptuoso do que uma pele de lontra já usada há algum tempo. Assim os pelos aderem a todas as dobras do corpo feminino; mas não com a leve aderência da seda ou do cetim, se bem com uma certa gravidade não privada daquelas doces graças que os animais portadores de rica pelagem possuem nos movimentos furtivos. [...] Na junção dos ombros, então, no avesso dos braços, ao redor dos quadris, e aqui e ali sobre o busto, a cor assume um tom de uma suavidade antiga, quase moribunda, semelhante talvez àquela de um vaso de prata dourada onde a prata pareça íntegra e o ouro morra. Creio que o mais longo e o mais magnífico mantô seja aquele da Princesa de Venosa. Ontem ela estava no Spilmann⁹: pedia *bombons*, talvez para o *five o' clock tea*¹⁰. Usava um chapéu fechado com um pequeno penacho de garça e de avestruz; e sobre o rosto um véu *moucheté*¹¹. Ela falava indolentemente com a Princesa Borghese; e a sua admirável figura, de ombros largos em meia lua, de quadris opulentos, de finíssima cintura, toda envolvida na lontra odorante de *Cypre* e de *sachet de veloutine*¹², contrastava com a grave pessoa, com a altera nobreza matronal da interlocutora. Também outro célebre mantô é aquele da condessa de Santafiora. [...] É uma daquelas visões que perturbam um pouco. [...] Ela usa um chapéu negro, composto de rendas e de *jais*¹³, altíssimo, *aliviado por um bouquet* de plumas. Possui o passo ágil; e mantém os cotovelos aderentes à cintura, as mãos no regalo, o regalo colado na veste. Uma outra condessa, a Taverna, usa a lontra. [...] A duquesa de Artalia, a pequena duquesa magra de olhos turquesa e dos cabelos escuros, se distingue pelas mangas amplíssimas, riquíssimas de onde saem duas minúsculas mãos, candidamente. A princesa de Antuni possui uma pele curta sobre a qual cai um belo cacho negro amarrado por uma fita azul pálido ou creme. A duquesa de Magliano usa uma jaqueta, jogada militarmente nos ombros, com as mangas pendentes, sobre um vestido de lã marrom ornado de *soutaches*. Todas

⁹ Conhecido café e restaurante localizado na Via dei Condotti, na capital italiana.

¹⁰ Trata-se do tradicional chá das cinco inglês que se tornou moda na Itália no fim do século XIX.

¹¹ Salpicado de pequenas bolas (*pois*).

¹² Saquinhos de pó de arroz.

¹³ Azeviche ou âmbar negro, material muito em voga no século XIX para a fabricação de joias e miçangas para bordado.

essas senhoras passam pela Via del Corso, dentro das carruagens, entre as quatro e as cinco da tarde. E nada mais do que uma pele de lontra, em tempo chuvoso, suscita nos admiradores o desejo de intimidade de amor. (D'ANNUNZIO, 1996, p. 205-207, grifos do autor)¹⁴

Andreoli sublinha a habilidade descritiva de D'Annunzio, afirmando que o autor dava voz à predileção das mulheres pelos casacos de pele com palavras especialmente escolhidas, “captando o segredo movente que atrai a bela dama aos cambiantes mantôs animais e, junto, comportando-se – isso importa – qual um perfeito interlocutor das sutis mensagens que emanam da peça de vestuário” (ANDREOLI, 1988, p. 12)¹⁵. A atmosfera de sedução invernal marca, entre outras coisas, o típico *spleen* do dândi oitocentista que inicia a crônica, lamentando-se das condições atmosféricas de Roma, assegurando que os dias de inverno são “[...] ociosos e incômodos. A cidade é oprimida pelo siroco; e vista do alto, aparece como uma imensa Pompeia sepultada pelas cinzas” (D'ANNUNZIO, 1996, p. 205)¹⁶.

O grande *mantô* descrito na crônica aparecerá nas páginas do romance *Il piacere* sendo usado pela personagem Elena Muti, durante a cena de *flashback* do dia da despedida dos

¹⁴ Tradução nossa para: “Per la via del Corso le signore tiberine passano al trotto stanco dei cavalli, distese nelle carrozze a metà chiuse, e sono pallide, per lo più nascoste da un velo denso, sprofondate nella mollezza delle pellicce. Salutano lentamente; sorridono debolmente; lasciano che la testa dondoli al moto delle ruote; talvolta paiono assopite, e paiono non avere più forme, sotto l’amplitudine dei mantelli. Oh bei mantelli di lontra ornati di castoro biondo! Il pelo lucidissimo si apre qua e là come una spiga, variando l’egual colore cupo con apparenze d’oro. Nulla è più signorilmente voluttuoso che una pelliccia di lontra già da qualche tempo usata. Allora le pelli consentono a tutte le pieghevolezze del corpo femminile; ma non con la leggera aderenza della seta e del raso, si bene con una certa gravità non priva di grazie e di quelle dolci grazie che li animali forniti di ricco pelame hanno nei loro movimenti furtivi. [...] Alla giuntura poi delle spalle, su ‘l rovescio delle braccia, in torno ai fianchi, e qua e là su ‘l seno il colore prende un tono d’una soavità antica, quasi morente, simile forse a quello d’un vaso di argento dorato in cui l’argento non anche apparisca schietto e l’oro muoia. Credo che il più lungo mantello e il più magnifico sia quello della Principessa di Venosa. Ieri ella era da SpilImann: chiedeva dei *bonbons*, forse per il *five o’ clock tea*. Aveva un cappello chiuso, con un piccolo pennacchio d’airone e di struzzo; e su ‘l volto un velo *moucheté*. Ella parlava indolentemente colla Principessa Borghese; e la sua figura mirabile, dalle spalle ampie e lunate, dai fianchi opulenti, dalla sottilissima vita, tutta avvolta nella lontra odorante di *Cypre* e di *sachet de veloutine*, faceva contrasto con la grave persona, con l’altèra nobiltà matronale della interlocutrice. Anche, un altro mantello celebre è quello della contessa di Santafiora. [...] È una di quelle visioni che turbano un poco. [...] Ella porta un cappello nero, composto di merletto e di *jais*, altissimo, alleggerito da un *bouquet* di piume. Ha il passo svelto; e tiene i gomiti aderenti alla vita, le mani nel manicotto, il manicotto stretto alla veste. Un’altra contessa, la Taverna, porta la lontra. [...] La duchessa d’Artalia, la piccola duchessa magra dalli occhi turchini e dai capelli cupi, si distingue per le maniche amplissime, ricchissime, d’onde escono due minuscole mani candidamente. La principessa d’Antuni ha una pelliccia breve su cui cade un bel ricciolo nero legato da un nastro azzurro pallido o *crème*. La duchessa di Magliano porta una giacca, gittata su le spalle militarmente, con le maniche pendenti, su l’abito di panno marron ornato di *soutaches*. Tutte queste signore passano per la via del Corso, entro le carrozze, fra le quattro e le cinque del pomeriggio. E nessuna cosa più che una pelliccia di lontra, in tempo piovoso, suscita nei riguardanti il desiderio dell’intimità dell’amore”.

¹⁵ Tradução nossa para: “cogliendo il segreto movente che attira la bella dama verso i cangianti mantelli animali e insieme atteggiandosi – questo importa – quale perfetto interlocutore dei sottili messaggi che emanano dal capo d’abbigliamento”.

¹⁶ Tradução nossa para: “[...] oziöse e fastidiose. La città è oppressa dal scirocco; e, vista dall’alto, appare come una imensa Pompei seppellita dalle ceneri”.

dois amantes na primeira parte do romance: “Elena estava calada, envolta no amplo mantô de lontra, com um véu sobre o rosto, com as mãos encerradas na camurça” (D’ANNUNZIO, 2016, p. 12)¹⁷. Ou ainda a descrição do *look* da mulher durante um leilão de arte: “Usava uma espécie de longa túnica de lontra e usava sobre a cabeça uma espécie de barrete, também de lontra” (D’ANNUNZIO, 2016, p. 83)¹⁸.

Na crônica *Lohengrin all “Apollo” (Lohengrin no “Apolo”)*, na edição de *La Tribuna* de 29 de dezembro de 1884, dos camarotes do Teatro Apollo de Roma, Sir Ch. Vere de Vere, outro de seus pseudônimos, descreve o traje das damas presentes na estreia da ópera, primeira ocorrência da expressão “usava um vestido...”:

[...] a princesa de San Faustino, *regina elegantiarum*, estava em um camarote de segunda ordem. Usava um vestido de um azul palidíssimo, tendente ao verde de água marinha, um vestido delicadíssimo, flutuante, quase transparente. Carregava sobre os ombros uma pele de castor louro forrada de cetim sanguíneo. (D’ANNUNZIO, 1996, p. 222, grifos do autor)¹⁹

Semelhante expressão é retomada no romance, como no seguinte trecho que descreve o vestido de Elena Muti, a *femme fatale* pela qual Sperelli ainda sofre, durante o jantar no palácio da marquesa de Ateleta, prima do protagonista: “A dama usava uma *toilette* de cor cerúlea muito pálida, salpicada de pontos de prata, que brilhava debaixo das antigas rendas de Burano, brancas de um branco indefinível, puxando um pouco para o fulvo, mas tão pouco que sequer se notava” (D’ANNUNZIO, 2016, p. 58)²⁰.

A expressão é reutilizada quando da aparição da bela e recatada Maria Ferres y Capdevilla, sua futura amante, nos jardins da casa de campo da marquesa de Ateleta:

Usava um vestido de uma estranha cor de ferrugem, de uma cor de açafão, esmaecido, indefinível; de uma daquelas ditas cores estéticas que se encontram nos quadros do divino Outono, naqueles dos Primitivos e naqueles de Dante Gabriel Rossetti. A saia compunha-se de muitas pregas, retas e regulares, que se partiam debaixo do braço. Uma larga fita verde-mar, com a palidez de uma turquesa adoentada, formava a cintura e caía pelos quadris com um único grande laço. As amplas mangas, bufantes, em pregas muito compactas na cava, estreitavam-se

¹⁷ Tradução nossa para: “Elena taceva, avvolta nell’ampio mantello di lontra, con un velo su la faccia, con le mani chiuse nel camoscio”.

¹⁸ Tradução nossa para: “Vestiva una specie di lunga tunica di lontra e portava sul capo una specie di tòcco, anche di lontra”.

¹⁹ Tradução nossa para: “[...] la principessa di San Faustino, *regina elegantiarum*, c’era in un palco di secondo ordine. Vestiva un abito di un azzurro pallidissimo, tendente al verde di acqua marina, un abito mollissimo, fluttuante, trasparente quasi. Teneva su le spalle nude una pelliccia di castoreo biondo, foderata di raso sanguigno”.

²⁰ Tradução nossa para: “La dama vestiva un tessuto d’un color ceruleo assai pallido, sparso di punti d’argento, che brillava di sotto ai merletti antichi di Burano bianchi d’un bianco indefinibile, pendente un poco nel fulvo ma tanto poco che appena pareva”.

ao redor dos pulsos. Outra fita verde-mar, mais fina, cingia o pescoço, atada à esquerda com um pequeno laço. Uma fita igual amarrava a extremidade da admirável trança que caía por debaixo do chapéu de palha coroado por uma grinalda de jacintos, semelhante àquela da Pandora de Alma Tadema. Uma grande turquesa da Pérsia, única joia, em forma de escaravelho, lavrada com letras como um talismã, fechava a gola debaixo do queixo. (D'ANNUNZIO, 2016, p. 211-212)²¹

Além de descrever o traje em detalhes, como um verdadeiro profissional do ramo, D'Annunzio ainda faz claras referências às artes plásticas. A primeira delas é a cor do vestido que relembra a paleta de tintas utilizada pelo pintor pré-rafaelita inglês Dante Rossetti, e a segunda, mais uma referência ao movimento pictórico inglês ao evocar a pintura de Alma Tadema no aspecto da coroa de flores que ornava o chapéu da mulher. O jornalista D'Annunzio já havia escrito a respeito de ambos os artistas nas páginas dos jornais romanos, e o pré-rafaelismo é um movimento que ecoava fortemente na Roma do fim de século.

Sempre em referência aos vestidos de Maria Ferres, assim o narrador de *Il piacere* descreve a *toilette* que usava no baile da condessa de Starnina:

Usava um vestido de brocado cor de marfim, misto de marta zibelina. Uma leve faixa da zibelina arrematava o decote, dando à pele uma indescritível fineza; e a linha dos ombros, da cava do pescoço até as espáduas, caía um pouco, tinha aquela graça cadente que é um sinal de aristocracia física, hoje, enfim, raríssimo. Nos copiosos cabelos penteados à maneira que Andrea Verrocchio preferia para os seus bustos, não brilhava nenhuma joia e nenhuma flor. (D'ANNUNZIO, 2016, p. 350)²²

Mais uma vez as referências à moda advêm das artes plásticas: aqui não é o vestido, mas sim o penteado que é comparado às esculturas do renascentista italiano Andrea del Verrocchio, mestre de Leonardo da Vinci.

O século XIX é um período de notáveis mudanças na Europa, principalmente na Itália, mudanças estas acompanhadas por um interesse emergente dos escritores pela moda,

²¹ Tradução nossa para: “Portava un abito d’uno strano color di ruggine, d’un color di croco, disfatto, indefinibile; d’uno di que’ colori cosiddetti estetici che si trovano ne’ quadri del divino Autunno, in quelli dei Primitivi, e in quelli di Dante Gabriele Rossetti. La gonna componevasi di molte pieghe, diritte e regolari, che si partivano di sotto al braccio. Un largo nastro verdemare, del pallore d’una turchese malata, formava la cintura e cadeva con un solo grande cappio giù pel fianco. Le maniche ampie, molli, in fittissime pieghe all’appiccatura, si restringevano intorno i polsi. Un altro nastro verdemare, ma sottile, cingeva il collo, annodato a sinistra con un piccolo cappio. Un nastro anche eguale legava l’estremità della prodigiosa treccia cadente di sotto a un cappello di paglia coronato d’una corona di giacinti simile a quella della Pandora d’Alma Tadema. Una grossa turchese della Persia, unico gioiello, in forma d’uno scarabeo, incisa di caratteri come un talismano, fermava il collare sotto il mento.”

²² Tradução nossa para: “Era ella vestita d’un broccato color d’avorio, misto di zibellino. Una sottile striscia di zibellino correva intorno la scollatura, dando alla carne una indescrivibile finezza; e la linea delle spalle dall’appiccatura del collo agli omeri cadeva giù alquanto, aveva quella cadente grazia che è un segno d’aristocrazia fisica divenuto omai rarissimo. Su i capelli copiosi, disposti in quella foggia che predilesse pe’ suoi busti il Verrocchio, non splendeva né una gemma né un fiore”.

que, pela primeira vez, “[...] tornou-se objeto de reflexão filosófica e literária, adquirindo um valor inédito como imagem de uma época e de uma sensibilidade em rápida transformação” (BARONCINI, 2010, p. 7)²³. Como a moda adquiriu essa conotação filosófica e antropológica, a representação e a percepção do vestuário pelas diferentes classes sociais também variavam. A roupa e os acessórios, além de um fato de costume e um indicador de bem-estar, são amplificadores do processo de distribuição de riqueza, de crescimento de renda e de desenvolvimento econômico. Não obstante a burguesia fosse capaz de adquirir determinados bens de consumo típicos da aristocracia, não conseguia conquistar com muita facilidade a fineza e o *savoir faire* da nobreza, resultantes da educação social e escolar. O gosto classificava as classes, e essa diferença no gosto das diversas classes é que D’Annunzio sublinha em suas crônicas e em seus romances, distinguindo-as por meio da cultura e da sensibilidade estética. Para a aristocracia, o Esteticismo era tudo. Consciente de ocupar a parte mais alta da pirâmide social, ela não se preocupava com a simples sobrevivência e, portanto, cultivava a instrução e o belo. É o que D’Annunzio sublinha ao descrever o traje matinal de Maria Ferres, durante um passeio na Piazza di Spagna: “O seu traje matinal era de uma elegância sóbria, mas revelava o finíssimo requinte de um gosto educado às coisas da arte, às delicadezas da cor” (D’ANNUNZIO, 2016, p. 355)²⁴.

A moda, como fragmento da vida social característico da experiência moderna, capitalista e metropolitana, é, portanto, um prisma capital para a compreensão das disputas (reais e simbólicas) que envolvem os grupos sociais. Permite a visualização da dialética entre os desejos antagônicos que movem os indivíduos: por um lado, o de serem aceitos, reconhecidos, membros de determinados grupos e, por outro, de serem originais, pessoais, únicos, posturas típicas dos decadentistas. Mais uma vez, recorreremos aos postulados de Simmel a respeito da relação entre a moda e as classes sociais. Para o filósofo alemão,

quando as formas sociais, o vestuário, os juízos estéticos, o grande estilo em que o homem se expressa, se concebem em contínua remodelação através da moda, então esta, ou seja, a moda recente, compete em tudo apenas às camadas superiores. Logo que as classes inferiores começam a apropriar-se da moda, ultrapassando assim a fronteira instituída pelas superiores e rompendo, destas, a homogeneidade da co-pertença assim simbolizada, as classes superiores desviam-se desta moda e viram-se para outra, graças à qual de novo se diferenciam das grandes massas, e na qual o jogo mais uma vez se inicia. (SIMMEL, 2008, p. 27)

O romance *Il piacere* bem demonstra como a doutrina decadentista do fim do século XIX expressa o desejo de evasão de uma sociedade mecanizada e dedicada ao lucro, que

²³ Tradução nossa para: “[...] diviene oggetto di riflessione filosofica e letteraria, acquistando un valore inedito come immagine di un’epoca e di una sensibilità in veloce trasformazione”.

²⁴ Tradução nossa para: “Il suo abbigliamento di mattina aveva un’eleganza sobria ma rivelava la finissima ricerca d’un gusto educato alle cose dell’arte, alle delicatezze del colore”.

colocava o indivíduo em segundo plano ao privilegiar a produção em massa e a quantidade e não a qualidade. O esteticismo representava o grupo dos italianos de elite: a nobreza (em decadência) procurava ignorar os problemas sociais fechando-se em um mundo no qual a obsessão pela beleza tornou-se seu principal objetivo. Os estetas, como D'Annunzio, criaram mundos paralelos, fantásticos, justamente para fugir do “cinzento dilúvio democrático” (D'ANNUNZIO, 2016, p. 45) evidenciado em *Il piacere*. Ao diretor do jornal *La Tribuna*, o príncipe Maffeo Sciarra, D'Annunzio confessou em uma carta:

Eu sou um animal de luxo. A educação de meu espírito me arrasta irresistivelmente rumo à aquisição de coisas belas. Eu muito bem teria podido viver em uma casa modesta, sentar em cadeiras de Viena, comer em pratos comuns, caminhar sobre tapetes de fábrica nacional, beber o chá em xícaras de dois vinténs, assoar o meu nariz com lenços da Schostal²⁵ ou da Longoni. Ao invés, fatalmente, quis sofás, tecidos preciosos, tapetes da Pérsia, pratos japoneses, bronzes, marfins, bibelôs, todas aquelas coisas inúteis e belas que eu amo com uma paixão profunda e arruinante. (ANDREOLI, 1988, p. 11)²⁶

D'Annunzio não é apenas autor de crônicas ocasionais ou mero entusiasta e consumidor do luxo: é também um sociólogo consciente. Nessa atmosfera decadentista, ele faz o povo romano sonhar e inspira a(s) moda(s) nos ambientes importantes da capital, tornando-se, assim, um dos primeiros indivíduos a impulsionar o *business* da moda na Itália. Como cronista do *bel monde*, D'Annunzio sabe que tudo pode acontecer durante um evento social, momento que se tornou a parte do dia dedicada à conversação, ou melhor, ao mexerico. Sabe que o vestuário das mulheres será comentado, elogiado ou criticado, invejado por outras mulheres. Como na conversa das mulheres no jantar da marquesa de Ateleta, prima de Andrea Sperelli, no romance *Il piacere*:

E lançou-se na conversação geral. Dona Francesca falava da última recepção na Embaixada da Áustria. – Viste Madame de Cahen? – perguntou-lhe Elena. – Usava um vestido de *tule amarelo adornado com não sei quantos colibris com os olhos de rubi*. Um magnífico viveiro dançante... E Lady Oules, a viste? Tinha uma veste de *tarlatana branca, toda disseminada de algas marinhas e de não sei quais peixes vermelhos, e sobre as algas e os peixes, uma segunda veste de tarlatana verde-água*.

²⁵ “Alla città di Vienna, Schostal” era o nome de uma loja tecidos e de roupas prontas, fundada em 1870, com sede na Via del Corso. Ainda hoje ela existe, em outro endereço.

²⁶ Tradução nossa para: “Io sono un animale di lusso. L'educazione del mio spirito mi trascina irresistibilmente verso l'acquisto delle cose belle. Io avrei potuto benissimo vivere in una casa modesta, sedere su seggiole di Vienna, mangiare in piatti comuni, camminare su un tappeto di fabbrica nazionale, prendere il tè in tazze da tre soldi, soffiarmi il naso con fazzoletti di Schostal o di Longoni. Invece, fatalmente, ho voluto divani, stoffe preziose, tappeti di Persia, piatti giapponesi, bronzi, avorii, ninnoli, tutte quelle cose inutili e belle che io amo con una passione profonda e rovinosa”.

Não a viste? Um aquário de bellissimo efeito... (D'ANNUNZIO, 2016, p. 59, grifos do autor)²⁷

Em 23 de janeiro de 1885, Vere de Vere, em *Il primo concerto (O primeiro concerto)*, narra o evento musical nas salas do Palácio Doria-Pamphylli onde estavam presentes senhoras alemãs “[...] com a costureira jaqueta de veludo marrom ou de veludo azul-escuro ornada de azeviche ou de pele”²⁸, senhoras inglesas “vestidas com o costumeiro mantô de pelúcia ou de tecido lanoso” (D'ANNUNZIO, 1996, p. 233)²⁹. Mais uma vez critica as mulheres da burguesia que usavam “vestidos escuros, as pequenas jaquetas de corte masculino, as saias com pregas verticais, as altíssimas gravatas de renda creme, chapéus ornados com plumas vermelhas e negras, as luvas cor de couro claro, os broches de prata em forma de aranhas ou escaravelhos” (D'ANNUNZIO, 1996, p. 233-234)³⁰. Por último, descreve as senhoras aristocráticas e *pschutt*³¹, como a duquesa Sforza-Cesarini, “[...] em um rico vestido de veludo negro para visitas e de chapéu fechado” (D'ANNUNZIO, 1996, p. 234)³², e mais uma série de princesas, condessas, marquesas e baronesas, “[...] todas em vestidos ou para visitas ou para passeio com predomínio de veludos, de rendas negras e de azeviche” (D'ANNUNZIO, 1996, p. 234)³³.

Vere de Vere, na crônica *In casa Huffer (Em casa Huffer)*, de 27 de janeiro de 1885, enfatiza a cor dos vestidos e as joias das mulheres:

Madame Huffer usava um vestido amarelo e fazia as honras da casa com uma graça toda parisiense. [...] Dona Lavinia Taverna, em cetim marfim, usava nas orelhas e no colo as históricas pérolas gigantes de casa Piombino. [...] A princesa Elena Rospigliosi era uma beethoveniana *sinfonia em branco maior*³⁴. A duquesa Sforza-Cesarini, em veludo negro, com gargantilha de pérolas, tinha ontem o caráter de um retrato de

²⁷ Tradução nossa para: “Donna Francesca parlava dell’ultimo ricevimento all’Ambasciata d’Austria. – Vedesti Madame de Cahen? – le chiese Elena. – Aveva un abito di tulle giallo tempestato di non so quanti colibrì con gli occhi di rubino. Una magnifica uccelliera danzante... E Lady Oules, la vedesti? Aveva una vesta di tarlatane bianca, tutta sparsa di alghe marine e di non so che pesci rossi, e su l’alghe e su i pesci una seconda vesta di tarlatane verdemare. Non la vedesti? Un acquario di bellissimo effetto...”.

²⁸ Tradução nossa para: “[...] con la solita giacca di vellutto *marron* o di vellutto blu cupo ornata di *jais* o di pelliccia”.

²⁹ Tradução nossa para: “vestite dal solito mantello di *peluche* o di stoffa lanosa”.

³⁰ Tradução nossa para: “abiti scuri, le piccole giache di forma maschile, le gonne a pieghe verticali, le altissime cravatte di blonda *crème*, cappelli ornati di piume rosse e nere, i guanti color di cuoio chiaro, le spille d’argento foggiate a ragni o scarabei”.

³¹ Termo francês que significa *elegante*.

³² Tradução nossa para: “[...] in un ricco abito di vellutto nero per visita e in cappello chiuso”.

³³ Tradução nossa para: “[...] tutte in abito o per visite o per passeggio con predominio di vellutti, di merletti neri e di *jais*”.

³⁴ Alusão à poesia homônima (*Symphonie en blanc mayeur*) do escritor francês Théophile Gautier (1811-1872).

Velasquez³⁵. [...] Princesa Bolognetti: *toilette* profundamente worthiana³⁶, de uma cor pálida de violeta. Grande gargantilha de pérolas e de diamantes. [...] Madame Montgelas, mulher do primeiro secretário da embaixada bávara junto ao Papa, recentemente convertida ao catolicismo: *toilette* decotada em cetim branco. Maravilhosa cabeça coroada de cabelos fulvos. Senhoritas Sartirana: *surah* celeste³⁷. (D'ANNUNZIO, 1996, p. 248-249, grifos do autor)³⁸

As descrições, mais uma vez, são muito semelhantes àquelas presentes em *Il piacere*, como, por exemplo, na exaltação das joias das senhoras presentes no baile da condessa de Ateleta:

Os salões se enchiam. Longas caudas brilhantes passavam sobre o tapete purpúreo; fora dos bustos constelados de diamantes, bordados de pérolas, avivados por flores, emergiam as costas nuas; quase todos os penteados cintilavam daquelas maravilhosas joias hereditárias que tornam invejável a nobreza de Roma. (D'ANNUNZIO, 2016, p.71)³⁹

Na crônica intitulada *Piccolo Corriere (Pequeno correio)*, de 27 de maio de 1885, assinada com o pseudônimo de Duca Minimo, D'Annunzio trata da “ressurreição da moda”. A tônica do texto é sobre o verdadeiro conceito de *chique* e não sobre o preço dos tecidos e dos acessórios: “Uma roupa pode ser feita com um tecido de três liras o metro, os acessórios do traje podem custar somente trinta ou quarenta liras; mas o *cachet*, o verdadeiro *chic*, o verdadeiro e alto valor de um traje vem do costureiro; vem, diríamos assim, da assinatura do autor” (D'ANNUNZIO, 1996, p. 371, grifos do autor)⁴⁰. Segundo o cronista, o que realmente

³⁵ Alusão ao pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660).

³⁶ Alusão a Charles Frederick Worth (1825-1895), *fashion designer* inglês fundador da *House of Worth*, talvez a mais famosa casa de moda do século XIX, considerado por muitos historiadores como o pai da alta-costura.

³⁷ Tecido fino de seda fabricado na cidade indiana de Surat.

³⁸ Tradução nossa para: “Madame Huffer vestiva un abito giallo, e faceva gli onori di casa con una grazia tutta parigina. [...] Donna Lavinia Taverna, in raso avorio, portava alli orecchi ed al collo le storiche perle gigantesche di casa Piombino. [...] La principessa Elena Rospigliosi era una beethoveniana *symphonie en blan majeure*. La duchessa Sforza-Cesarini, in velluto nero, con *collier* di perle, aveva ieri il gran carattere d'un ritratto di Velasquez. [...] Principessa Bolognetti : *toilette* profundamente worthiana, d'un color pallido di viola. Gran *collier* di perle e di diamanti. [...] Madame Montgelas, moglie del primo segretario dell'ambasciata bavarese presso il Papa, recentemente convertita al cattolicesimo: *toilette décolletée* in raso bianco. Meravigliosa testa coronata di capelli fulvi. Signorine Sartirana: *surah* celeste”.

³⁹ Tradução nossa para: “I saloni si popolavano. Lunghi strascichi lucenti passavano sul tappeto purpureo; fuor de' busti constellati di diamanti, ricamati di perle, avvivati di fiori, emergevano le spalle nude; le capigliature scintillavano quasi tutte di que' meravigliosi gioielli ereditarii che fanno invidiata la nobiltà di Roma”.

⁴⁰ Tradução nossa para: “Un abito può essere fato d'una stoffa a tre lire il metro. li accessori dell'abito possono costare appena trenta o quaranta lire; ma il cachet, il vero chic, il valore vero dell'abito viene dal sarto; viene, diremo così, dalla firma dell'autore”.

conta é o gosto, importando que “[...] da cabeça aos pés, tudo seja harmônico e irrepreensível” (D’ANNUNZIO, 1996, p. 371)⁴¹.

Na coluna *Piccolo Corriere* (*Pequeno correio*) de 28 de maio de 1885, o cronista informa aos leitores que, com a aproximação do verão, os hábitos mudam: não há mais tantos bailes noturnos, mas almoços, chás da tarde e saraus, o que também comporta uma revisão na indumentária. As reuniões mais elegantes são os *garden-parties* e lança os primeiros conselhos de elegância para a nova estação:

As senhoras e as senhoritas vestem elegantes *toilettes* estampadas, *toilettes* de passeio, feitas na maioria de *morins serrapilhados*, *sac à raisin*, *toile à voile*, etc. Esses *morins* são lisos ou bordados ou perfurados. A *guipure* de lã e uma certa renda larga chamada *dentelle de Soudan*⁴² também estão muito em voga; e se empregam com transparências em cores com largos cintos de fita de *chamalote* ou de *tafetá*, que ornem a parte traseira do vestido. (D’ANNUNZIO, 1996, p. 373, grifos do autor)⁴³

Indica, inicialmente, que, na crônica em questão, ele não fará a costumeira lista de *toilettes* e que “entregaremos à história somente a *toilette* da senhora Callado que é mulher do ministro do Brasil” (D’ANNUNZIO, 1996, p. 374, grifos do autor)⁴⁴. A beldade em questão é Henriqueta Zaballós y Tamayo, mulher do enviado especial e ministro plenipotenciário Eduardo Callado (1832-1894):

Era de *morim* (naturalmente) com *entremeios* em [ponto] *a jour*. A túnica longa e ampla, ornada por uma pequena franja de *pelots* em passamanaria bicolor: amarelado e absinto. [...] Na traseira, do lado esquerdo, a túnica era aberta e deixava ver o tecido da saia em *chamalote absinto*, formando uma grande prega cadente. A barra da saia de *chamalote* aparecia embaixo, sobre toda a volta da túnica. O *corpete* também era de *morim* forrado de *chamalote*, e tinha a aba curta, ornada de uma franja de *guizos*. O conjunto era uma maravilha de elegância e de fineza, como veem, ou seja, como talvez não veem. (D’ANNUNZIO, 1996, p. 374, grifos do autor)⁴⁵

⁴¹ Tradução nossa para: “[...] dal capo ai piedi, tutto sia armonico e irrepreensibile”.

⁴² Renda de bilro do Sudão.

⁴³ Tradução nossa para: “Le signore e le signorine vestono eleganti *toilettes* di fantasia, *toilettes* per passeggio, fatte per lo più di étamines serpillière, *sac à raisin*, *toile à voile*, ecc. Queste étamines sono unite o ricamate o traforate. La *guipure* di lana e un certo largo merletto chiamato *dentelle de Soudan* sono anche molto in voga; e si impiegano con de’ trasparenti a colori con larghe cinture di nastro di *moire* o di *faille*, che ornano la parte di dietro dell’abito”.

⁴⁴ Tradução nossa para: “Consegneremo alla storia soltanto la *toilette* della signora Callado che è moglie del ministro del Brasile”.

⁴⁵ Tradução nossa para: “Era di étamine (naturalmente) con *entredoux* a giorno. La tunica lunga ed ampia, ornata di una piccola frangia di *pelots* in passamaneria a due colori: giallognolo e assenzio. [...] Di dietro, sul lato destro, la tunica era aperta e lasciava vedere la stoffa della gonna in *moire absinthe* formante una gran piega cadente. L’orlo della gonna di *moire* appariva in basso su tutto il giro della tunica. Il *corsage* era pure di étamine foderata di *moire*, ed aveva la falda corta, ornata di una frangia di *grelots*. L’insieme era una meraviglia di eleganza e di finezza, como vedete, ossia, como forse non vedete”.

E há mais de cento e trinta anos, o Duca Minimo/D'Annunzio indicava a sua predileção pelo preto: “Os vestidos pretos realmente têm isso de bom: comportam todos os graus de elegância. Vistamos uma mulher de preto e a amaremos ardentissimamente” (D'ANNUNZIO, 1996, p. 374-375)⁴⁶. E na coluna do dia seguinte, 29 de maio de 1885, o cronista descreve o baile do embaixador espanhol Des Molins no qual “a cor preta predominava” (D'ANNUNZIO, 1996, p. 376), um claro reflexo do impacto que as suas dicas de elegância exerciam sobre o seu público-alvo.

À guisa de conclusão

Apresentamos aqui apenas uma parte das crônicas *dannunzianas* cujo tema central gira ao redor da moda. Gabriele D'Annunzio não só descrevia roupas e acessórios nos jornais e nas páginas dos romances como também era um ávido consumidor de moda. Seu guarda-roupa era digno do seu título de *animal de luxo*. Criou, para si e para toda a Itália, um novo estilo de alfaiataria que pode ser considerado uma das bases do moderno “made in Italy”. As mais importantes *maisons* da época duelavam para receber encomendas do poeta: seu guarda-roupas compunha-se de centenas de camisas, pijamas de seda, gravatas, roupões à la Balzac, smokings, paletós com três botões, sobretudo com gola de pele, uniformes militares e muitos sapatos, cujo couro ele escolhia pessoalmente. Incansável pesquisador de tecidos, preferia os veludos e sedas, além dos brocados de Giuseppe Lisio⁴⁷ e os tecidos exclusivos desenhados por Mariano Fortuny⁴⁸. Orgulhoso de suas próprias criações, inseria em suas roupas a etiqueta “*Gabriel Nuntius Vestiarius fecit*” (Gabriele D'Annunzio fez a roupa).

O extremo cuidado na escolha dos tecidos, das roupas e dos acessórios fazia parte da estratégia de autopromoção que perseguiu por toda a sua vida por meio da divulgação, também política, de sua imagem. Na opinião de Mirabile (2014), isto fazia parte da concepção do *dannunzianesimo*, o ponto mais alto do Decadentismo italiano e do próprio modernismo. D'Annunzio e o fenômeno do *dannunzianesimo* dificilmente podem ser separados, pois, como afirma Curreri (2008, p. 30), o autor e o herói dormiam juntos, fora e dentro do texto. Piromalli é da opinião de que

⁴⁶ Tradução nossa para: “Li abiti neri hanno questo di veramente buono: comportano tutti i gradi dell'eleganza. E inoltre piacciono moltissimo a noi. Vestiteci una donna di nero e l'ameremo ardentissimamente”.

⁴⁷ Giuseppe Lisio (1870-1943), mestre tecelão amigo de D'Annunzio, fundador da tecelagem *Società Tessiture Riunite* em 1905, na cidade de Florença, produzia tecidos artísticos. Disponível em: <https://www.fondazioneelisio.org/it/chi-siamo/storia/>. Acesso em: 22 set. 2019.

⁴⁸ Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), pintor, cenógrafo, luminotécnico, figurinista e fabricante de tecidos, era amigo de D'Annunzio, criador do vestido *Delphos*, de seda plissada, responsável por sua fama. Disponível em: <https://fortuny.visitmuve.it/it/il-museo/sede/mariano-fortuny-y-madrado/>. Acesso em: 22 set. 2019.

essa egolatria faz parte da gestão publicitária habilmente orquestrada pelo mito do próprio autor como personagem excepcional, fora do comum, superior aos outros, carregado de valores simbólicos, absolutos, totais, divulgados como elementos a serem imitados por um público pequeno burguês, espiritualmente e culturalmente empobrecido. De quando em quando, em variadas atitudes, D'Annunzio se coloca como um divo, um exemplo a ser imitado por uma grande parte de leitores, os quais encontram na imitação (ou no desejo de imitação) a compensação pelas suas falhas, pelos seus vazios, pelas suas desilusões. (PIROMALLI, 1994, on-line)⁴⁹

D'Annunzio, enfim, transforma-se no estereótipo de si mesmo, cuja tarefa era satisfazer a expectativa de um público que acreditava em encontrar naquela determinada imagem aquele mesmo personagem que lhes dava segurança, pois alimentava, forjava e encarnava os seus desejos com ações expressas em uma linguagem não usual, mesclada em um vértice de sinestésias estetizantes.

⁴⁹ Tradução nossa para: “Questa egolatria fa parte della gestione pubblicitaria abilmente orchestrata del mito di se stesso personaggio eccezionale, fuori del comune, superiore agli altri, carico di valori anche simbolici, assoluti, totali, dati in pasto come elementi del modello da imitare al pubblico piccolo borghese espiritualmente e culturalmente depauperato. Di volta in volta, nella varietà degli atteggiamenti, D'Annunzio si propose come un divo, un esemplare da imitare da parte di larghi strati di lettori i quali trovavano nell'imitazione (o nel desiderio di imitazione) il risarcimento ai loro scompensi, ai loro vuoti, alle loro delusioni”

Referências

ANDREOLI, Annamaria. **Conformismo e transgressione**: il guardaroba di Gabriele D'Annunzio. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1988.

BARONCINI, Daniela. **La moda nella letteratura contemporanea**. Milano-Torino: Pearson Italia, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

CURRERI, Luciano. D'Annunzio contro tutti. In: CURRERI, Luciano. (Org.) **D'Annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2008)**. Bruxelles: P. I. E. Peter Lang, 2008, p. 15-30.

D'ANNUNZIO, Gabriele. **Il piacere**. Napoli: Le Parche Edizioni, 2016.

D'ANNUNZIO, Gabriele. **Scritti giornalistici 1882-1888**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1996.

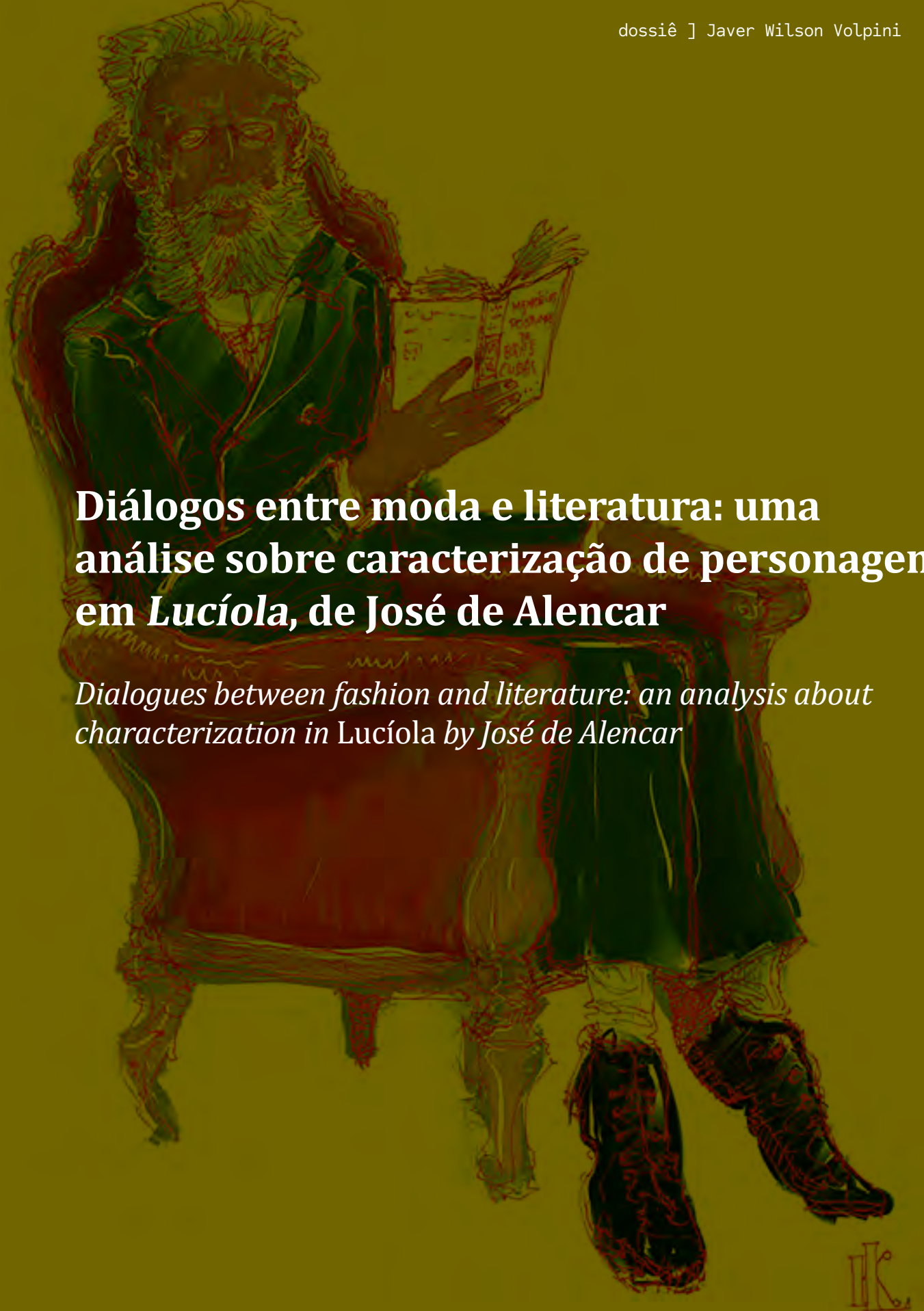
DE GUTTRY, Irene. Il superfluo m'è necessario come il respiro. In: BOSSAGLIA, Renata; QUESADA, Mario. **Gabriele D'Annunzio e la promozioni delle arti**. Milano-Roma: Mondadori-De Luca Edizioni d'arte, 1998, p. 89-92.

PIROMALLI, Antonio. **Storia della letteratura italiana**. Disponível em: <http://www.storiadellaletteratura.it/main.php?cap=19&par=3>. Acesso em: 14 set. 2018.

PRAZ, Mario. **Mnemosine**: parallelo tra la letteratura e le arti visive. Milano: Abscondita, 2012.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Trad. Arthur Morão. Lisboa: Edições Texto e Gráfica, 2008.

TÁCITO. **Anais**. Trad. J. L. Freire de Carvalho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Editores, 1957.



Diálogos entre moda e literatura: uma análise sobre caracterização de personagem em *Lucíola*, de José de Alencar

*Dialogues between fashion and literature: an analysis about characterization in *Lucíola* by José de Alencar*

Javer Wilson Volpini¹

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6823-4573>

[**resumo**] Este artigo realiza um diálogo entre moda e literatura a partir do romance *Lucíola* (1862), de José de Alencar. A literatura canônica desse escritor traçou um panorama minucioso do contexto social do século XIX e, no caso específico da obra em tela, retratou o cotidiano da corte imperial do Segundo Reinado no Brasil, oferecendo uma fonte de pesquisa de grande valor aos estudos acerca desse período que também pode ser expandida à investigação sobre moda. Refletindo sobre a construção de personagem no texto literário, foi possível analisar a importância da moda na narrativa do romance, exercendo papel fundamental para realizar a caracterização da protagonista, marcando sua dupla personalidade, da moça casta à mulher cortesã. Para isto, oferecemos um breve compilado das influências europeias na moda brasileira da corte do Segundo Reinado, externando uma ambientação social da época e relacionando-a com o contexto da narrativa literária. A moda, além de conferir verossimilhança ao enredo, também é usada pelo escritor como elemento literário de construção física e psicológica de sua personagem. Ao relacionar as descrições do vestuário no romance com as referências da moda da época, inferimos a importância do caráter simbólico que as roupas expressam também na construção social.

[**palavras-chave**] **Moda. Literatura. Lucíola. José de Alencar. Caracterização de personagem.**

[**abstract**] This study promotes a dialogue between fashion and literature in the novel *Lucíola* (1862) by José de Alencar. The writer's work presented a detailed panorama of 19th-century social context and, especially in this work, he portrayed the everyday life of Royal Court in Brazilian Second Reign, offering an important research source for studies of that period that can be expanded to investigate fashion. Taking into account the construction of characters in the literary text, it was possible to analyze the fundamental role played by fashion in the novel to define the characterization of the protagonist, stressing her double personality, from a chaste young lady to a sly courtesan. For that we offer a brief account of European influences on Brazilian fashion during the Second Reign, placing the social environment of the time and relating it to the context of the literary narrative. A side from assuring verisimilitude to the plot, fashion is also used by the writer as a literary device for the physical and psychological construction of the character. By relating descriptions of clothes in the novel to fashion references of the period, we imply the importance of symbolic meaning that clothing also expressed to social construction.

[**keywords**] Fashion. Literature. *Lucíola*. José de Alencar. Characterization.

Recebido em: 15-10-2019

Aprovado em: 03-12-2019

¹ Doutor em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Professor e coordenador do Bacharelado em Moda do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: javervolpini@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7602592532946679>.

Introdução

O traquejo para lidar com o vestuário e dominar as especificidades de sua linguagem foi uma característica marcante do Romantismo francês, no qual podemos sondar, de forma ilustrativa, por meio de grandes obras dessa literatura, um vasto repertório indiciário da moda como fator inerente ao processo da modernidade. Não é por acaso que Charles Baudelaire (1996) dedicou-lhe parte importante de suas reflexões em *Sobre a modernidade*, e também Honoré de Balzac, um capítulo inteiro em seus *Tratados da vida moderna* (2009), oferecendo, como ponto de partida para as nossas reflexões, a seguinte máxima: “O vestuário é a expressão da sociedade” (BALZAC, 2009, p. 77).

Temos na Escola Romântica brasileira autores como Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e, mais tarde, entrando no Realismo, Machado de Assis, como expoentes máximos da tradição literária que recorreram à descrição dos trajes para oferecer verossimilhança às suas narrativas, contribuindo para os estudos da moda a partir do texto literário. Nesse contexto da literatura, entendemos a moda a partir de um conceito mais amplo, que extrapola a simples descrição de trajes, mas que incorpora a maneira do trajar, a postura, os costumes, a etiqueta e a gestualidade, como tradutora de todos os elementos que compõem os códigos sociais da época. A corte brasileira de meados do século XIX oferece o palco necessário para a expressão desse conjunto de manifestações da moda que Wanderley Pinho em *Salões e damas do Segundo Reinado* (1942) viria a questionar: “Mas que é a metade da vida, senão tudo isso?” (PINHO, 1942, p. 5).

Autores como Gilda de Mello e Souza, Gilberto Freyre, Maria do Carmo Rainho, Mariana Rodrigues e Geanneti Salomon debruçaram-se sobre a literatura do século XIX para travar um diálogo com a moda, utilizando os textos literários como registros daquela época. Nesse seguimento, e usando os estudos desses autores e de mais alguns, oferecemos neste artigo, sobre o romance *Lucíola* (1862), de José de Alencar, um diálogo entre moda e literatura sob uma perspectiva da moda como elemento de caracterização da personagem protagonista tanto física quanto psicologicamente.

Nesse texto literário, observamos que o uso de uma linguagem de caráter descritivo expressa um desejo do autor em criar uma ambientação, demarcar o tempo, construir um espaço e, ainda, caracterizar suas personagens. Esse referencial descritivo oferece um conjunto de informações importantes e necessárias à leitura do romance a fim de que haja uma contextualização da narrativa, tornando-o uma obra datada.

A partir dos códigos fornecidos pela própria narrativa, estabelece-se uma relação imagética entre o texto literário e o imaginário do leitor. Essas construções, no entanto, se constituirão de formas singulares, pois dependem basicamente do repertório cultural do receptor. Seus conhecimentos, a priori, atrelados a experiências que tangenciam uma cultura da visualidade, serão fatores determinantes para a construção desse imaginário. Esses fatores tornam-se mais importantes ainda quando tratam da descrição do vestuário, pois ela requer conhecimentos mais específicos da área da moda.

Assim, relacionar moda e literatura para a construção desse repertório imagético infere em um trabalho de pesquisa que busca enunciados na obra literária que corroborem com a reflexão sobre o processo de caracterização das personagens. O diálogo que se pode perceber entre moda e literatura no romance *Lucíola* oferece uma compreensão da importância do vestuário como acessório da narrativa literária, contribuindo para a configuração da protagonista, ao longo da narrativa, em sua dupla personalidade: a moça casta e a cortesã.

A roupa como caracterização da personagem

Em um texto literário, observamos a construção das personagens de acordo com diversos tipos de características que lhes dão vida e identidade, situam-nas em determinado tempo e espaço e, principalmente, interferem no seu modo de ser e de agir dentro da narrativa. Segundo Yves Reuter, as personagens “permitem as ações, assumem-nas, vivem-nas, ligam-nas entre si e lhes dão sentido” (REUTER, 2007, p. 41). Dessa forma, muitas são as possibilidades de construção e de caracterização das personagens no texto literário, que vão desde as características físicas até as psicológicas. Fatores como idade, gênero, classe social, hábitos, costumes, entre outros, estabelecem uma mediação de construção da personagem entre o autor e o leitor, pois “a personagem, com efeito, é um dos elementos-chave da projeção e da identificação dos leitores” (REUTER, 2007, p. 41).

Entre as inúmeras possibilidades de caracterização, uma delas merece atenção especial neste artigo e se refere aos aspectos relacionados à roupa. Segundo Cláudia Duarte:

Historicamente, a literatura tem conferido à roupa uma importância primeira, como um código capaz de acessar conceitos, práticas, representações, como símbolo e recurso construtor de identidades sociais, culturais e de gênero. Ela sempre se valeu das roupas para dar substância aos seus personagens. (DUARTE, s/d, p. 1.062)

Na literatura romântica do século XIX, em geral, encontramos uma forte relação entre as personagens e os seus trajes. Isto infere em um grande acervo descritivo de modas, modos e demais aspectos do cotidiano da sociedade abastada do Brasil Imperial. “A indumentária ocupa um lugar de destaque na literatura brasileira, se valendo da marca psicológica ou social trazida pela roupa” (DUARTE, s/d, p. 1.063). De forma mais específica, na obra de José de Alencar, podemos nos valer da descrição dos trajes para esboçar um quadro da vestimenta da época.

Nosso foco, neste artigo, portanto, concentra-se nas descrições dos trajes da personagem-protagonista do romance *Lucíola*, de José de Alencar. Embora trate-se de um texto literário, não podemos desprezar sua contribuição como testemunho de uma época, haja vista os aspectos de verossimilhança que a moda oferece nessas narrativas, tornando-as um registro de seu tempo. Segundo Antonio Candido (2008), não se pode desprezar da crítica atual o seu interesse pelos diversos estudos de caráter social, realizados a partir da obra de arte, sem finalidades literárias. Assim, a literatura torna-se fonte fecunda para essas investigações e muitos romances, bem como outros contemporâneos do Romantismo brasileiro,

foram consultados por diferentes áreas: não somente a sociologia, mas também a própria história, arquitetura, artes visuais, moda, entre outras, graças, principalmente, à riqueza da linguagem dos autores, de caráter descritivo dos cenários, costumes, regras de etiqueta, gestualidade e trajes que, por mais fictícios que se apresentassem dentro dos enredos, não fugiam às referências externas.

Um trabalho referente a esse tipo de estudo foi realizado por Mariana Rodrigues (2010), quando ela fez uma investigação sobre a moda no Rio de Janeiro oitocentista a partir da literatura brasileira do século XIX, tomando como fonte de pesquisa os romances de Joaquim Manuel de Macedo. De acordo com a autora,

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

Autores como Machado de Assis e José de Alencar também serviram de fonte ao trabalho de Mariana Rodrigues que, segundo ela, confirmaram alguns pontos de vista suscitados ou, em outros momentos, observaram a moda por ângulos diferentes dos macedianos, oferecendo outros questionamentos.

Geanneti Salomon (2010) também pesquisou sobre a moda na literatura em um trabalho sobre a obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Essa autora analisa a moda no texto literário

como um fenômeno semiológico, histórico e sociológico, capaz de apontar características culturais e sociais de um determinado povo e, mais profundamente, também capaz de demarcar o tempo, expor aspectos da personalidade das pessoas e da época em que viveram, explicitando ainda alterações em suas personalidades ao longo de suas existências, e servindo, assim, à construção literária. (SALOMON, 2010, p. 18)

Gilda de Mello e Souza (2009) foi uma das pioneiras em relacionar moda e literatura na década de 1950. A partir da literatura brasileira desenvolveu seu trabalho sobre a moda no século XIX. Ela afirma que esse tipo de estudo, visto apenas pelo viés imagético, acaba tornando a análise um pouco estática, portanto, valeu-se dos textos sociológicos, das crônicas de jornais da época 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 em que a mulher vive com a moda” (SOUZA, 2009, p. 24).

Por meio dos códigos do vestir e das descrições dos trajes realizados pelos escritores em seus romances, é possível criar um imaginário de identificação da personagem com o leitor e situá-lo dentro do contexto histórico e do enredo da obra. Dessa forma, duas datas

são importantes para as nossas análises: os anos 1855 e 1862. A primeira está marcada em *Lucíola* como o início da história, e a segunda refere-se à escrita e à publicação do romance. Visualizamos, assim, um período de oito anos, dentro das décadas de 1850 e de 1860, muito importante para a moda no século XIX, mas que, no entanto, vivenciam os mesmos hábitos e costumes do vestir. Trata-se do período que ficou conhecido como Era Vitoriana na Europa e que exerceu fortes influências no vestir tropical das classes mais abastadas e da aristocracia do Segundo Reinado na corte do Rio de Janeiro, local onde foi ambientado o romance de José de Alencar. Salientamos que o Segundo Reinado no Brasil esteve sob a regência de D. Pedro II e compreendeu o período de 1840 até 1889, com a queda da monarquia e a Proclamação da República. Foi uma época de grandes transformações econômicas, sociais e culturais, impactando significativamente a sociedade brasileira. A fim de averiguar as relações de contextualização no romance, realizaremos uma breve explanação sobre a moda desse período e suas influências no Rio de Janeiro para, posteriormente, identificarmos as relações e a importância de seus artefatos para a construção e a caracterização da personagem no romance.

Influências europeias na moda da corte brasileira

A moda europeia começa a exercer influência no Brasil Colônia a partir de 1808 com a chegada da corte portuguesa. Antes, o Rio de Janeiro assemelhava-se mais a uma aldeia que, segundo Maria do Carmo Rainho, “era um espaço identificado com o ‘atraso’, muito mais próxima dos primórdios da colonização do que das mudanças que, em dez anos, alterariam a sua face e os costumes de seus habitantes” (RAINHO, 2002, p. 48).

Após a chegada da família imperial portuguesa, observamos um processo de profundas transformações em todos os setores da vida social, cultural e econômica, refletindo alterações, principalmente, nos hábitos, nos costumes, nos espaços urbanos e, conseqüentemente, no vestir. “No Rio de Janeiro, as transformações no espaço urbano, a europeização dos costumes, o incremento do comércio e a intensificação da vida social são os elementos que servem de pano de fundo para a difusão da moda” (RAINHO, 2002, p. 14). Essa “europeização” faz referência, principalmente, à necessidade de eliminação dos ares coloniais impostos com a chegada da corte portuguesa. Esse momento sinaliza, em muitos aspectos, as mudanças de comportamento da colônia, que entrará em um período de profundas adaptações.

Uma segunda fase desse processo de transformação, que contextualiza o foco desta investigação, acontece a partir de 1850, quando se inicia um período de modernização na cidade do Rio de Janeiro. Nas palavras de Rainho, podemos exemplificar esse desenvolvimento urbano com “a introdução das ferrovias na década de 1850, as benfeitorias no porto da cidade, a reestruturação dos sistemas de água e esgotos, a inauguração da iluminação a gás, a formação das companhias de carris, com a introdução dos bondes” (RAINHO, 2002, p. 58), entre outros fatores.

Ainda atrasados em relação ao desenvolvimento da Europa, principalmente no que se refere aos avanços tecnológicos da Revolução Industrial, o Brasil, sob a influência dos industriais ingleses, entra em um período de recuperação do tempo perdido, rumo ao progresso. Todo esse processo se refletirá profundamente na moda do Brasil, já independente

de Portugal desde 1822, e, assim, a sua difusão esteve especialmente relacionada ao desenvolvimento urbano.

As referências em todos os setores, principalmente os culturais, vinham diretamente da Europa e com a moda não foi diferente. Ela entra na lista das preocupações da corte para a sua exibição na intensa vida social – os passeios pelas ruas, os cafés nas confeitarias, os saraus, os bailes, os teatros e demais acontecimentos –, usando o que havia de mais parecido com as novidades da moda europeia. Assim, “era imprescindível reproduzir os padrões europeus de vestimenta e, em especial, os modelos usados na França” (RAINHO, 2002, p. 15).

Não só a moda era importada, mas também os ideais que ela simbolizava. Durante o Segundo Reinado no Brasil, “copiavam-se os esplendores do Segundo Império em França. Paris dominava ainda uma vez o mundo [...]. O Rio de Janeiro contagiava-se da imitação. A alegria meridional da Imperatriz Eugênia talhava modelos” (PINHO, 1942, p. 99).

Assim, a moda torna-se o instrumento apropriado para externar os códigos de prestígio e de poder. Às mulheres, portanto, era necessário um guarda-roupa variado e caro, afinal, “de seu comportamento social, de seus vestidos e joias, de sua maneira de receber e de se insinuar junto a personagens de prestígio dependia o bom encaminhamento da carreira política ou econômica do marido” (MURICY, 1998, p. 57).

Gilberto Freyre também se expressou a respeito disso. Segundo ele:

É preciso que os vestidos de esposas ou de filhas variem, de menos a mais exuberantemente caros, e adornados como expressão, quer da constância de status alto dos maridos e pais, quer como expressão de aumento de prosperidade ou de ascensões socioeconômicas ou políticas ou na ocupação de cargos ilustres dos mesmos maridos ou pais. Ou, em alguns, de amantes de homens que se sintam comprometidos, por motivos de prestígio social, a se afirmarem através de vestidos, adornos, sapatos ostentados por suas – no caso – amantes. (FREYRE, 2009, p. 53)

A maior divulgação da moda no Brasil deu-se pelas revistas, pelos jornais e pelos demais periódicos, que entre outros assuntos, dedicavam colunas especialmente à toalete das damas da época. Alguns desses periódicos já existiam desde a década de 1820, porém, foi a partir de 1850 que essas publicações se intensificaram e, em muitas delas, junto de literatura, política, artes, teatro, entre outros assuntos, a moda também recebia um lugar de destaque.

Os principais periódicos que circularam no Império durante o Segundo Reinado, no que diz respeito à moda, quase que por unanimidade restringiam-se à divulgação da moda francesa, com gravuras ilustrativas e suas descrições minuciosas ou, em outras oportunidades, detalhando o que se usava na corte, difundindo assim, não somente a moda, mas principalmente o que ela representava em termos de estabelecimento de posições sociais.

Em outros veículos, não de divulgação da moda, mas nos quais ela aparece inserida em um contexto de observações, foram os romances de folhetins, caracterizados como romances de costumes e também romances urbanos, que, no caso dos de José de Alencar, povoaram o imaginário da boa sociedade e acabaram por influenciar os modos da corte, ora corroborando com os códigos vigentes, ora, em outros momentos, fazendo críticas severas às relações

estabelecidas no Brasil daquela época. Entre autores expoentes na literatura desse gênero, temos os já citados Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis, como seus principais representantes.

No intuito de estabelecer uma identificação de verossimilhança dentro dessas obras, a moda converte-se em um forte componente de construção das personagens. “A moda transforma-se num objeto a ser registrado, analisado e discutido. Torna-se digna da atenção de inúmeros romancistas, como José de Alencar e Machado de Assis” (RAINHO, 2002, p. 67). Será sob essa vertente do diálogo entre moda e literatura em *Lucíola* que desenvolveremos as nossas análises a partir da próxima seção deste artigo.

A moda como acessório da narrativa em *Lucíola*

No romance *Lucíola*, observamos como as relações externas influenciaram a criação da obra literária. José de Alencar oferece um retrato bem detalhado da corte brasileira do Segundo Reinado utilizando muitos recursos da verossimilhança. Entre eles, podemos destacar os tipos de suas personagens, os espaços urbanos de circulação, a ambientação, as referências da cidade e, principalmente, a temática de sua obra: a história de uma cortesã.

Não se trata, porém, de uma simples cortesã, como conhecemos muitas ao longo da história, mas uma cortesã que tenta se redimir por meio do amor. Essa personagem complexa acaba por se inserir profundamente na sociedade da época quando vivencia suas duas faces: a casta Maria da Glória, em um primeiro momento, moça simples e frágil que virá a ser corrompida, fazendo parte de uma parcela da população numerosa, mas pouco expressiva pela sua condição social. Posteriormente, a mesma Maria da Glória redimida da condição de cortesã, mas com um histórico de experiências de relações com a boa sociedade, por causa do seu trânsito pela corte. E, por último, a personagem Lúcia, a cortesã, que condiciona tudo o que leva à redenção de Maria da Glória. Essa segunda face apresenta uma personagem que experimentou todo o luxo e a ostentação da corte, circulando pelos mais altos e importantes meios da boa sociedade do Segundo Reinado: ora acompanhada de seus protetores ou, em outros momentos, em busca de novos amantes.

Dessa forma, observamos uma ambiguidade sempre presente em toda a obra, contrapondo os perfis da personagem em seu duplo – moça casta *versus* cortesã. Para construir essa personagem, José de Alencar valeu-se, entre outros acessórios narrativos, das descrições dos trajes, servindo-lhe a moda do período, além de enunciado descritivo de uma coletividade, também de traços marcantes da contraditória individualidade da protagonista. “Da temática romântica da cortesã, ela retoma, de modo condensado, as contradições entre virtude e vício, alma e corpo, ingenuidade e devassidão, amor e prazer, família e prostituição” (DE MARCO, 1986, p. 156).

Podemos visualizar, no romance, que o uso das roupas, como o conhecemos historicamente, oferece um marcador de correlações indicativas de posição social, quando “a boa sociedade fluminense manifestava, por meio do vestuário, o quanto se distinguia dos outros estratos da sociedade” (RAINHO, 2002, p. 15). Por meio das roupas, podemos ainda identificar perfeitamente uma senhora de família, uma mocinha da sociedade e, também, uma cortesã. Embora quem esteja usando cada roupa possa não desempenhar os papéis

elucidativos de seus trajes. Isto pode ser observado no romance quando Lúcia é vista como uma senhora aos olhos de Paulo por causa dos seus trajes, pelo seu comportamento e pela sua postura. “– Quem é esta senhora? – perguntei a Sá. [...] – Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?” (ALENCAR, 2010, p. 17). Somente após a observação de Sá que Paulo se dá conta do que significava “mulher bonita”. Em pensamento, posteriormente, Paulo ainda não se conformava que aquela senhora pudesse ser uma cortesã, pois “a expressão cândida do rosto e a graciosa modéstia do gesto, ainda mesmo quando os lábios dessa mulher revelavam a cortesã franca e impudente” (ALENCAR, 2010, p. 18), não combinavam com a imagem de senhora que ela comunicava. Veremos, portanto, ao longo do romance, que os artefatos de moda oferecem a Alencar o subsídio necessário para a construção da protagonista, expressando seus diversos momentos de passagem no trânsito conflituoso entre as ocasiões da personagem como Lúcia e como Maria da Glória.

Ainda no início da narrativa, quando a imagem de Lúcia, na festa da Glória, surge pela primeira vez aos olhos de Paulo e ele a confunde com uma senhora, sua descrição é feita paralelamente aos detalhes do seu vestido e ao porte elegante de dama da sociedade: “Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos [...]” (ALENCAR, 2010, p. 17). Assim, Valéria de Marco defende o uso da roupa como composição do texto:

Quanto ao segundo procedimento – o de explorar as possibilidades de significação dos componentes acessórios da narrativa – o episódio da Glória já nos adverte de que devemos dar especial atenção à descrição das roupas de Lúcia e dos espaços em que se desenvolve a ação. Frequentemente, esses elementos catalisam os movimentos narrativos. Dramaticamente, eles ocultam ou revelam desejos e sentimentos das personagens. No cenário da festa religiosa, Lúcia entra coberta pela discricção do cinza. Do alto da Glória, Paulo tem um quadro vivo da cidade em ação. Mas a frase de Sá desfaz a ilusão e revela por um lado, o desejo de Lúcia de ocultar momentaneamente a cortesã e, por outro lado, a ignorância do provinciano. (DE MARCO, 1986, p. 157)

A riqueza descritiva dos trajes em *Lucíola* possibilita relacionar a estreita ligação da moda com o universo das cortesãs, visto que essas personagens sempre foram referência para a moda de sua época. Isto não somente por difundirem o que se usava, ao se apresentarem sempre bem vestidas, mas, principalmente, em alguns momentos, por serem as responsáveis pelo lançamento da própria moda, podendo ser consideradas como vanguarda de seu tempo. Suzan Griffin apresenta um extenso trabalho sobre a história das cortesãs no qual é possível observar a relação dessas personalidades com a moda no século XIX.

O esplendor em que viviam as cortesãs é lendário. Às vezes as suas fortunas chegavam a exceder a de seus protetores. Elas acumulavam casa na cidade, *châteaux*, *villas*, tudo decorado com afrescos e esculturas de grandes pintores (...) Suas carruagens rivalizavam com as exibidas pela elite. Seus guarda-roupas, guarnecidos

com modelos feitos com os tecidos mais luxuosos e pelos costureiros mais famosos – Charles Worth, por exemplo, ou Paul Poiret – eram invejados por mulheres respeitáveis e com títulos de nobreza, que copiavam o seu estilo de vestir. E, acima de tudo, as cortesãs colecionavam jóias: colares de diamantes e pérolas, tiaras de diamantes, anéis de safiras e rubis, broches de esmeraldas, que ostentavam com grande orgulho e também naturalidade. (GRIFFIN, 2003, p. 19)

Nessa citação, podemos inferir que a questão da vestimenta é fator determinante na caracterização das cortesãs, portanto, indispensável à construção de uma personagem inspirada nessas mulheres. Salientamos, além disso, a referência a Worth, nome pioneiro da moda autoral na segunda metade do século XIX. Estreitando, ainda, as relações do Brasil com a França, nesse momento da história do Brasil, reportamo-nos também a Charles Baudelaire, poeta francês do século XIX, que ofereceu muitas contribuições acerca da moda do seu tempo, trazendo também alguns registros sobre as cortesãs.

Mulheres que exageraram a moda, a ponto de lhe alterar a graça e lhe destruir a intenção, varrem faustuosamente os soalhos com a cauda de seus vestidos e a ponta de seus xales; vão e vêm, passam e repassam, abrindo os olhos espantados como os dos animais, dando a impressão de nada verem, mas examinando tudo. Sobre um fundo de luz infernal ou de aurora boreal, vermelho, alaranjado, sulfuroso, rosa (o rosa revela uma ideia de êxtase na frivolidade), algumas vezes violeta (cor preferida das abadessas, brasa que se apaga por trás de uma cortina de azul), sobre esses fundos mágicos, imitando diversamente os fogos de Bengala, eleva-se a imagem variada da beleza equívoca. Aqui majestosa, lá delicada; ora esbelta, franzina até, ora ciclópica; ora pequena e vivaz, ora pesada e monumental. Ela inventou uma elegância provocante e bárbara, ou então aspira, com maior ou menor felicidade, a simplicidade de praxe na melhor sociedade. Caminha, desliza, dança e rodopia com seu peso as crinolinas bordadas que lhe servem ao mesmo tempo de pedestal e de contrapeso. Lança o olhar por debaixo do chapéu, como um retrato em sua moldura. (BAUDELAIRE, 1996, p. 62)

Interessante ressaltar outra referência de moda encontrada na citação de Baudelaire em relação às crinolinas. Elas representaram a grande marca da moda vitoriana. “A crinolina com toda certeza, não era um traje virtuoso, e a época que atingiu seu maior desenvolvimento, o Segundo Império Francês, não foi uma época de muita moralidade. A história social do Segundo Império é a história da *grande cocotte*” (LAVÉ, 2008, p. 185). A crinolina usada no período vitoriano aparece também em *Lucíola* como aparato do vestuário. Vejamos a situação em que ela é descrita no romance:

Figure uma moça vestida de ricas sedas, com as mangas enroladas e a saia arregaçada e atada em nós sobre o meio da crinolina; com uma toalha passada ao pescoço à guisa de avental; vermelha pelo calor e reflexo do fogo, batendo gemas de ovos para fazer não sei que doce. Repito: era preciso ter a faceirice e gentileza

daquela mulher, para nessa posição e no meio da moldura de paredes enfumadas, obrigar que a admirassem ainda. Fui tirá-la da sua azáfama doceira, e a trouxe confusa e envergonhada. Depois que ela reparou a desordem de seu traje, tanto quanto era possível, tomei-lhe contas severas. (ALENCAR, 2010, p. 103).

Na citação, registramos o embaraço que era o uso da crinolina e de todos os trajes que a sobrepunham, restringindo a mulher no realizar de muitas atividades domésticas, cabendo essa tarefa às criadas. “A ociosidade aristocrática era vista como um modo de vida apropriado para mulheres de classes média e alta. As roupas da moda, portanto, eram inapropriadas para as atividades diárias da maioria das mulheres de classe operária” (CRANE, 2009, p. 70).

Observamos, nos trechos do romance a seguir, a supervalorização dos acessórios da narrativa quando, em alguns momentos, a personagem materializa-se pelos trajes que usa. Quando Lúcia questiona Paulo se ele lembrava-se dela, de seu encontro anterior, a primeira cobrança é a recordação de sua toalete: “– Que vestido levava eu naquela tarde?” Paulo, por não se lembrar, justifica: “Não reparo na *toilette* das moças bonitas pela mesma razão que não se repara na moldura de um belo quadro.” Lúcia, no entanto, descreve-o pelo traje que usava: “E eu por que reparei no seu traje, na cor de sua sobrecasaca, em tudo; até na sua bengala? Não é esta; a outra era mais bonita; tinha o castão de marfim. Está vendo que me lembro perfeitamente, e entretanto não tenho esses objetos diante dos olhos!” Paulo, então, pergunta se o vestido que ela usa é o mesmo. Lúcia afirma: “– O vestido, as joias, o penteado, o leque, aquele que o senhor apanhou. Nem desse se lembrava! Faltou o chapéu! Quer vê-lo?” Ela busca o chapéu e Paulo afirma que a vê como da primeira vez. Ela finaliza: “– Como daquela vez não me verá nunca mais!” (ALENCAR, 2010, p. 26).

Nesse trecho, podemos apontar o vestuário inferindo diretamente na composição das personagens. Para Lúcia, em um primeiro momento, Alencar utiliza seus trajes para contextualizar a imagem de moça pura e de boa sociedade que Paulo tivera de sua pessoa. Depois, entra em cena a cortesã – o lado psicológico da personagem – que, ainda que trajando as mesmas roupas, não é mais a moça casta que se encontra à frente de Paulo.

Outro atributo enfático na fala de Lúcia refere-se ao leque: “Nem desse se lembrava!” (ALENCAR, 2010, p. 26). Ela fala do primeiro encontro dos dois na Rua das Mangueiras, quando Paulo a vê passar em “um carro elegante que levavam a trote largo dois fogosos cavalos” (ALENCAR, 2010, p. 19). Assim Paulo a descreve:

Uma encantadora menina [...] deixava pender pela cobertura derreada do carro a mão que brincava com um leque de penas escarlates. Havia nessa atitude cheia de abandono muita graça; mas graça simples, correta e harmoniosa; não desgarrado com ares altivos decididos, que afetam certas mulheres à moda. (ALENCAR, 2010, p. 19)

Esse mesmo leque cai das mãos de Lúcia em um movimento brusco da carruagem e Paulo tem a oportunidade de se aproximar para devolvê-lo. Haverá outras passagens, ao longo da narrativa, nas quais o leque assume uma conotação simbólica, fazendo referência

também às questões da gestualidade. “Quanto a Lúcia, fazendo-nos um ligeiro aceno com o leque, aproveitou uma abertura da multidão e penetrou no interior da igreja [...]” (ALENCAR, 2010, p. 18). Vejamos, ainda, as lembranças de Paulo sobre uma aparição de Lúcia no teatro, quando o leque assume uma posição importante, mais do que a própria roupa.

Não me posso agora recordar das minúcias do traje de Lúcia naquela noite. O que ainda vejo neste momento, se fecho os olhos, são as nuvens brancas e nítidas, que se frocavam graciosamente, afluindo com o movimento de seu leque; o mesmo leque de penas que eu apanhara, e que de longe parecia uma grande borboleta rubra pairando no cálice das magnólias. (ALENCAR, 2010, p. 31)

Apontamos, portanto, como certos acessórios de moda contêm uma carga simbólica muito forte dentro da narrativa, especialmente quando observados como indícios de referência cultural de uma determinada época. A respeito do leque, o jornal *O Espelho*, de 1859, apresenta algumas considerações que extrapolam seu uso para o simples ato de abanar-se por causa do calor.

O teatro estava cheio na primeira noite, domingo, os camarotes irradiavam com as belezas que molemente se reclinavam lá – à espera da ansiada representação. Como era intenso o calor – andavam os leques em contínua agitação. É uma bela invenção o leque. É uma qualidade de mais que a arte consagrou à mulher. Meu Deus! O que tem feito o leque no mundo! Muitos romances nesta vida começam pelo leque, a tranquilidade de um esposo ou de um pai tem nascido muitas vezes do manejo calculado de um leque. Mas também é uma arte o estudo de abrir e fechar este semicírculo dos salões e dos teatros. Um bom fisiologista conhece o caráter mais impenetrável pelo modo de agitar o leque. Sou realmente capaz de apostar, diz Mme. de Sevigné, que em todos os atrativos da mulher mais elegante e casquilha, não há atavios de que ela possa tirar partido como o leque. (M-AS, 1859, p. 8)

Usado desde a Antiguidade, o leque adquiriu outras funções ao longo da história, assumindo, na corte francesa de Luís XIV, a função de transmissor de mensagens simbólicas entre namorados e amantes. Assim, seu uso no século XIX, estava ligado também a essas conotações. Gilberto Freyre (1964) apresenta um trecho que oferece um depoimento sobre a utilização do leque para os galanteios no século XIX. Uma senhora explica-lhe que “tudo dependia do modo de pegar o leque”. Isto era afirmado apresentando inúmeras maneiras de manejo dos movimentos com o acessório “para ilustrar as recordações daquele modo como que maçônico e, com certeza, secreto, de utilizar-se uma sinhazinha do complemento aparentemente tão sem importância da graça feminina de outrora”. Assim, de acordo com Freyre, as mocinhas expressavam, por meio do leque, “uma linguagem particular de amor que todos os namorados deviam conhecer”. O leque fechado dizia: “cuidado, nos observam”; o leque aberto imóvel: “o terreno está livre”; o abano forte do leque: “amo-te muito”; e assim por diante (FREYRE, 1964, p. 118).

Outros componentes da moda da época foram as luvas, que simbolizavam primordialmente *status* social. Em *Lucíola*, a personagem cortês aparece constantemente usando esse acessório: “Na ocasião de entregar o leque apertei-lhe a ponta dos dedos presos na luva de pelica” (ALENCAR, 2010, p. 20). Em outro momento, no teatro, segurando um binóculo: “Depois, ao levantar o pano, vi Lúcia naquela direção, e pareceu-me reconhecer nela a indiscreta luva cor de pérola e o curioso instrumento que me perseguira com o seu exame” (ALENCAR, 2010, p. 21). Antes de sair para um baile, “a mucama lhe apresentava as luvas e o leque, o mesmo do nosso primeiro encontro, e que ela costumava trazer sempre” (ALENCAR, 2010, p. 81). Após um encontro com um de seus amantes, a luva aparece com uma simbologia de proteção: “Aquele homem não tocou no meu corpo, porque até a mão que roçou na sua, estava calçada com esta luva, que eu já despedacei” (ALENCAR, 2010, p. 87). No romance, haverá outras passagens em que as luvas se apresentam como parte fundamental da toailete, especialmente em ocasiões de eventos sociais.

Vejamos, novamente, o que diz o jornal *O Espelho* em uma de suas crônicas a respeito do uso das luvas.

Não há moça de mão delicada, nem rapaz do tom, que deixe de trazer a sua luva de pelica. É possível em um baile encontrar-se alguma moça com os braços descobertos, com o cabelo sem enfeite, com o colo despido, com um vestido simples, porém com as mãos nuas, sem luvas, isso não, é coisa que não se vê, nem em qualquer casa, em que haja uma simples contradança. A luva, pois, é tão necessária para quem vai ao baile, como é preciso o lenço para quem tem defluxo. Na verdade, a mão mimosa e pequenina, como a de uma boneca, coberta com uma luva de pelica, que fique justa aos dedos, parecendo constituir uma nova pele formada pela arte, adquire tanta graça, tanto feitiço, que obriga, às vezes, a meia dúzia de namorados a andar de beijo caído e de cabeça tonta. (AZEVEDO, 1859, p. 7)

Temos, então, o leque, as luvas, os chapéus, as sombrinhas, as joias, a renda, a seda e as roupas como parte dos elementos da narrativa que irão, além de compor a protagonista, contextualizar sócio, histórica e culturalmente o enredo de *Lucíola*, oferecendo aos leitores um panorama da moda no Rio de Janeiro daquele período que, embora sendo uma cidade de clima tropical, seus habitantes insistiam em se vestir como os europeus, de forma especial, os parisienses. Para Freyre, isto se tratava de “abusos, em pleno Rio de Janeiro, de modas, para mulheres, de capas de peles para invernos franceses, de luvas, de outras defesas contra excessos europeus de frio, de neve, de gelo” (FREYRE, 2009, p. 175).

Assim, nessa contextualização, temos também a Rua do Ouvidor como local de disseminação da moda parisiense, onde era possível encontrar todos os tipos de artigos que compunham a toailete da mulher. Essa importante rua da cidade do Rio de Janeiro foi denominada de “rainha da moda, da elegância e do luxo” (MACEDO, 1988, p. 54), por Joaquim Manuel de Macedo, ou na poética descrição feita pelo periódico *O Espelho*:

[...] e para não faltarmos a um dos fins que nos propusemos, não há outro remédio senão irmos até à rua do Ouvidor, que sem mais nem menos, é a rua Rivoli

de Paris. A nossa rua do Ouvidor já pode dar que falar a qualquer parisiense recém-chegado. A elegância e a beleza deram-se as mãos e dela fizeram um paraíso terreal. É o *rendez-vous* do belo. O aristocrata e o burguês, o estudante e o caixeiro não podem reprimir o murmúrio de prazer que lhes paira nos lábios quando avistam esse assédio da meiguice e da moda. (CRÔNICA, 1859, ed. 1, p. 10)

A Rua do Ouvidor era a rua da moda no Segundo Reinado no Brasil e continuou sendo por muitas décadas após esse período, sendo referência também no século XX. Era nessa rua que se concentravam as lojas de artigos luxuosos vindos da Europa. Ponto de estabelecimento de modistas francesas, alfaiates ingleses, sapateiros, chapeleiros, joalheiros e tudo mais que se referisse à moda do período, tanto masculina como feminina. Também eram essas lojas a opção de trabalho para muitas mulheres, “as caixeirinhas, jovens brasileiras de cor que, afrancesadas, sabiam vender, a brasileiras ilustres, artigos de modas francesas, chegados de Paris” (FREYRE, 2009, p. 241). Assim, veremos que no romance de Alencar, a Rua do Ouvidor é por diversas vezes citada. Era ponto de encontro da sociedade fluminense, onde Paulo vira Lúcia em algumas situações, que, entre outras passagens, estava a cortesã fazendo compras, acompanhada de seu amante, Couto. “[...] todas as pessoas presentes ficaram persuadidas que da bolsa do velho saía o dinheiro que ela acabava de atirar a mancheias de uma a outra ponta da Rua do Ouvidor” (ALENCAR, 2010, p. 75).

Lúcia é uma personagem que evidencia o retrato da mulher abastada – embora cortesã –, que desfrutava de todos os requintes ofertados pela sociedade da corte. Sua toalete seguia rigorosamente todas as influências parisienses, e sua figura apresentava a postura e a elegância de uma verdadeira dama. Como uma burguesa europeia, também se exibia por meio de suas posses.

Vou mandar a cocheira ver o meu carro; escrever à Gudin que me faça uma dúzia de vestidos os mais ricos; dizer ao caixeiro do Wallerstein que me traga para escolher o que ele tem de melhor em modas chegadas ultimamente! É verdade, esquecia-me de mandar tomar uma assinatura no teatro lírico, e encomendar uma nova parelha de cavalos. A minha caleça já está usada; preciso trocá-la por uma vitória, e renovar o fardamento dos criados. (ALENCAR, 2010, p. 73)

Gudin foi uma modista francesa, instalada na Rua do Ouvidor, que tinha as princesas imperiais do Brasil como clientes. Por essa razão, “seu estabelecimento ultrapassou em muito o estágio de simples oficina de costuras para tornar-se local onde podiam ser encontrados não apenas luxuosas fazendas, mas também os indispensáveis acessórios e produtos de toucador” (MENEZES, 2004, p. 14).

Em *Memórias da Rua do Ouvidor* (1988), Joaquim Manoel de Macedo considera Wallerstein como o “Napoleão da moda e da elegância”. A seu respeito, este autor fala que “a lembrança dos seus primores faz ainda palpitar corações, não de velhas, porque não há senhoras que o sejam, mas de senhoras que foram meninas e jovens durante o florescimento daquele gênio do bom-gosto” (MACEDO, 1988, p. 113). Esse famoso personagem da moda fluminense era como Worth, em Paris. Tudo o que vinha dele imediatamente era copiado por toda a corte.

Era preciso que a mulher burguesa estivesse sempre bem vestida, pois, como já dissemos anteriormente, na boa sociedade, ela era incumbida de externar, por meio dos seus trajes, das suas joias e, acima de tudo, da sua postura e da sua elegância, a posição econômica e familiar concedida por seu marido. Com a cortesã não era diferente, por meio do luxo que ostentava, demonstrava a sua importância e os ricos amantes que colecionava. “Nunca lhe faltam amantes; sei de grandes fortunas no Rio de Janeiro que se dariam por felizes se ela se decidisse a arruiná-las” (ALENCAR, 2010, p. 33). E é assim, para caracterizar essa personagem tão própria da corte, que Alencar utiliza com maestria da moda como acessório importante da narrativa.

Veremos, portanto, algumas passagens em que as descrições do traje compõem o espírito da personagem. Abaixo, Lúcia arruma-se para acompanhar seu amante Couto em um baile:

[...] chegou-se ao espelho para dar os últimos toques ao seu traje, que se compunha de um vestido escarlate com largos folhos de renda preta, bastante decotado para deixar ver suas belas espáduas, de um filó alvo e transparente que flutuava-lhe pelo seio cingindo o colo, e de uma profusão de brilhantes magníficos capaz de tentar Eva [...]. Uma grinalda de espigas de trigo cingia-lhe a frente e caía sobre os ombros com a basta madeixa de cabelos, misturando aos louros cachos aos negros anéis que brincavam. (ALENCAR, 2010, p. 77)

Essa descrição, a mais exuberante no romance, caracteriza, entre outras, a forma como a mulher se produzia para os bailes. A cor escarlate do traje, a ênfase no grande decote e o uso dos brilhantes servem de aparato para externar a imagem da cortesã, que, aos olhos da personagem, de acordo com Alencar (2010, p. 78) “ornavam-se as vítimas para o sacrifício”. “Dela é impossível fugir, pois Alencar explora cuidadosamente o corpo de Lúcia, seu perfume e suas roupas para desfazer o equívoco do provinciano” (DE MARCO, 1986, p. 184).

A respeito dessa mesma descrição dos trajes de Lúcia – agora totalmente em desalinho –, veremos como o autor utiliza-se desse recurso, em uma versão pós-festa, para acentuar o estado de espírito da personagem desolada pelo ciúme que sentira de Paulo:

Tinha o mesmo vestido de seda escarlate que levava ao teatro, porém amarrado, com as rendas despedaçadas e os colchetes arrancados da ourela, onde se viam os traços evidentes das unhas. Os cabelos em desordem flutuavam sobre as espáduas nuas; a grinalda despedaçada, o leque e as luvas jaziam por terra; numa cadeira ao lado estavam amontoadas todas as suas joias. (ALENCAR, 2010, p. 85)

Em contrapartida, veremos outros momentos, por meio das roupas, em que o espírito “casto e ingênuo” sobrepõe-se ao corpo vil da cortesã, podendo ser observado a partir de pequenos gestos e atitudes, relacionados à descrição de seu traje. “A gola de seu roupão azul abriu-se com um movimento involuntário, deixando ver o contorno nascente de um seio branco e puro, que o meu olhar ávido devorou com ardente voluptuosidade” (ALENCAR, 2010, p. 22). A atitude de Lúcia em relação ao olhar malicioso de Paulo foi enrubescer-se como uma menina e fechar o roupão, com um gesto delicado, sem nenhuma pretensão.

Outra observação de importância da moda no processo da caracterização mais psicológica da personagem pode ser verificada em uma cena do teatro, quando Lúcia estava “vestida com certa galantaria, mas sem a profusão de adornos e a exuberância de luxo que ostentam de ordinário as cortesãs” (ALENCAR, 2010, p. 31). Nessa passagem, a descrição do traje, com a ausência do extremo luxo, tenta anular a imagem da cortesã e aproximá-la de uma dama da “boa sociedade”. Assim, é possível assinalar, mais uma vez, como o autor recorre aos artifícios da roupa e acrescenta que “a expressão angélica de sua fisionomia naquele instante, a atitude modesta e quase tímida, e a singeleza das vestes níveas e transparentes, davam-lhe frescor e viço de infância, que devia influir pensamentos calmos, senão puros” (ALENCAR, 2010, p. 32). As vestes aqui também evidenciam o lado da alma de Lúcia que, em conflito com o lado carnal da cortesã, indicará, ao longo do romance, a pureza casta de Maria da Glória.

Mais um exemplo pode ser observado quando Lúcia recebe Paulo para um jantar em sua casa e se arruma de forma simples, mas com muito esmero. “Estava encantadora com o seu roupão de seda cor de pérola ornado de grandes laços azuis, cuja gola cruzando-se no seio deixava-lhe apenas o colo descoberto. Nos cabelos simplesmente penteados, dois cactos [...]” (ALENCAR, 2010, p. 57). Tratava-se de um jantar informal, e como observa o narrador, ela fez “as honras de sua casa como uma verdadeira senhora” (ALENCAR, 2010, p. 57).

Com o envolvimento de Lúcia e a paixão que vai surgindo por Paulo, vamos observando que a cortesã, aos poucos, começa a se purificar, dando lugar ao lado espiritual da moça Maria da Glória. Mais uma vez, registramos a importância do traje como marcador desses momentos de passagem: “Olhe para mim. Quando eu despir esta roupa, despirei trapos que para nada servem!” (ALENCAR, 2010, p. 87). Na continuidade desse trecho, Lúcia entra para o banho e volta pura e casta para Paulo. Como a fênix que renasce das cinzas, ela apresenta-se à apreciação do amado, que registra esse renascimento valendo-se da descrição dos seus trajes:

Fora o acaso ou uma doce inspiração, que arranjava o traje puro e simples que ela trazia? Tudo era branco e resplandecente como a sua fronte serena: por vestes cassas e rendas; por joias somente pérolas. Nem uma fita, nem um aro dourado, manchava essa nítida e cândida imagem. Creio antes na inspiração. [...] Ela me dizia no seu traje, o que nunca se animaria a dizer-me em palavras, que estava tão pura como eu a tinha deixado, do contato de outro homem. (ALENCAR, 2010, p. 87)

As roupas de Lúcia vão fazendo marcadamente a transição do corpo ao espírito no resgate da moça pura. Poderia ter sido outro atributo, outra característica a fazer essa marcação. No entanto, Alencar vale-se da descrição dos trajes e reforça, em *Lucíola*, o poder de comunicação que eles possibilitam do eu com o mundo externo. Dessa forma – antes um signo da moda do período –, as roupas claras, fluidas, ornadas de rendas e de flores e a delicadeza geral do traje que compunham a toalete das moças da boa sociedade, transformam-se em códigos utilizados pelo escritor para reforçar características psicológicas da sua protagonista, quando essas mesmas descrições dos trajes, no romance, demonstram como esse resgate de personalidade aparecia aos olhos do narrador. “Com a timidez de seu olhar

velado pelos longos cílios, com o modesto recato de sua graça e o seu vestido de cassa branca, Lúcia parecia-me uma menina de quinze anos, pura e cândida” (ALENCAR, 2010, p. 111).

Nessa transformação da personagem, a austeridade também se abate sobre a caracterização da personagem, externando para o mundo a morte da cortesã e a presença de uma senhora recatada. Vejamos como a descrição a seguir exemplifica essa leitura:

Lúcia trazia nessa manhã um traje quase severo: vestido escuro, afogado e de mangas compridas, com pouca roda, simples colarinho e punhos de linho rebatidos; cabelos negligentemente enrolados em basta madeixa, sem ornato algum. Em vez dos pantufos aveludados que costumava usar em casa, no desalinho, calçava uma botina de merinó preto, que ia-lhe admiravelmente, porque ela tinha o mais lindo pé do mundo. Quando o vento que entrava pela janela erguia indiscretamente a fímbria da saia, apesar do movimento rápido que a aconchegava, descobria-se a volta bordada, de uma calça estreita, cerrando o colo esbelto da perna divina. (ALENCAR, 2010, p. 95)

Na transição da personagem, “o recato austero do traje” é necessário. Ele simbolizava que sua alcova estava vedada, por meio do invólucro material da alma, representado pelas roupas da personagem. Na cortesã, a função do traje era o desnudamento, ainda que, em alguns momentos, de uma nudez velada. A camisola de seda foi substituída pela “longa camisola de linho, sem uma renda, nem um bordado” (ALENCAR, 2010, p. 106). Vemos, ainda, que a transformação da personagem vai ocorrendo não somente no fechamento de seu corpo, mas também em uma atitude de abandono do mundo material e de tudo o que representava o passado de luxo da cortesã. A mudança interna da alma, aos poucos, recai sobre o corpo, simbolicamente, por meio das roupas, dos objetos à sua volta e do isolamento social.

Ainda nesse processo de transição, apesar do desprendimento de Lúcia em relação ao mundo material, que vai aderindo aos poucos, ela conserva as influências de sua vida cortesã, quando percorrera os luxuosos salões da corte. Isto também é expresso em suas roupas, que, apesar da recente austeridade adquirida, “conservava do mundo a elegância e a distinção que se tinha por assim dizer impresso e gravado na sua pessoa” (ALENCAR, 2010, p. 125). Vejamos a descrição dos trajes de Lúcia nos raros passeios que fazia na companhia de Paulo:

O seu traje habitual nestes passeios era vestido de merinó escuro, mantelete de seda preta, e um chapéu de palha com laços azuis. Mas essa mulher tinha a beleza luxuosa que se orna a si mesma, e que os enfeites, longe de realçar, amesquinham, nunca ela me parecia mais linda do que sob essa simplicidade severa. (ALENCAR, 2010, p. 111)

Poderíamos afirmar que essa descrição teria saído da seção de moda de qualquer periódico da corte. Ela descreve muito bem as inúmeras gravuras francesas que circularam no Brasil e distinguiria qualquer dama elegante daquela sociedade.

Quando Lúcia se redime totalmente da sua vida cortesã, abandona tudo o que essa época passada ofereceu-lhe e vai viver como Maria da Glória com a irmã caçula, isolada em uma chácara retirada da cidade, suas roupas não são mais citadas na narrativa. A transformação havia se consolidado. Tudo o que lhe restava era um “toucador bem pobre e bem modesto, mas ainda assim encantador, como tudo que essa mulher tocava com as pontas de seus dedos de fada ou bafejava com o seu hálito celeste” (ALENCAR, 2010, p. 131). Ela trajava-se de preto para ir à igreja, com véus espessos, sentindo o “quanto é tocante o uso de só penetrar na casa de Deus ocultando a beleza sob a gala triste e grave, que prepara o espírito para o santo recolhimento” (ALENCAR, 2010, p. 129). E, em casa, retornava de novo às “suas alvas roupas de casa” (ALENCAR, 2010, p. 129).

Considerações finais

A relação moda e literatura no romance *Lucíola* evidencia o poder que as roupas assumem enquanto acessórios da narrativa literária e colaboram com o processo de construção das personagens. Além de conferir verossimilhança à obra, desejo muito perseguido pela literatura romântica do século XIX, a descrição do vestuário oferece ao escritor a possibilidade de criar identidades variadas que, no caso da protagonista do romance de Alencar, oscilava entre um duplo de personalidade, da Maria da Glória à Lúcia e vice-versa.

Em *Lucíola*, ainda que o texto literário esteja no campo da construção fictícia, foi possível realizar as análises propostas e verificar que as influências externas do meio em que a obra foi produzida, publicada e recebida, oferecem uma relação direta com o seu contexto histórico, econômico e social. Confrontar o romance como texto escrito com as referências de moda da época possibilitam ampliar o diálogo entre moda e literatura, observando como o escritor estava atento às transformações sociais e ao caráter simbólico que as roupas expressavam.

Estudar a moda a partir dos textos literários é buscar indícios de sua importância em diferentes contextos sociais. Assim, a partir de uma pesquisa por teóricos da literatura, da moda, da sociologia e da história, foi possível apresentar um panorama dos costumes de uma sociedade abastada da corte fluminense da segunda metade do século XIX, conforme atestam os exemplos de publicações de jornais da época, afirmando a influência cultural europeia, principalmente a francesa, nos modos e nas modas da elite brasileira do Segundo Reinado.

Por fim, acreditamos ter conseguido estabelecer o diálogo entre moda e literatura presente no romance *Lucíola*. Por meio de cada passagem, confrontamos a linguagem dos trajes com a caracterização da personagem, tanto nos aspectos físicos quanto na vertente de construção psicológica. Essa afirmação fica mais clara quando visualizamos a importância que a moda assumiu para pontuar a transição da cortesã à moça casta, inferindo a potência dos acessórios da narrativa como elementos de marcação dessa construção literária.

Referências

ALENCAR, José de. **Lucíola**. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2010.

AZEVEDO, M. de. As luvas. **O Espelho** – Revista de literatura, modas, indústria e artes. Diretor e redator: F. Eleutério de Souza. Ano I, n. 1, 4 set. 1859, p. 7. Rio de Janeiro: Tip. de Paula Brito [e outras]. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per700037_contente/index.html. Acesso em: 7 jul. 2019.

BALZAC, Honoré de. **Tratados da vida moderna**. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.

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

CRÔNICA Elegante. **O Espelho** – Revista de literatura, modas, indústria e artes. Diretor e redator: F. Eleutério de Souza. Ano I, n. 1, 4 set. 1859, p. 10. Rio de Janeiro: Tip. de Paula Brito [e outras]. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per700037_contente/index.html. Acesso em: 7 jul. 2019.

DE MARCO, Valéria. **O império da cortesã**: Lucíola, um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

DUARTE, Cláudia Renata. **Textos-tecidos**: a moda e a história na literatura. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/22.pdf>. Acesso em: 3 out. 2019.

FREYRE, Gilberto. **Vida social no Brasil nos meados do século XIX**. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1964.

FREYRE, Gilberto. **Modos de homem & modas de mulher**. 2 ed. São Paulo: Global, 2009.

GRIFFIN, Susan. **O livro das cortesãs**: um catálogo das suas virtudes. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

LAYER, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. Trad. Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

M-AS. Revista de teatros. **O Espelho** – Revista de literatura, modas, indústria e artes. Diretor e redator: F. Eleutério de Souza. Ano I, n. 4, 25 set. 1859, p. 8. Rio de Janeiro: Tip. de Paula Brito [e outras]. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per700037_contente/index.html. Acesso em: 7 jul. 2019.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Memórias da Rua do Ouvidor**. Brasília: UnB, 1988.

MENEZES, Lená Medeiros de. **Francesas no Rio de Janeiro: modernização e trabalho segundo o Almanak Laemmert (1844-1861)**. Disponível em: <http://www.labimi.uerj.br/artigos/1306519921.pdf>. Acesso em: 13 set. 2019.

MURICY, Kátia. **A razão cética**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

PINHO, Wanderley. **Salões e damas do Segundo Reinado**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1942.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX**. Brasília: UnB, 2002.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Trad. Mário Pontes. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

RODRIGUES, Mariana Christina de Faria Tavares. **Mancebos e mocinhas: moda na literatura brasileira do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

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

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.



**Pela aparência se enxerga a essência:
moda e indumentária no conto
machadiano do *Jornal das Famílias***

*Through the appearance one can see the essence:
fashion and clothing in the Machado de Assis's
short stories on *Jornal das Famílias**

Bruna da Silva Nunes¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3024-9144>

Antônio Marcos Vieira Sanseverino²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6085-0881>

[resumo] O presente artigo tem por objeto três contos de Machado de Assis publicados no periódico *Jornal das Famílias* – “Brincar com fogo”, “Encher tempo” e “Um esqueleto”. Por meio de uma análise formal articulada com a pesquisa em fontes primárias, o trabalho organiza-se a partir de dois objetivos centrais: 1) avaliar a relevância que a descrição de itens da indumentária assume nas narrativas estudadas e 2) observar a relação entre a representação da indumentária e a linha editorial do suporte de publicação dos textos, um jornal voltado para o público feminino. Para tanto, são mobilizados, a título de referencial teórico, os estudos de Souza (1987), Pinheiro (2007) e Salomon (2010), além de outros autores. Entre os resultados obtidos, destaca-se o papel estrutural da descrição do vestuário na construção das personagens, cujas ações são refletidas em sua indumentária.

[palavras-chave] Machado de Assis. *Jornal das Famílias*. Moda. Indumentária. Conto.

[abstract] This article takes as objects of study three Machado de Assis’s short stories published in the newspaper *Jornal das Famílias* – “*Brincar com fogo*”, “*Encher tempo*” e “*Um esqueleto*”. Through a formal analysis articulated with research on primary sources, the study is organized around two main objectives: 1) evaluating the relevance that the description of clothing items assumes in the narratives studied and 2) observing the relationship between the representation of clothing and the editorial line of the support in which the texts were published, that is, a newspaper aimed at the female audience. Therefore, the studies of Souza (1987), Pinheiro (2007), and Salomon (2010), among others, are mobilized as theoretical references. As a result, we highlight the structural role of the clothing description in the construction of characters, whose actions are reflected in their clothing.

[keywords] Machado de Assis. *Jornal das Famílias*. Fashion. Clothing. Short story.

Recebido em: 06-10-2019

Aprovado em: 04-02-2020

¹ Mestre em Literatura Brasileira (UFRGS). Doutoranda em Estudos de Literatura (UFRGS). E-mail: bsnunes91@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4687287365483131>.

² Doutor em Teoria da Literatura (PUCRS). Professor associado de Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação em Letras (UFRGS). E-mail: amvsanseverino@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7032901713208920>.

Machado de Assis, moda e indumentária

“Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos.” “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.” “Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior.” As passagens supracitadas, referências às vestes de Capitu, de *Dom Casmurro*, Eugênia, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e Jacobina, do conto “O espelho”, são exemplos significativos de como Machado de Assis lançava mão de elementos da moda e da indumentária para sua elaboração ficcional e de como tais elementos desempenham uma função importante na construção de suas narrativas.

Segundo Gilles Lipovetsky (2009), a moda é baseada em paradoxos, pois a vestimenta tanto pode ajudar a entender a ideologia dominante de uma época quanto a desvendar os traços subjetivos de seu portador; pode ser a indicação para localizar o espaço geográfico que determinada pessoa ocupa, bem como seu ânimo e seu temperamento. Pensando em como essa dinâmica se dá na análise literária, a representação da moda e da indumentária auxilia a inserir o leitor no contexto sócio-histórico representado na obra ao mesmo tempo que tem o poder de contribuir para a constituição das personagens e, por extensão, da trama como um todo.

É importante salientar que os termos moda e indumentária nem sempre se equivalem. Segundo Fausto Viana (2012), indumentária refere-se a tudo aquilo que o ser humano veste, enquanto moda, em um conceito amplo, diz respeito a um fenômeno social de mudança cíclica dos costumes, à aceleração de produção, ao desejo de novidade, às transformações regulares nos diversos setores da vida social³. A moda é um fenômeno moderno e ocidental, como aponta Lipovetsky (2009). Neste artigo, trabalhamos com um conceito de moda mais restrito, explorado por Gilda de Mello e Souza, “reservado às mudanças periódicas nos estilos de vestimenta e nos demais detalhes da ornamentação pessoal” (SOUZA, 1987, p. 19). Avaliando esses conceitos, entendemos que a ocorrência de uma representação de indumentária pode trazer conteúdo de moda ou não.

³ Síntese composta a partir das leituras de Souza (1987), Calanca (2011), Viana (2012) e Lipovetsky (2013).

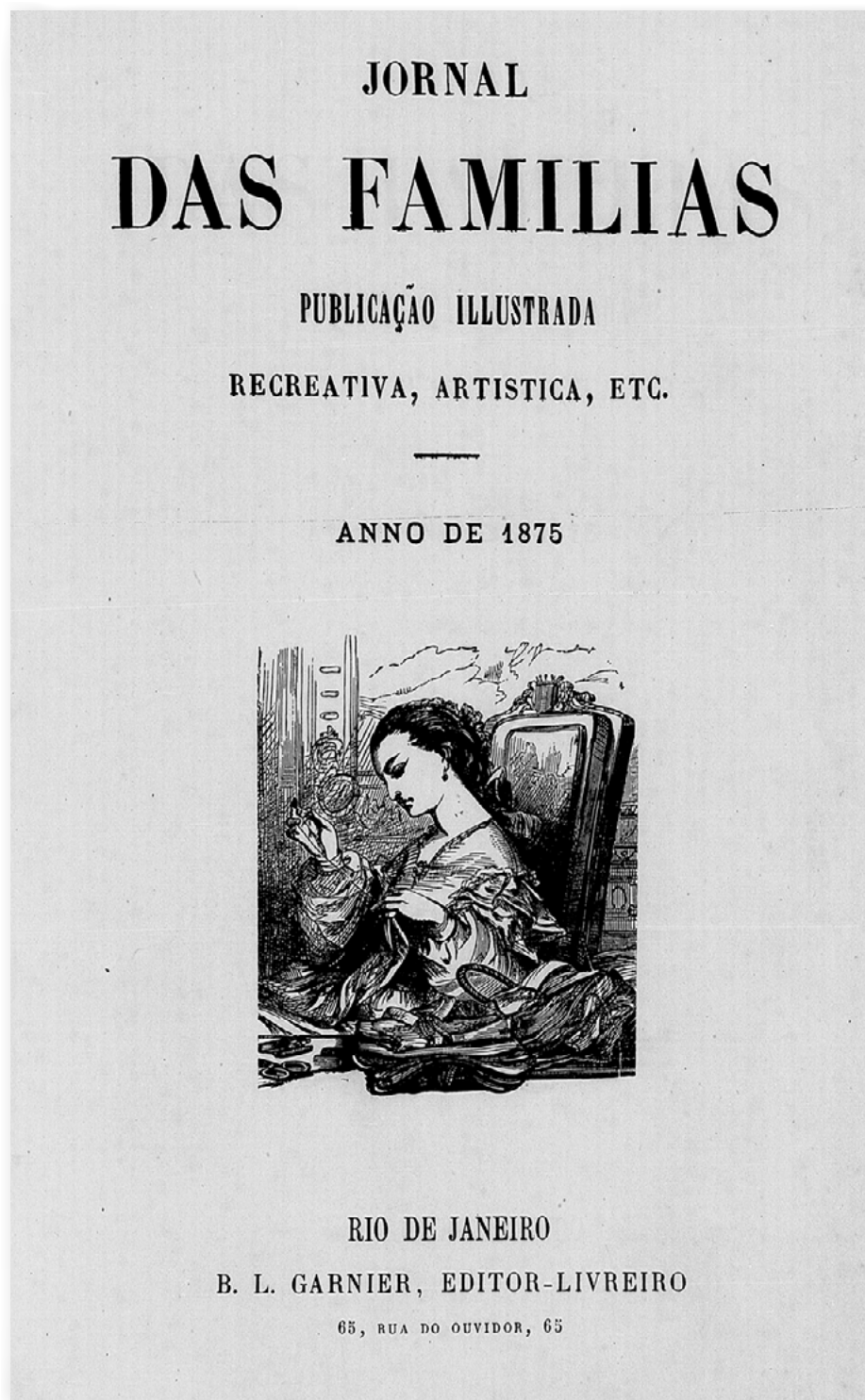
Posto isso, este artigo propõe uma leitura dos contos “Brincar com fogo”, “Encher tempo” e “Um esqueleto”, de Machado de Assis, publicados no periódico *Jornal das Famílias*. Essa leitura tem por intuito analisar como as menções aos itens da moda e da indumentária colaboram com o desenvolvimento das narrativas e como elas se relacionam com a linha editorial do suporte original de publicação dos contos. Para tanto, lançamos mão do método indiciário proposto por Carlo Ginzburg (1989) no ensaio *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. Em tal texto, o autor discorre sobre o método indiciário, procedimento pautado na observação dos pormenores para obter um exame mais satisfatório do objeto, visto que os resíduos e os “dados marginais” são repletos de informações reveladoras; dessa forma, esses resíduos funcionam como pistas e sinais que podem nos fornecer uma importante chave interpretativa. O método abordado por Ginzburg mostra-se de grande utilidade quando aplicado aos contos de Machado no *Jornal das Famílias*, pois, a partir dos três contos analisados, percebemos que os textos, no que tange a referências às vestimentas, contêm esses sinais que auxiliam de maneira significativa na compreensão da narrativa, elucidando a leitura da trama.

Jornal das Famílias

O *Jornal das Famílias* circulou no Brasil entre os anos de 1863 e 1878. Fundado por Baptiste-Louis Garnier, editor francês que veio para o país por volta de 1844, o periódico substituiu outra folha de Garnier, a *Revista Popular* (1859-1862), que mantinha conteúdos diversos com a finalidade de atender a “todos” os gostos e profissões. O intuito da substituição, segundo carta da redação publicada na primeira edição do *Jornal das Famílias*, era fornecer aos leitores assuntos que fossem ao encontro dos anseios da família – “o *Jornal das Famílias*, pois, é a mesma *Revista Popular* d’ora avante mais exclusivamente dedicada aos interesses domésticos das famílias brasileiras” (AOS NOSSOS..., 1863, p. 2).

No entanto, por conta das temáticas que apresentava, o periódico acabou sendo caracterizado como um veículo destinado principalmente às mulheres. Anos mais tarde, outra carta da redação deixa claro a quem o jornal se dirige: “Minhas senhoras. – O *Jornal das Famílias* tem a subida honra de se dirigir a VV. EEx” (ÀS NOSSAS..., 1869, p. 37). Soma-se a isso o fato de o periódico trazer, durante todos os anos de sua existência, a figura de uma mulher em sua capa (figura 1), além de diversas ilustrações que retratavam mulheres em atividades variadas, corroborando a interlocução feminina.

FIGURA 1 – CAPA DO JORNAL DAS FAMILIAS



FONTE: *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, jan. 1875, *n.p.* Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/339776/4338>. Acesso em: 2 jul. 2019. Imagem obtida mediante *download* de arquivo.

Com periodicidade mensal⁴, o *Jornal* possuía em torno de 32 páginas por edição e era composto por, citando os gêneros de maior destaque, artigos de moda, economia doméstica e culinária, bem como partituras de piano, conteúdos que, à época, eram considerados quase que exclusivamente pertencentes ao universo feminino. Além disso, era dedicado um espaço expressivo para a literatura, o que, como alega Alexandra Santos Pinheiro (2007), servia para o entretenimento e para a instrução moral das leitoras, visto que o *Jornal das Famílias* era um periódico de cunho conservador⁵. “O tom religioso e moralizador foi marcante. Talvez por causa da presença de padres assinando seções fixas, ou mesmo devido ao pensamento de alguns em educar a parcela de leitoras a quem aqueles escritos eram dedicados” (PINHEIRO, 2007, p. 3). Ainda citando a mesma autora, as narrativas eram compostas, em sua maioria, por “personagens femininas premiadas por seguirem as normas e punidas por transgredi-las” (PINHEIRO, 2004, p. 115).

O que também pode ter influenciado na escolha do tipo de texto literário a ser publicado é o fato de que as mulheres dificilmente possuíam autonomia para eleger suas próprias leituras. Tal situação era causada tanto pela imposta submissão ao homem da casa quanto pela falta de poder aquisitivo, visto que, no século XIX, o número de profissões que as mulheres podiam exercer era muito limitado (modista e professora, por exemplo) e desempenhar qualquer uma delas denotava queda na hierarquia social. Em *O espírito das roupas*, Gilda de Mello e Souza trata da questão do trabalho feminino, argumentando que “dedicando-se ao trabalho remunerado descia imediatamente de classe. Fora dos trabalhos de agulha, o ensino particular era a única oportunidade de que dispunha uma mulher de certo nascimento para ganhar a vida”⁶ (SOUZA, 1987, p. 91).

Desse modo, o conteúdo do *Jornal das Famílias* precisava ser aprovado pelos pais ou maridos, pois era necessário que esse conteúdo atendesse ao que os homens desejavam para a educação das mulheres, desejo esse que era, em linhas gerais, o de que elas fossem filhas, esposas e mães dedicadas, zelosas e prenyadas. Podemos inferir, portanto, que a recreação e a instrução moral pautavam a linha editorial do *Jornal*. Por outro lado, é possível identificar fissuras nesse suposto projeto editorial, pois, como alude Pinheiro, “o seu público participa, a partir das narrativas, de discussões que vão além da questão da moral feminina” (PINHEIRO, 2007, p. 77), o que pode ser exemplificado via temáticas como a nacionalidade e o fazer literário. Talvez seja possível apontar que as mudanças de costumes provocavam

⁴ No ano de 1871, a publicação do *Jornal* foi interrompida de abril a setembro. Quando o periódico voltou a circular, não foi encontrada qualquer justificativa para a suspensão da publicação no período.

⁵ Salientamos que o posicionamento do veículo era conservador do ponto de vista burguês, pois, se partirmos da ótica patriarcal, notamos, ao menos, uma flexibilização no que concerne à possibilidade feminina de obter divertimento e conhecimento.

⁶ Quanto às classes mais remediadas, ainda restava à mulher a opção do trabalho de governanta, profissão que, apesar de ser comum na Europa, era um serviço pouco utilizado no Brasil. No que se refere às parcelas mais pobres da população, as mulheres poderiam exercer outros tipos de atividade, como no caso das lavadeiras, por exemplo.

novos problemas sociais que atravessavam a vida cotidiana. Exemplificados pela moda, cujo valor passa pela novidade e pela ruptura com o passado, novos hábitos precisavam de um discurso regulador e de uma narrativa que desse sentido para uma nova configuração do cotidiano. A novidade, no entanto, precisava ser enquadrada na manutenção da ordem patriarcal-burguesa.

No que diz respeito ao seu aspecto material, a folha era impressa na tipografia dos irmãos de Garnier em Paris, circunstância provavelmente motivada por três razões iniciais. Em primeiro lugar, era mais vantajoso economicamente, pois o preço da impressão era mais barato em comparação ao cobrado no Rio de Janeiro. Em segundo, por conta de as tipografias da França serem mais desenvolvidas, e isso lhe proporcionaria uma maior qualidade, o que é comprovado pelo alto padrão das páginas do *Jornal das Famílias*. Por último, pela conveniência de os negócios serem mantidos em família e no país de origem do editor.

Outro ponto que também pode ter feito diferença no momento da escolha do local no qual o *Jornal* seria produzido é a influência que a França exercia sobre o Brasil no século XIX. Em 1808, com a vinda da família real portuguesa para o Rio de Janeiro, o comércio estrangeiro, que anteriormente era proibido, passa a ser praticado no país, o que permite, mais tarde, a entrada de produtos franceses pelos portos, tais como roupas e livros. De acordo com Luiz Felipe de Alencastro (2011), a grande quantidade de estrangeiros no país após a mudança da Corte para o Brasil (como viajantes e comerciantes) fez com que se formasse no Rio de Janeiro “um mercado de hábitos de consumo relativamente europeizados” (ALENCASTRO, 2011, p. 36).

Em 1822, com a Proclamação da Independência, houve, como afirma Geanneti Tavares Salomon, “um repúdio a tudo que tivesse influência portuguesa” (SALOMON, 2010, p. 71); assim, as famílias abastadas, em vez de enviarem seus filhos para estudar em Coimbra, mandavam-nos para a França, a literatura consumida era, preferencialmente, a de autores franceses, dentre outros sintomas. Então, é patente que um jornal que viesse do país europeu obteria mais prestígio e conseguiria atingir um número maior de leitores. Acrescenta-se o dado de que Paris era a cidade da moda, local onde estavam situadas as melhores *maisons* e os mais renomados costureiros especializados em trajes femininos⁷; logo, para um periódico que tinha a questão da vestimenta como um dos seus pilares, era vantajoso que suas páginas fossem impressas na capital francesa.

Um ângulo importante a ser analisado ao se estudar o *Jornal das Famílias* é o do seu público leitor, que, como argumenta Pinheiro, era bastante restrito.

⁷ Um ícone nesse quesito foi Charles Frederic Worth, costureiro inglês residente em Paris que iniciou o costume de desenhar coleções. Ele é reconhecido como o instituidor da alta-costura, “que a partir de então colocará ordem na diversidade, na anarquia do gosto que prevalecia nas massas, reerguendo fronteiras, não mais entre aristocracia e o povo, mas entre os que dominavam uma ‘cultura estética’ e os que não dominavam” (RODRIGUES, 2010, p. 126).

O jornal [...] circula entre um público restrito de leitores, ou seja, somente entre aqueles que podem pagar por uma assinatura, pois, embora seja vendido de forma avulsa, a estrutura fragmentada de muitos de seus artigos e até mesmo as inúmeras narrativas em folhetim são incentivos para que o público procure por ele, seja adquirindo-o por meio da assinatura anual ou seja consultando-o nas bibliotecas, nos gabinetes de leitura e na casa de amigos. (PINHEIRO, 2007, p. 62)

O número avulso do *Jornal das Famílias* era vendido por mil réis (1\$000), ao passo que a assinatura anual custava dez mil réis (10\$000) para a Corte e Niterói e, para as províncias, 12 mil réis (12\$000). Ao fazer a assinatura, tinha-se direito, no fim de um ano, a um livro de 384 páginas com o conteúdo veiculado; todavia, o custo da encadernação deveria ser pago à parte. É difícil mensurar quanto esses valores representavam no custo de vida da época, mas, se olharmos os anúncios de jornais coetâneos, podemos ter uma ideia de qual era o valor de mercado do periódico quando comparado a outros produtos. Na edição do dia 19 de agosto de 1875 da *Gazeta de Notícias*, por exemplo, vemos que por 10\$000 era possível comprar 200 kg de carvão. Uma comparação mais aproximada, como expõe Alexandra Pinheiro, é o valor do livro de poemas *Crisálidas*, de Machado de Assis, que custava 1\$500⁸; ou seja, para adquirir o volume completo do *Jornal das Famílias* era necessário desembolsar um valor superior a seis vezes o preço do livro de Machado.

Ainda atentando para o público leitor, salientamos que, conforme o censo de 1872, menos de 16% da população do Império era alfabetizada, e mesmo que a taxa alcançasse os 36%⁹ da Corte, o índice ainda era muito baixo. A partir disso, depreendemos que, majoritariamente, o periódico era consumido por pessoas da elite ou de classe mediana (como gerentes e comerciantes ricos, por exemplo), pois, por mais que fosse possível lê-lo por meios que não fossem a compra – como empréstimos –, o acesso à palavra escrita era bastante limitado. Contudo, seus dezesseis anos de duração indicam uma boa recepção. O que também pode ter contribuído para sua longevidade é o fato de o *Jornal das Famílias* contar com correspondentes que distribuíam exemplares em cidades mais afastadas da Corte e no exterior.

Ao examinarmos o público-alvo do *Jornal* e o conteúdo que era oferecido, notamos qual era a imagem que a sociedade tinha em relação às demandas femininas e o que ela esperava que essas demandas fossem. Política, por exemplo, não era um assunto referido, pois, possivelmente, era visto como um tópico que só interessava aos homens. Ao escrever

⁸ Conforme dados do projeto Memória de Leitura, coordenado pelas professoras Márcia Abreu e Marisa Lajolo. Disponível em: http://www.unicamp.br/iel/memoria/base_temporal/Numeros/index.htm. Acesso em: 2 jul. 2019.

⁹ Conforme dados recolhidos pelo censo de 1872, constantes no catálogo da biblioteca do IBGE. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=225477>. Acesso em: 2 jul. 2019.

sobre o *Jornal das Famílias* na série *Ao acaso* – folhetim semanal publicado no *Diário do Rio de Janeiro* –, Machado de Assis faz a seguinte observação:

Não deixarei de recomendar aos leitores fluminenses [...] o *Jornal das Famílias*, verdadeiro jornal para senhoras, pela escolha do gênero de escritos originais que publica e pelas novidades de modas, músicas, desenhos, bordados, *esses mil nadas tão necessários ao reino do bom tom*. (MACHADO DE ASSIS, 1865, p. 1, grifo nosso)

Como vemos, às senhoras cabem leituras acerca de “mil nadas” que, objetivamente, só são necessários ao “reino do bom tom”, mas que não auxiliam em reflexões mais profundas ou na emancipação feminina. Vale reparar, inclusive, que as palavras de Machado circunscrevem a vida da mulher ao reino doméstico, visto que não são mencionadas possibilidades de atividades públicas.

Quanto à estrutura, o *Jornal das Famílias* era dividido em seções, sendo algumas delas “Economia doméstica”, “Medicina doméstica” e “Mosaicos” (que abarcava assuntos diversos, como ensinamentos religiosos). As seções de maior prestígio e estabilidade eram “Romances e novelas”, “Poesia” e “Moda”, esta última costumava fechar as edições do periódico, trazendo imagens de figurinos parisienses e ensinamentos de confecção, o que não significava que as leitoras deveriam costurar os modelos, mas sim enviar os moldes para a modista.

No que concerne às seções literárias, o *Jornal das Famílias* contava com diversos colaboradores, sendo os mais reconhecidos atualmente Joaquim Manuel de Macedo e Machado de Assis. Abordando especificamente “Romances e novelas”, tratava-se da seção que abria o periódico, o que já demonstra sua relevância, além de, em seus dezesseis anos de circulação, o *Jornal* ter publicado 223 narrativas. Nessa seção, Machado de Assis destaca-se como o escritor mais assíduo, tendo publicado aproximadamente 85 contos entre 1864 e 1878¹⁰, com exclusão do ano de 1867. Em alguns momentos, Machado chegou a contar com três textos de sua autoria na mesma edição, textos esses que, muitas vezes, eram assinados por pseudônimos, como J.J, Job, Victor de Paula e Lara. Tal como ocorria com as demais narrativas do *Jornal*, os contos de Machado normalmente eram publicados em mais de uma edição, de forma seriada.

Ao abordar os contos produzidos por Machado nos anos de 1860 e 1870, Alfredo Bosi, em *A máscara e a fenda*, afirma que são “histórias presas às convenções do romantismo urbanizado da segunda metade do século XIX” (BOSI, 2007, p. 75) e que não são tão refinadas esteticamente quanto as escritas posteriormente; porém, devem, igualmente, ser objeto de análise ao estudarmos a produção contística do autor.

¹⁰ Por conta dos vários pseudônimos utilizados por Machado, é difícil definir exatamente o número de contos escritos por ele no *Jornal das Famílias*.

Quem faz uma antologia prefere excluir a maioria dessas últimas, sem dúvida menos sugestivas esteticamente; mas o analista não pode omitir o fato: Machado foi também um escritor afeito às práticas de estilo das revistas familiares do tempo, principalmente nas décadas de 1860 e 70. O jovem contista exercia-se na convenção estilística das leitoras de folhetins, em que os chavões idealizantes mascaravam uma conduta de classe perfeitamente utilitária. (BOSI, 2007, p. 75)¹¹

Partindo do argumento de Bosi, podemos inferir que Machado adequava suas narrativas à proposta do suporte no qual estava publicando; no caso do *Jornal das Famílias*, essa adequação consistiria em textos de cunho moralizante, que primassem pela educação e pelo divertimento das leitoras. Ao examinar os contos, percebemos que essa hipótese se confirma em diversos casos, pois boa parte dos enredos gira em torno de histórias de amor em que, por meio da protagonista (sublinhando que normalmente as personagens femininas estão em maior destaque), é passado algum ensinamento para as leitoras.

No entanto, também encontramos contos em que há um tensionamento entre enredo e linha editorial do jornal, uma vez que o desfecho da história não se enquadra no que seria esperado pelos “bons costumes”. Por conta do suposto menor refinamento estético, muitas vezes os contos escritos nos anos de 1860 e 1870 são vistos como narrativas de baixa qualidade, e as análises acabam por não contemplar esse tensionamento. Um exemplo de desencontro entre linha editorial e enredo está no conto “Aires e Vergueiro”, publicado em janeiro de 1871 e assinado pelo pseudônimo J.J., no qual Carlota, esposa de Vergueiro, envolve-se com o sócio e amigo do marido, Aires, e, em vez de receber algum tipo de punição (como ficar sozinha, sem a companhia de Aires ou de Vergueiro), foge com o amante para desfrutar a vida na Europa.

Pela aparência se enxerga a essência: as roupas revelam a subjetividade

O conto “Brincar com fogo”, assinado pelo pseudônimo Lara e publicado nos meses de julho e agosto de 1875, traz em seu enredo a história de duas amigas – Mariquinhas e Lúcia – cortejadas pelo mesmo rapaz, João dos Passos. Inicialmente, as duas moças (18 e 19 anos, respectivamente) divertem-se com a situação, uma mostrando à outra as cartas recebidas e denunciando o número de vezes que o moço passava em frente às suas casas. Entretanto, com o transcorrer do tempo, a brincadeira perde a graça, e as meninas mentem que João dos Passos cessou o contato com elas, uma acreditando na farsa da outra. Dessa forma, o petimetre¹² (como é denominado pelo narrador) inicia um namoro com as duas garotas, o que desperta desejo de

¹¹ Em *Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo*, John Gledson apresenta uma linha de argumentação semelhante.

¹² Indivíduo elegante, janota.

matrimônio tanto em Mariquinhas quanto em Lúcia. Sem saber com qual das duas casar, João dos Passos pede, por meio de cartas, alguns dias de espera para as pretendentes, alegando compromissos profissionais. Por engano do mensageiro, Mariquinhas e Lúcia recebem a correspondência trocada e acabam descobrindo o segredo de João dos Passos e, conseqüentemente, da amiga. Elas não falam mais com o rapaz que, por sua vez, sem saber que havia sido descoberto, decide se casar com uma prima por causa dos bens que ela possuía. No fim, temos a notícia de que Mariquinhas e Lúcia casam algum tempo depois, mas nunca reataram a amizade.

O que interessa mais precisamente para a análise proposta é a caracterização que o narrador faz de João dos Passos.

Recebera do alfaiate a primeira calça da última moda, fazenda finíssima, e comprara na antevéspera um chapéu fabricado em Paris. *Estava no trinque*. Tinha certeza de causar sensação. Era João dos Passos um rapaz de vinte e tantos anos, estatura regular, bigode raro e barba rapada. *Não era bonito nem feio; era assim*. Tinha alguma elegância natural, que ele exagerava com uns meneios e jeito que dava ao corpo na ideia de que ficaria melhor. *Era ilusão, porque ficava péssimo*. (MACHADO DE ASSIS, 1875a, p. 211, grifos nossos)

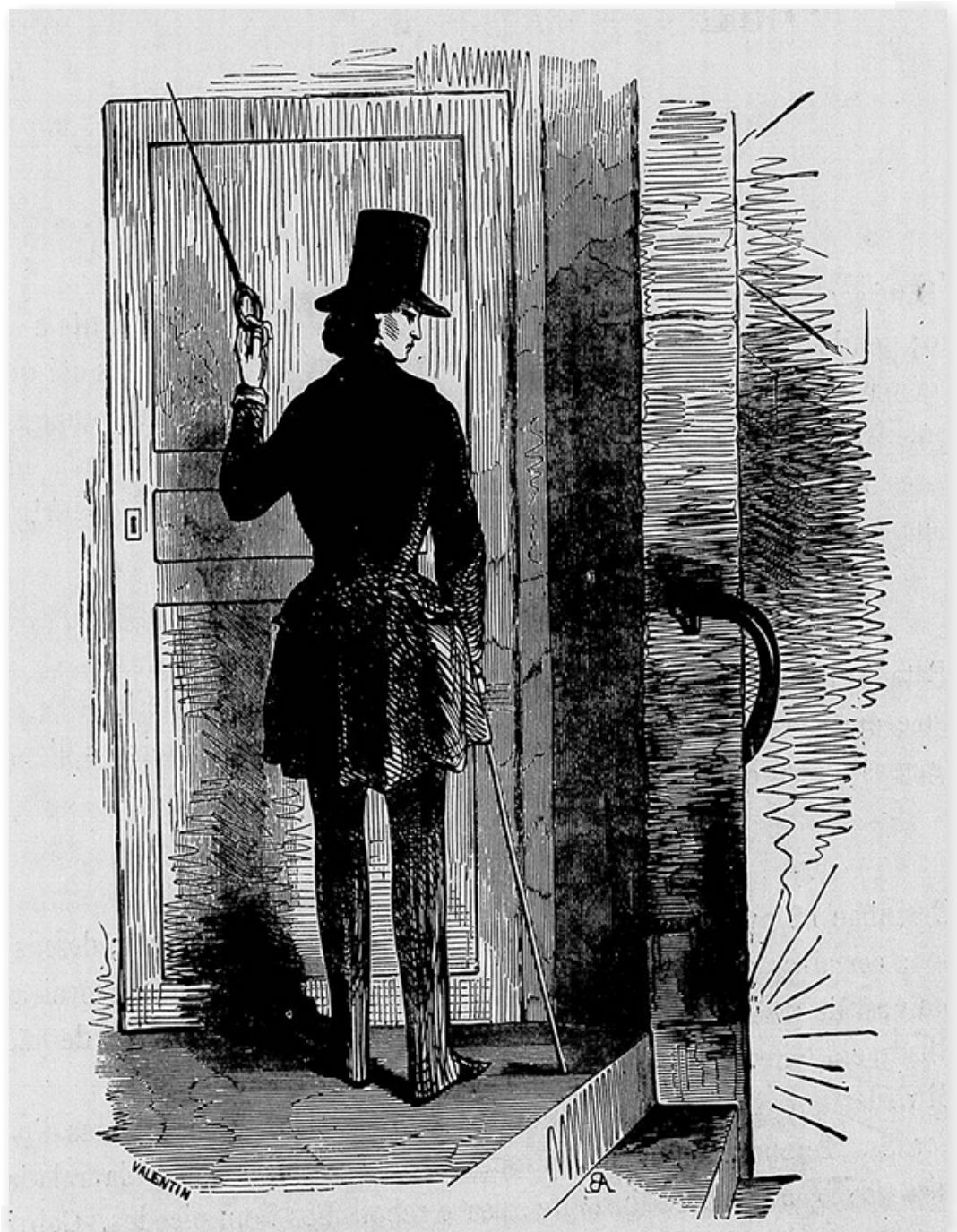
O rapaz possui – ou busca se apropriar dos – atributos de um dândi, homem do século XIX, normalmente proveniente da burguesia, que tinha uma extrema preocupação com a aparência. Segundo Baudelaire (2009), esse indivíduo tem a elegância como profissão, pois é rico e dedicado ao ócio, e a toalete perfeita é a maneira de atestar a superioridade de seu espírito: é uma forma de distinção¹³. No caso de João dos Passos, a quem não dava “muito o emprego que tinha na Casa de Misericórdia” (MACHADO DE ASSIS, 1875b, p. 233), a adesão à moda e aos gestos a ela ligados poderiam fazer parte da encenação para conseguir um casamento vantajoso, o que alcança, finalmente, ao unir-se a “uma prima com belos olhos e cinco prédios” (MACHADO DE ASSIS, 1875b, p. 240).

No Brasil, o termo empregado para designar o homem retratado por Baudelaire era janota; contudo, os hábitos de ambas as categorias não eram exatamente os mesmos, porque, enquanto os janotas trajavam itens um tanto espalhafatosos, o dândi pregava a limpeza do visual. Na apresentação de João dos Passos, vemos que esse exagero vai para além das roupas, dado que suas maneiras são igualmente excessivas. Cabe ressaltar que, por conta da veemente dedicação à aparência, a imagem do dândi era relacionada a um estilo de vida superficial e muitas vezes leviano. Abaixo, colocamos a figura de como (supostamente¹⁴) seria João dos Passos (figura 2), imagem publicada junto ao conto em julho de 1875.

¹³ São símbolos do dandismo Beau Brummel (1778-1840) e Oscar Wilde (1854-1900).

¹⁴ Supostamente porque, apesar de as narrativas do *Jornal das Famílias* serem normalmente acompanhadas de alguma ilustração, nem sempre as imagens tinham relação com o enredo. No caso de “Brincar com fogo”, dada a caracterização de João dos Passos, parece que a ideia foi estabelecer uma conexão entre texto e ilustração.

FIGURA 2 - JANOTA



FONTE: *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, jul. 1875, p. 215. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/339776/4533>. Acesso em: 2 jul. 2019. Imagem obtida mediante *download* de arquivo.

Tomando como pressupostos a conjuntura de o *Jornal das Famílias* ter como uma de suas bases os artigos de moda (pois, mesmo a folha não explorando a moda masculina, suas leitoras supostamente possuíam uma sensibilidade para o tema) e de que, tanto por uma questão financeira quanto pelo alto índice de analfabetismo, era uma pequena parcela elitizada do país que tinha acesso ao periódico, acreditamos que as interlocutoras estavam familiarizadas com o tipo de homem descrito – e, de certa forma, caricaturado – no conto. Em vista disso, os detalhes relacionados aos trajes, que podem passar por mero preciosismo, têm um papel fundamental na construção do perfil da personagem.

À medida que o enredo vai se desenvolvendo, João dos Passos apresenta uma conduta cada vez mais duvidosa aos olhos do leitor, o que se confirma no fim do conto, quando o rapaz se casa com a prima por interesses materiais. Essa índole oportunista, então, já havia sido sinalizada no início da narrativa, momento em que a aparência do rapaz foi revelada. Aqui, mobilizamos o argumento de Geanneti Salomon relativo a *Dom Casmurro* para pensar “Brincar com fogo”, pois creio que, nesse caso, em ambos os textos, a indumentária está cumprindo função análoga.

O leitor quase não percebe estar construindo a imagem de Capitu também por seu descritivo. A indumentária é utilizada na obra sem detalhamentos desnecessários que visam somente a adornar a narrativa, mas esta vem carregada de indícios de quem a está vestindo, agregando à personagem características que virão a beneficiar as estratégias narrativas do autor. (SALOMON, 2010, p. 49)

No ensaio *Narrar ou descrever?*, György Lukács (2010) caracteriza a descrição como um expediente formal necessário para dar conta da complexidade crescente do vínculo entre indivíduo e classe a partir do século XIX. Desse modo, conforme a análise da obra de Balzac empreendida pelo autor, “a descrição exata da pensão Vauquer, com sua sujeira, seus odores, seus alimentos, sua criadagem, é absolutamente necessária para tornar inteiramente compreensível o tipo particular de aventureiro que é Rastignac” (LUKÁCS, 2010, p. 156). Portanto, a descrição passa a se fazer necessária como suporte para a representação da realidade social e dos caracteres, desde que não se torne o princípio composicional ao ser hipertrofiada, como se daria no caso de Zola ou Flaubert, escritores criticados por Lukács. Sem entrar no mérito da avaliação que Lukács faz de Flaubert, ele chama atenção para a dimensão moderna da descrição na prosa ficcional do século XIX e de como os detalhes apresentados passam a compor a narrativa para que ele se enraíze no cotidiano burguês, social e historicamente representado.

Machado de Assis, contemporâneo do desenvolvimento do realismo, também criticou quando o exagero levou a descrição a ganhar autonomia em relação ao enredo. No dia 16 de abril de 1878, sob o pseudônimo de Eleazar, o autor publicou no jornal fluminense *O Cruzeiro* uma crítica ao romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. No texto, Machado critica a filiação do autor português à escola realista, declarando de maneira irônica que “a nova

poética [...] só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha” (MACHADO DE ASSIS, 1878, p. 1). Verificamos em sua crítica que Machado via a ênfase na descrição como uma diluição da hierarquia na composição, visto que o descritivismo alinha em um mesmo plano sujeitos e objetos, o que acaba por minimizar a importância dos primeiros.

Em “Brincar com fogo”, publicado três anos antes da crítica ao *O primo Basílio*, a descrição é um artifício formal importante para a composição, mas subordinado à construção de caracteres e ao desenvolvimento da narrativa. Ao mencionar que João dos Passos “recebera do alfaiate a primeira calça da última moda, fazenda finíssima, e comprara na antevéspera um chapéu fabricado em Paris” (MACHADO DE ASSIS, 1875a, p. 211), por exemplo, o narrador apresenta a exterioridade da personagem em intrincada relação com sua índole, ativando conhecimentos de moda que reconhecia explícitos na situação de interlocução em que estava inserido, não configurando nenhuma prodigalidade descritiva, tanto é que a friabilidade da personagem se comprova no fim da narrativa.

A natureza tinha-lhe dado uma vista agudíssima; a imitação deu-lhe uma luneta de um vidro só, que ele trazia pendente de uma fita larga ao pescoço. [...] João dos Passos aproximava-se. Vinha pela calçada oposta, com luneta assestada na janela em que as duas moças estavam. Quando viu que não eram desagradáveis, antes mui simpáticas e galantes, aperfeiçoou o jeitinho que dava ao corpo e entrou a fazer com a bengala de junco passagens difíceis e divertidas. (MACHADO DE ASSIS, 1875a, p. 211, grifos nossos)

Na composição de João dos Passos, o narrador constrói a oposição entre natureza e imitação. A segunda faz do petimetre uma figura cômica. Assim, a luneta não serve para ver, mas para ser visto. A bengala é um instrumento para fazer malabarismos que agradem as moças. Além desses, no fim de sua galanteria, ele usa o lenço para uma despedida disfarçada. A questão central é os objetos da moda virem acompanhados de um discurso valorativo que coloca em dois campos distintos aquilo que se adéqua à natureza do sujeito e aquilo que, artificial, restringe-se à imitação que esconde e disfarça a identidade do usuário. No caso, o funcionário da Misericórdia faz questão de se passar por um despreocupado dândi. Há, então, um movimento duplo do descrever a figura nesse caso: ao passo que a descrição especifica e individualiza a personagem, ela transcende ao apresentar um tipo social supostamente reconhecido pelo seu público leitor.

Já os comentários do narrador acerca da aparência de João dos Passos (“estava no trinque”, “não era bonito nem feio; era assim”, “era ilusão, porque ficava péssimo” (MACHADO DE ASSIS, 1875a, p. 211)), que interferem no relato de maneira cômica, exprimem desaprovação a esse tipo de conduta. De certa forma, há uma lição a ser ensinada, as leitoras precisam aprender a perceber os sinais para não se envolverem com rapazes desse tipo, que

se vestem de tal modo com a finalidade de atrair os olhares das moças. O próprio título do conto (“Brincar com Fogo”) já sugere que a leitora encontrará um ensinamento, uma instrução, um exemplo a não ser seguido.

No texto *O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*, Walter Benjamin (2012) aponta que a verdadeira narrativa sempre traz consigo uma utilidade, que pode ser uma norma de vida, uma sugestão prática ou um ensinamento moral. Contudo, por conta do advento da imprensa e do estilo de vida vigente na modernidade, esse tipo de narrativa, relacionada à tradição oral, acaba por ser perder, sendo a *short story* uma forma de o homem moderno abreviar a narrativa. Assim sendo, o narrador de “Brincar com fogo” está inserido nessa nova configuração social, pois sua história tem uma forma moderna, que não se vale mais da palavra falada ou da gestualidade como maneira de transmissão. Ademais, está subordinado a um veículo de comunicação, tendo impossibilitado o contato direto com o interlocutor e a troca de experiências provenientes desse contato. Igualmente, a narrativa possui restrições de ordem temática e de extensão, por exemplo, além de estar a serviço do tom moralizante do *Jornal das Famílias*, cumprindo um papel comercial.

Entretanto, “Brincar com fogo” ainda possui resíduos dessa maneira antiga de contar, na qual um narrador conselheiro visa passar algum tipo de sabedoria para seu interlocutor. Para tanto, a representação da moda assume papel significativo para o que parecem ser os objetivos do narrador do conto, porque consegue atender aos interesses do *Jornal das Famílias* (e, por consequência, daquela sociedade que via na mulher um ser que necessitava de tutela) ao mesmo tempo que, em alguma medida, cumpre com as atribuições do narrador tradicional, empregando a descrição do vestuário como mais um meio de emitir conhecimento.

Já no conto “Encher tempo”, publicado de abril a julho de 1876 e com Machado de Assis assinando com seu próprio nome, temos a seguinte descrição da personagem Lulu:

Os cabelos, penteados em bandós, iam juntar-se atrás da cabeça e caíam em duas tranças finas, atadas na ponta por laços de fita azul. Azul era a cor do cinto que trazia destacando sobre o branco do vestido de cassa, cortado e trabalhado com extrema simplicidade. Nenhum enfeite mais; e quadrava-lhe tanto aquela ausência de adornos, que parece lhe destoaria o menor deles que se lembrasse de pôr.
(MACHADO DE ASSIS, 1876, p. 115)

A primeira característica relacionada à aparência de Lulu é o cabelo em bandós, penteado muito comum no século XIX que consistia em deixar o cabelo repartido ao meio e esticado para os lados da cabeça, cobrindo as orelhas e sendo preso atrás. Na seção “Modas” encontramos várias referências a esse tipo de penteado, tanto para a adoção em bailes quanto para o visual cotidiano. Então, podemos observar, logo no início da descrição, um diálogo com outras seções do periódico e, conseqüentemente, com as interlocutoras.

Sobre o restante do perfil, notamos que Lulu se traça de maneira modesta, sem roupas ou adornos caros e/ou vistosos. Considerando que ela mora com seu tio, o padre Sá, e que o tom religioso perpassava pelo *Jornal das Famílias*, uma interpretação possível é a de a simplicidade das vestes de Lulu ser uma forma de demonstrar, por meio do texto literário, como os ensinamentos encontrados no periódico deveriam ser colocados em prática. Essa percepção é validada no parágrafo subsequente à descrição das roupas de Lulu, no qual o narrador faz a seguinte colocação:

O padre Sá admirou durante alguns instantes a sobrinha, não ostensivamente, mas à socapa, com uma reserva e discrição, cujo sentido era fácil de adivinhar. Ele não queria acordar-lhe o sentimento da vaidade, que faria desmerecer-lhe a natural beleza, cujo maior encanto era ser inconsciente e singela. Além disso, e antes disso, a alma vaidosa ficaria mais perto do pecado; e o padre Sá tinha posto todo o seu zelo em educar aquela alma na prática das virtudes cristãs. (MACHADO DE ASSIS, 1876, p. 115)

A descrição de Lulu parece anunciar uma pureza virginal, antípoda do artifício e da imitação. Tal como ocorre em “Brincar com fogo”, em “Encher tempo” o detalhamento das roupas tem forte ligação com o comportamento que a personagem adota durante a narrativa. Lulu é uma menina meiga, discreta e tímida, traços de personalidade que não combariam com trajes chamativos. É igualmente significativo o fato de Lulu estar de vestido branco, visto que, no século XIX, o uso dessa cor atestava a inocência das moças; conforme Mariana Rodrigues, por intermédio do vestido branco as “donzelas anunciavam seu meigo pudor virginal, a inocência ignorante” (RODRIGUES, 2010, p. 86). Além do branco, o azul, cor da fita que adornava os cabelos e do cinto do vestido, também denotava pureza; segundo Rodrigues, “para não correr riscos ou dar margens a especulações, para as mocinhas definitivamente somente as três cores [branco, azul e róseo]” (RODRIGUES, 2010, p. 84).

A inocência anunciada pela descrição das vestes é comprovada com o decorrer da trama, pois a personagem não atenta que Pedro, rapaz que frequentava sua casa para ter lições religiosas com seu tio, estava apaixonado por ela. À vista disso, Lulu mostra-se o oposto de João dos Passos: ela possui um caráter reto, moral (segundo os parâmetros do *Jornal das Famílias*), o que não comportaria uma preocupação demasiada com a exterioridade. A escolha de seus trajes aparece no conto como uma virtude, reforçando a linearidade entre indumentária e personalidade.

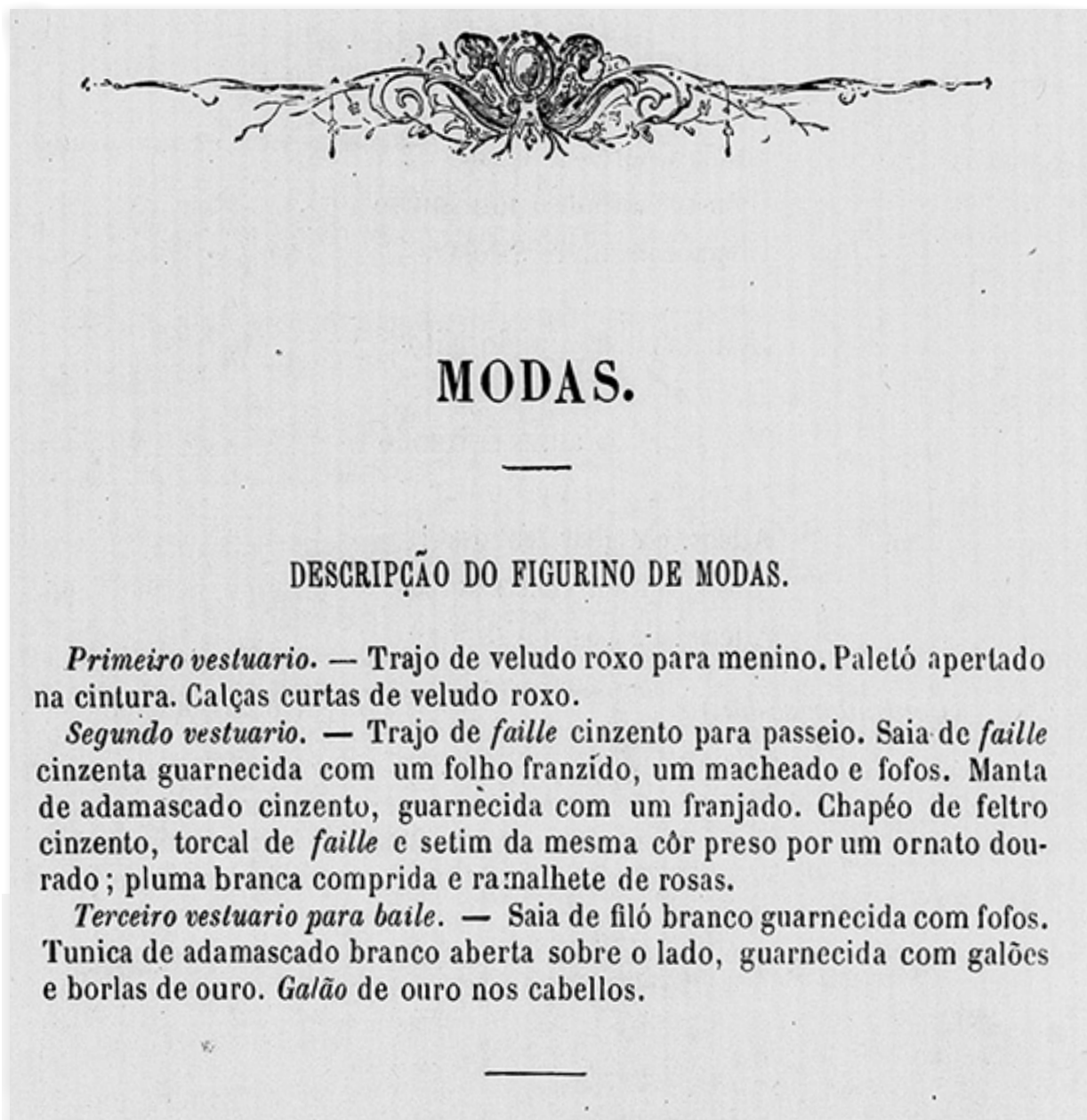
No entanto, se olharmos os figurinos presentes no *Jornal das Famílias*, notamos uma contradição no que concerne ao discurso e às descrições e imagens de moda. Em abril de 1876, data da publicação da primeira parte do conto “Encher tempo”, encontramos a seguinte imagem, acompanhada pela descrição dos trajes (figuras 3 e 4).

FIGURA 3 – FIGURINO DE MODAS



FONTE: *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, abr. 1876, *n.p.* Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/339776/4842>. Acesso em: 2 jul. 2019. Imagem obtida mediante *download* de arquivo.

FIGURA 4 – DESCRIÇÃO DO FIGURINO DE MODAS



FONTE: *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, abr. 1876, p. 124. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/339776/4864>. Acesso em: 2 jul. 2019. Imagem obtida mediante *download* de arquivo.

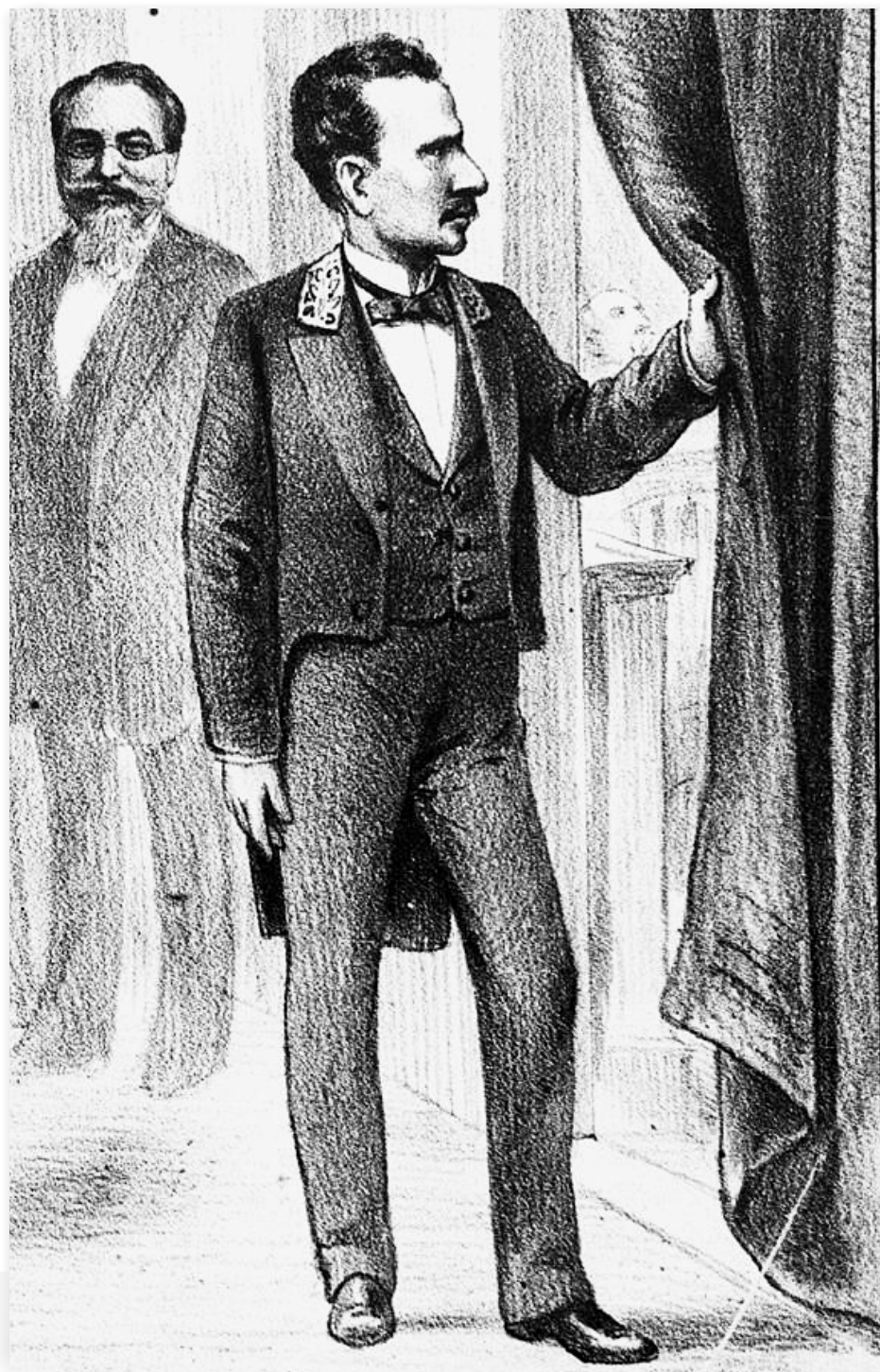
É possível constatar que nenhum dos vestuários é pautado pela simplicidade; mesmo a roupa de passeio, que não pediria o glamour do traje de baile, é repleta de detalhes e ornamentos que exteriorizam o comportamento vaidoso condenado pela personagem padre Sá. Esse contrassenso indica que, apesar do que pregava a linha editorial, o *Jornal das Famílias* estava inserido em uma lógica de mercado, e, sendo um periódico que se propunha a apresentar sugestões de vestimentas, não poderia deixar de explorar o que estava na moda.

Se repararmos na figura 3, encontramos símbolos religiosos – o pingente em formato de cruz no pescoço da mulher à direita e, ao que parece, uma santa desenhada pelo menino –, o que manifesta o esforço dos editores para espalhar pelo periódico uma mensagem religiosa, mas também representa a dificuldade de equilibrar ideologia e demanda mercadológica. Além disso, é possível pensar na ambivalência do crucifixo, pois, ao mesmo tempo que denota religiosidade, é um adorno que atende à vaidade da mulher que pretende parecer sofisticada diante de seus pares. Como é apontado por Roland Barthes (2009), a moda se constrói nas revistas por meio da articulação entre a figura e a legenda explicada. Quando se pensa também nas narrativas como forma de significar os usos da moda, a relação entre os dois termos (imagem e discurso) se realiza como tensão.

Como último exemplo, trazemos a narrativa “Um esqueleto”, publicada em outubro e novembro de 1875 e assinada pelo pseudônimo Victor de Paula. Trata-se de um conto emoldurado, em que, na primeira parte, o narrador apresenta a seguinte situação: dez ou 12 rapazes conversam sobre artes, letras e política; em determinado momento, um dos moços, Alberto, fala de dr. Belém, homem com quem teve lições de alemão. Já que os demais convivas não conheciam dr. Belém, Alberto o descreve: “Era um homem extremamente singular. No tempo em que me ensinou alemão usava duma grande casaca que lhe chegava quase aos tornozelos e trazia na cabeça um chapéu-de-chile de abas extremamente largas” (MACHADO DE ASSIS, 1875c, p. 290).

Inicialmente, é notável a circunstância de as roupas estarem em primeiro plano no momento da caracterização, indicando a capacidade que a vestimenta possui de acentuar as particularidades dos indivíduos. A respeito do tipo de traje retratado, é importante marcar que a casaca era, no século XIX, um dos símbolos de elegância masculina; conseqüentemente, era uma peça obrigatória no guarda-roupa dos homens que desejavam estar elegantes aos olhos da sociedade. Porém, o modelo utilizado por dr. Belém não estava de acordo com o padrão. Marcelo Araújo lembra que a casaca (figura 6) se estenderia “até quase a altura dos joelhos, mas sem recobrir as pernas na parte da frente, conferindo assim à parte de trás da casaca o feitio de uma ‘cauda” (ARAÚJO, 2012, p. 26).

FIGURA 5 - CASACA



FONTE: *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, 11 ago. 1888, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/332747x/3769>. Acesso em: 2 jul. 2019. Imagem obtida mediante *download* de arquivo.

Já o chapéu-de-chile é um chapéu de palha requintado, mas que nada tem a ver com a cartola, chapéu emblemático do século XIX.

Diante dessas informações, entendemos a seguinte reação de um dos ouvintes: “Devia ser pitoresco” (MACHADO DE ASSIS, 1875c, p. 290). Esse adjetivo, igualmente com o “singular” dito por Alberto, é corroborado nas próximas quatro partes da trama, nas quais a palavra passa a ser de Alberto (na sexta e última parte a palavra volta para o narrador primário, fechando a moldura), pois dr. Belém mantinha em sua casa, dentro de um armário, o esqueleto da esposa falecida, mulher que ele próprio matara por acreditar que estava sendo traído, desenterrando-a ao descobrir que a suspeita era falsa¹⁵. Logo, a personalidade “excêntrica” de dr. Belém já havia sido evidenciada no momento em que suas vestes foram descritas.

O constante uso da casaca, que “nunca deixava, salvo quando se recolhia à noite” (MACHADO DE ASSIS, 1875c, p. 293), expressa apego a algo que ele deveria deixar para trás, que já estaria em tempo de se desfazer. Após casar-se pela segunda vez, com d. Marcelina, “o doutor consentiu em vestir-se menos excêntricamente (MACHADO DE ASSIS, 1875d, p. 322)”. Nesse sentido, há uma ironia sutil no conto de que a moda europeia poderia normalizar a excentricidade do patriarcalismo brasileiro, sua mistura de doçura e violência; contudo, por mais que dr. Belém aceite abandonar a antiga casaca, sua alma permanece cristalizada na figura da morte, da caveira, que diz e reafirma seu direito de matar a esposa por mera suspeição sua, visto que, inclusive, Belém ameaça Marcelina de morte caso ele suspeitasse de alguma traição¹⁶.

Analisando por esse viés, podemos pensar no *Jornal das Famílias*, apesar de todas as suas características conservadoras, como um veículo que lenta e implicitamente passa a enxergar a mulher como um sujeito detentor de direitos. Então as roupas, além de auxiliarem na construção da personalidade do caractere, podem servir como metáfora para representar a incapacidade de dr. Belém se despir do passado e, talvez, da necessidade de os homens abandonarem o ideal de que a mulher é um ser que pode ser subjugado pelo sexo masculino. Alexandra Pinheiro (2007) afirma que o *Jornal das Famílias* não militava explicitamente pela emancipação feminina, mas que possuía alguns artigos que, para além do divertimento e dos ensinamentos morais, pretendiam instruir as leitoras acerca de temas como geografia e educação formal. Sendo assim, é possível que Machado tenha enxergado a possibilidade de tratar literariamente um assunto delicado como esse no *Jornal das Famílias*, mas, para tanto, o fez de maneira velada e obscura.

¹⁵ Inicialmente, a narrativa parece se desenvolver a partir de um dito popular de origem inglesa. Ter um esqueleto no armário significa ter um segredo, algo inconfessável. Porém, enquanto algumas pesquisas indicam que tal expressão data de meados do século XIX (ou seja, poderia ser conhecida por Machado), outras afirmam que seria do início do século XX.

¹⁶ No final do conto, Belém afirma que Alberto e Marcelina estão apaixonados; com isso, decide deixá-los, partindo abraçado ao esqueleto.

Considerações finais: interpretando os índices

Retomando a discussão acerca do método indiciário proposto por Ginzburg (1989), a análise da descrição do vestuário das personagens evidencia camadas narrativas que, a depender da perspectiva de leitura, podem passar despercebidas. A atenção aos indícios é capaz, pois, de revelar sentidos, ampliar possibilidades de interpretação. Por meio desses indícios (os trajes exagerados de João dos Passos, o vestido simples de Lulu e a singularidade da casaca de dr. Belém), notamos que a composição dos caracteres abarca dados internos e externos que parecem não apresentar contradições. Portanto, a descrição da indumentária colabora para a construção das personagens, atuando como uma pista do que está por vir, operando como um sinal de alerta para o leitor.

Entretanto, se, por um lado, de acordo com os indícios, as personagens parecem não apresentar contradição entre interioridade e exterioridade, observamos, por outro, que, ao articularmos a leitura dos contos analisados neste artigo com uma leitura das demais seções do *Jornal das Famílias*, algumas tensões sobressaem. Embora a linha editorial do periódico se assente, grosso modo, em um discurso moralista orientado pela ideologia católico-patriarcal, as narrativas aqui estudadas incorporam como pressuposto a expectativa de que seu público leitor possuiria conhecimentos de moda, os quais lhes eram fornecidos, em boa medida, pelo próprio periódico. Desse modo, vaidade e religião, moralidade e entretenimento, pares antitéticos à primeira vista, estão entrelaçados no *Jornal das Famílias* e, como pudemos verificar, nas narrativas de Machado de Assis publicadas no periódico.

Referências

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAIS, Fernando; ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Orgs.). **História da vida privada no Brasil**: Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (História da vida privada no Brasil, v. 2)

AOS NOSSOS leitores. **Jornal das Famílias**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, jan. 1863, p. 1-2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/339776/1>. Acesso em: 2 jul. 2019.

ARAÚJO, Marcelo de. **Dom Pedro II e a moda masculina na época vitoriana**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

ÀS NOSSAS leitoras. **Jornal das Famílias**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, fev. 1869, p. 37-38. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/339776/2358>. Acesso em: 2 jul. 2019.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. O dândi. In: BALZAC *et al.* **Manual do dândi**: a vida com estilo. Organização, tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. (Coleção Mimo)

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. revista. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1)

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: BOSI, Alfredo. **Machado de Assis**: o enigma do olhar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. 2. ed. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. 2. ed. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GLEDSON, John. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Contos**: uma antologia. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 1.

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

LUKÁCS, György. **Marxismo e teoria da literatura**. 2. ed. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Ao acaso: revista da semana. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: 3 jan. 1865, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/19436. Acesso em: 2 jul. 2019.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Brincar com fogo. **Jornal das Famílias**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, jul. 1875a, p. 210-215. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/339776/4528>. Acesso em: 2 jul. 2019.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Brincar com fogo (fim). **Jornal das Famílias**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, ago. 1875b, p. 234-240. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/339776/4555>. Acesso em: 2 jul. 2019.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Um esqueleto. **Jornal das Famílias**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, out. 1875c, p. 289-294. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/339776/4621>. Acesso em: 2 jul. 2019.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Um esqueleto (fim). **Jornal das Famílias**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, nov. 1875d, p. 321-331. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/339776/4658>. Acesso em: 2 jul. 2019.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Encher tempo. **Jornal das Famílias**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, abr. 1876, p. 108-116. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/339776/4848>. Acesso em: 2 jul. 2019.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Literatura realista. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 16 abr. 1878, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/238562/657>. Acesso em: 2 jul. 1878.

PINHEIRO, Alexandra Santos. *O Jornal das Famílias (1863-1878) e as leitoras do século XIX*. **Revista Faz Ciência**, Cascavel, v. 6, n. 1, 2004, p. 115-135. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/fazciencia/article/view/7404/5468>. Acesso em: 17 jun. 2015.

PINHEIRO, Alexandra Santos. **Para além da amenidade** – *O Jornal das Famílias (1863-1878) e sua rede de produções*. 279 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

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

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VIANA, Fausto. O imperador nunca esteve nu. In: ARAÚJO, Marcelo de. **Dom Pedro II e a moda masculina na época vitoriana**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

A literatura de cordel como meio de divulgação da moda na Portugal do século XVIII.

Cordel Literature¹ as a means of spreading fashion in the 18th century in Portugal

¹ Cordel Literature: a type of popular poem which is oral and printed in leaflets, generally exposed for sales hanged on a string.

Manoela Bernardi Ferreira de Azevedo²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6998-3143>

Rafaela Norogrande³

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9813-4944>

[resumo] Inúmeros fatos eclodiram e representaram a tomada de novas posturas e de pensamentos durante o século XVIII. Na Europa, as portuguesas setecentistas sentiriam e até participariam, ainda que timidamente, das tais transformações que decorreram no período denominado como Século das Luzes. Durante essa época, Portugal tinha como aliada a Inglaterra, mas também recebia fortes influências da França, sobretudo nas maneiras do vestir. Por meio de análise bibliográfica, principalmente de autores como Moura, Santos e Chantal, o presente artigo relacionará moda e literatura de cordel, contribuindo para o avanço da história do traje e da moda na relação com a literatura ao compreender as mudanças sociais e estéticas sofridas em solo português por meio da imprensa de cordel. Esses papéis volantes, como condutores das transformações sociais, culturais e, principalmente, estéticas em Portugal, permitirão-nos averiguar um pouco o dia a dia das portuguesas aristocratas e como o traje e a moda inglesa e a francesa foram recebidas e difundidas no continente lusitano.

[palavras-chave] Estética. Vestuário. Mulheres. Papel volante. Sociabilidades.

[abstract] A variety of emerging factors represented the adoption of new attitudes and thoughts during the 18th century. In Europe, Portuguese women would feel and participate, even if not so expressively, on the renowned transformations that happened in the period known as the Age of Enlightenment. In that time, Portugal had England as an ally but also received strong influence from France, mainly on the way of dressing. Through a bibliographic analysis mainly from authors such as Moura, Santos, and Chantal, the present article will connect fashion and cordel literature, thus contributing to advancements in the history of clothing and fashion and their connections with literature. This will be done by understanding the social and aesthetic changes in the Portuguese territory through the cordel press. These cordel leaflets (also called “papéis volantes”), being conductors of social, cultural and mainly aesthetic transformations in Portugal, will enable an investigation about the aristocratic Portuguese women daily life, and also regarding how English and French clothing and fashion will be received and spread through the Lusitanian continent.

[keywords] Aesthetic. Clothing. Women. Cordel leaflet (Papel volante). Sociabilities.

Recebido em: 14-10-2019

Aprovado em: 05-12-2019

² Mestre em Design de Moda pela Universidade da Beira Interior, Portugal. manoelabferreira@hotmail.com. <http://lattes.cnpq.br/7897065013719070>.

³ Doutora em Design pela Universidade de Aveiro, Portugal. norogrande@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/8511467327323125>.

Introdução

Nos anos setecentos, múltiplos acontecimentos decorreram no continente europeu, muitos notadamente inspirados pela corrente filosófica Iluminista. Esse novo pensamento também motivou várias mudanças no campo da moda e do vestuário das damas portuguesas, como Santos declara:

Vivia-se, na segunda metade do século XVIII, uma época marcada pela mudança, pela progressiva ascensão económica e social da burguesia, pelo surgimento de uma nova sensibilidade e novos gostos o que, forçosamente, deixaria marcas nas atitudes e comportamentos dos diversos grupos sociais. As Modas serão um dos indicadores dessas mudanças, provocando curiosas reações de imitação, usurpação e rejeição, que os textos irão reflectir magnificamente. (SANTOS, 2013, p. 139)

Ao analisar a moda, não se deve evidenciar somente o ramo do vestuário. Moda também se trata de expressões, vivências, comportamentos, etiquetas, sentimentos e emoções, até mesmo de aspirações e ambições humanas. A moda provoca uma identificação do sujeito com a sociedade e se comunica por sua estética, por intenções pessoais e expressões públicas ou, ainda, por seus ideais culturais, sociais, econômicos e mesmo políticos. Dessa maneira, assume-se moda como um fenômeno social.

As mulheres do século XVIII, principalmente as francesas, começaram a adotar uma nova postura. Mais ativas e participativas quanto às questões da esfera pública, fizeram do campo da moda sua forma de expressão. Passaram a se vestir de maneira “inédita”, sugerindo também transformações no âmbito privado, mas, principalmente, na esfera pública. As portuguesas, que se espelhavam na estética francesa, levaram e implementaram em seus trajes essa nova mentalidade oriunda da filosofia iluminista, ainda que movidas pela exaltação do parecer e não do ser⁴.

Por outra percepção, a abertura do espaço público permitiu que o século XVIII fosse responsável por fazer surgir e difundir muitos textos sobre os trajes e a moda, “quer pelas publicações objetivas que lhe iam dizendo respeito, em França, quer pelos panfletos, ou literatura de cordel” (MOURA, 2010, p. 62). De maneira alternativa, a literatura de cordel ganha popularidade e notoriedade, expandindo essas novas maneiras do vestir que vinham dos países vizinhos: da aliada Inglaterra e, sobretudo, da França, país de grande prestígio. Em Portugal, tais publicações mostraram-se como importante ferramenta para a circulação e a difusão das novidades estéticas oriundas do estrangeiro visto que esse tipo de conhecimento estava limitado por “algumas críticas religiosas e raras descrições de acontecimentos reais ou crônicas cortesãs” (MOURA, 2010, p. 62).

⁴ Ainda que as portuguesas não tivessem sido ativas quanto à sua participação social, política e econômica, tal como as senhoras francesas, seus trajes expressavam indiretamente essas transformações que o Iluminismo conduzia na sociedade francesa e, também por causa disso, foram muito visadas e criticadas pelos portugueses mais conservadores de setecentos.

Contudo, esses folhetos não eram destinados somente a publicar os novos trajes que ganhavam fama na Península Ibérica. Outra grande finalidade, muito usada pelos lusitanos mais conservadores, era orientar, advertir, criticar e até censurar o uso dessas modas a fim de manter e perdurar a organização social e política do país.

Neste artigo, evidencia-se como a moda criou um paralelo com a literatura de cordel e como esse meio configurou e retratou as transições e as modificações da aparência feminina palatina da Portugal do século XVIII.

A literatura de cordel foi a base para este processo investigativo, tornando-se meio de análise das questões referentes ao vestuário. Os “papéis volantes”, como também era conhecida, expõem o olhar dos sujeitos que os escreveram em função do que ocorria no contexto de setecentos, objetivamente tratando-se dos trajes e das modas que as portuguesas vestiam. Enquanto a imprensa jornalística ainda não se desenvolvia, esses panfletos foram cruciais para a difusão do saber comum e propriamente estético. São relatos detalhados que enriquecem a história, não somente a de Portugal, como também a de suas colônias, principalmente a brasileira.

Os cordéis utilizados neste artigo fazem parte da coleção da Biblioteca Pública Municipal do Porto, todos da segunda metade do século XVIII, retirados do trabalho de Moura, visto a impossibilidade de acesso. Como apoio para as pesquisas bibliográficas e para as fontes primárias, além de Moura, autores como Chantal, Santos e Nogueira engrandeceram o desenvolvimento da problemática aqui sugerida.

A definição do tema do presente artigo trata-se de um recorte do trabalho de investigação realizado em Portugal: para desenvolver a problemática da pesquisa de mestrado, pautada na questão “Como a aparência das mulheres portuguesas foi influenciada e dominada por França e Inglaterra e quais foram as consequências expressas no âmbito social, por meio da moda”, durante o período de 1789 a 1807, a autora transitou pela literatura de cordel, visto essa ferramenta descrever a condição social das senhoras e de como a moda atingiu e seduziu o seu imaginário à medida que os trajes tornavam-nas mais evidentes e detentoras de certo poder na esfera pública.

A literatura de cordel e a difusão da moda em Portugal

No século XVIII, Portugal experimentou muitas mudanças em várias áreas do desenvolvimento social e cultural, além dos inúmeros acontecimentos de cunho político-econômico decorridos. Desde o século anterior, a principal origem dessas transformações tem relação com o avanço das novas vertentes filosóficas de cunho racionalista.

O Iluminismo fundamentou e impulsionou uma grande metamorfose por todo o continente europeu. A transformação deu-se não só nas vias culturais, sociais, políticas e econômicas, mas, principalmente, incentivou mudanças no pensar dos sujeitos que, claramente, foram percebidas nas formas diferentes de trajar, como será tratado no interior da sociedade palatina

lusitana da segunda metade do século XVIII⁵. Para melhor compreensão desse contexto, é essencial fazermos uma breve imersão na história daquele período.

Dom João V havia se tornado o primeiro monarca dos anos setecentos. Coroado em 1706, em virtude de embates políticos⁶, ele manteria sua posição imparcial relativa às alianças políticas-econômicas. Voltando-se para as questões internas, o momento era oportuno para levantar a economia do seu país com as riquezas levadas do Brasil e fomentar a manufatura que chegava da Inglaterra, graças ao Tratado de Methuen⁷ acordado anos antes da sua aclamação, em 1703. No entanto, no seu íntimo, o rei possuía outras ambições para o seu governo. Seu foco e seu interesse estavam nas aparências que a sua corte exibiria. Opulência, ostentação, suntuosidade, magnitude, enfim, tornar-se-iam as definições mais corretas para o reinado de D. João V.

No ano da sua morte, em 1750, D. José I assume o trono e inicia sua gestão juntamente com o célebre Marques de Pombal, implementando políticas reformistas voltadas à reconstrução econômica do país. Os gastos exorbitantes do governo anterior forçaram o novo monarca a realizar uma série de medidas protecionistas e de desenvolvimento econômico com foco na produção nacional⁸.

Pombal foi embaixador no exterior; conviveu e assimilou os ideais iluministas e, como ministro, passou a endossar seus programas político-econômicos a partir dessa abordagem. Assim, ele pode ser considerado peça-chave na reformulação de Portugal, principalmente após a catástrofe de 1755.

A filosofia das Luzes expandia-se voluntariamente pelo país e foi determinante para o surgimento de um “novo” português⁹. Os indivíduos despertaram para a busca do belo, para o desejo do que era novo, evidenciando a personalização por meio de uma maior liberdade de pensamento expressa por uma estética reformada.

⁵ Na segunda metade do século XVIII, o pensamento Iluminista inspirou o aparecimento do despotismo *esclarecido* por toda a Europa. Essa expressão foi usada para uma forma de governo que embora aprovasse a exaltação do Estado como mentor do poder soberano (Absolutismo), orientava-se pelos ideais de progresso, reforma e filantropia, oriundos do Iluminismo.

⁶ Principalmente perante a Guerra de Sucessão Espanhola. Apesar de ser cobrado a tomar posição para se aliar com uma das potências, D. João V manterá a condução de seu governo na imparcialidade a fim de se envolver mais com o desenvolvimento interno.

⁷ Também conhecido como Tratado dos Panos e Vinhos, esse acordo foi feito entre Inglaterra e Portugal no ano de 1703. Promulgou uma troca, ainda que posteriormente fosse percebida como inviável para os portugueses, que estes forneceria exclusivamente seu vinho aos ingleses, enquanto permitiriam a entrada de diversas manufaturas da Inglaterra, principalmente os têxteis.

⁸ A Real Fábrica das Sedas, criada em 1734, foi fundamental para manter em vigor o caráter protecionista da política vigente do governo de D. José I. No intuito de fazer crescer a manufatura nacional de rendas e demais itens de moda, em 1751, promulga-se uma Pragmática contra o Luxo, a qual proibia o uso de têxteis e adornos estrangeiros (MOURA, 2010, p. 44).

⁹ Ainda que a política interna de Portugal não consentisse ideais iluministas, assim como Pombal, muitos outros sujeitos foram responsáveis por inserir e fortalecer tais propostas em solo português. É o caso, por exemplo, dos imigrantes franceses, emigrantes estrangeirados (comerciantes, marinheiros, “cabeleireiros, livreiros, negociantes, mercadores, alfaiates, pintores, militares, nobres e clérigos”), intelectuais, filósofos, maçons, diplomatas, viajantes e alguns burgueses (RAMOS, 1988, p. 147 citado por FERREIRA, 2018, p. 78).

Fazia-se imprescindível a adoção de uma aparência que se desvencilhasse do antigo e tradicionalista, de tudo que se relacionasse com o passado. Seguindo esse caminho, a aristocracia, detentora das preferências e do poder hierárquico, estava ávida por uma moda que fizesse sentido a esses novos tempos, como nos indica a seguinte pronúncia de uma amante da moda portuguesa: “Ai não se fassa rabujento, deixe-se dessas portuguezadas antigas que já estamos em outro século”¹⁰.

Quanto à nova estética lusitana, as novidades da moda eram ditadas pela França e adentraram em Portugal por muitos meios, como jornais, livros, folhetos e, sobretudo, pela literatura de cordel:

[...] foi o século XVIII o grande gerador e difusor dos textos sobre moda, quer pelas publicações objectivas que lhe iam dizendo respeito, em França, quer pelos panfletos, ou literatura de cordel, que também em Portugal, se mostrariam como grande passo alternativo no que toca à informação sobre trajes e modas, que até então estaria confinada a algumas críticas religiosas e raras descrições de acontecimentos reais ou crónicas cortesãs. (MOURA, 2010, p. 62)

Os papéis volantes¹¹ popularizaram-se ao mesmo tempo que houve o despertar da aceleração da imprensa, ampliando o território cultural e sendo também responsável pela transmissão da literatura (NOGUEIRA, 2003, p. 22-24). Tornara-se tão comum que, entre as décadas de 1770 e 1790, a literatura de cordel penetrava em todas as camadas sociais, inclusive a burguesa, que paralelamente ascendia (SANTOS, 2013). Esse tipo de escrita:

[...] pactuava com facilidades de acesso para um público mais vasto, quer pelo preço baixo, como pela variedade de locais de venda, ou pela acessibilidade da escrita, mais simples e proposta em diversidade de temas e estilos. Isso permitiria que agradasse a um público de diversos estratos sociais, desde os mais nobres, em reacções de diversão, encanto ou rejeição; burguesia ascendente, marcada já por atitudes e comportamentos, decorrentes de uma nova sensibilidade e gostos e apta a usurpações ou imitações moderadas; como aos mais analfabetos, pela simplicidade da escrita e possibilidade de fácil transmissão oral. Ora isto é mais do que suficiente para vincar a importância dos folhetos de cordel para a nossa história cultural e social, nomeadamente na reconstrução do panorama das modas, no nosso país, embora não se esgotando aí o seu rico contributo. (MOURA, 2010, p. 63)

¹⁰ Novo entremez intitulado *A receita de ser peralta ou de casquilharia por força* (Lisboa: 1789, p. 10 citado por MOURA, 2010, p. 15).

¹¹ A literatura de cordel também recebia esse nome, assim como folhetos volantes e cordéis.

Como ressaltou Moura, a grande massa popular portuguesa de setecentos era uma importante apreciadora desses textos. Seja pela escrita simples e fácil ou pela oratória, os cordéis agradavam cada vez mais os vários estratos sociais. Em versinhos, entremezes, sátiras ou poemas, simples ou eruditos, foram muito bem aceitos pelos analfabetos. Por causa de a literatura de cordel ser teatralizada, ou simplesmente da audição de leituras em voz alta, os sujeitos mais simples, humildes e menos exigentes puderam ter contato com a cultura escrita, o que possibilitou seu acesso às novidades que circulavam em Portugal (NOGUEIRA, 2003).

Moura (2010) ainda sugere que tanto burgueses quanto aristocratas, até mesmo o próprio rei, entretinham-se com esses papéis por meio das dramaturgias que faziam em suas casas como atividade de celebração ou passatempo. Essa situação pode assemelhar-se em muito aos típicos “salões” que, na França, eram habituais na aristocracia. Tal costume também era praticado em Portugal de setecentos.

Um dos principais fatores que fez os cordéis serem acolhidos pela população lusófona, ainda que uns com maior sucesso do que outros, está no fato de que essas obras eram economicamente acessíveis. Não só por utilizarem material precário, mas também tinham uma “má impressão, uma deficiente tintagem e uma grosseira composição” (SANTOS, 1989, p. 137).

O preço dessas publicações também era mais baixo do que o dos livros comuns, quase inacessíveis à maior parte da população. Assim como o aumento do número de letrados também se apresentava como elemento coadjuvante a este panorama. A isto juntamos, ainda, o facto de se distinguirem vários locais de venda, uma vez que, no século XVIII havia ainda mais tipografias e, que até as reais se dedicavam à produção de folhetos de cordel. E assim, tudo convergia para que os folhetos de cordel atingissem um público vasto e de diversos estratos sociais, mesmo dos mais analfabetos. (MOURA, 2010, p. 68)

Os cordéis eram comercializados por vendedores (ou papelistas) que, geralmente, eram homens cegos que recebiam apoio e preferências concedidas pelo rei (SANTOS, 2013). Ainda havia “os impressores aspirantes a livreiros; os “volanteiros”, que vendiam porta a porta e praticavam preços competitivos; os livreiros e alguns comerciantes, em loja aberta” (MOURA, 2010, p. 75), também praticavam esse ofício. Os que eram ambulantes ou não tinham estabelecimento físico vendiam os cordéis da seguinte maneira:

Ora, por literatura de cordel entender-se-á, então, o imenso e diverso conjunto de textos que se destinavam a ser dependurados em cordéis suportados por pregui-nhos ou alfinetes, em paredes de madeira ou a circular pendentes de vendedores ambulantes, para que expostos ao público o pudessem aliciar à compra. (MOURA, 2010, p. 66)

Os papéis volantes também receberam influências dos países vizinhos. Santos (2013) aborda que muitos dos folhetos que circulavam em Portugal eram traduções ou adaptações dos textos espanhóis. Alguns, inclusive, chegavam e eram comercializados na língua de origem.

Havia ainda folhetos em que os autores assinavam suas obras e outros que preferiam ficar no anonimato. Aqueles que optavam por se expor possuíam certa “intervenção normativa” no conteúdo por causa dos interesses da Igreja e do Estado em propagar um discurso “oficial”, ou seja, de cunho pedagógico e crítico¹² quanto aos gastos em modas e luxos, assim como na repreensão do consumo exagerado. Um recorte do texto de cordel traduz claramente essa intenção: “Ah, luxo causador de eterno dano/ Do riquíssimo Império Lusitano!/ Tu podes converter em vil pobreza,/ Com tua perversão, tanta grandeza”¹³.

O maior interesse desses escritores era conseguir o aval de impressão das autoridades censórias (SANTOS, 2013, p. 140). Por outro lado, os que optaram pela escrita anônima¹⁴, clandestina, tinham a possibilidade de escrever sobre diversos assuntos e fatos sem estarem submissos a preceitos e diretrizes.

Na análise de Santos (2013), frequentemente nos textos de cordéis percebe-se o discurso das Sagradas Escrituras para reprovar as “profanidades” da moda e do luxo, bem como para contrabalançar os exageros. Essa dissonância estava no fato de que as “modas que os portugueses affectao demaziadamente, e as mulheres ainda mais fazem um luxo diabólico, que destrói as casas, consome o dinheiro que era para sustento delas, e emfim, faz uma dezordem”¹⁵.

Outro cordel faz a seguinte declaração:

Vivão Senhoras conforme as suas rendas (...) deixem os enfeites, e o luxo, vivão com mais moderação (...) ponhão as suas esperanças só no Ceo, [...] porque só a glória do Ceo he que dura para sempre, as pompas e dignidades do mundo nada valem....¹⁶

¹² O “objectivo da Igreja e do Estado seria exigir a decência dos textos, embora permitissem, por vezes, algumas abordagens menos ortodoxas, desde que com intenção moralizadora ou pedagógica” (MOURA, 2010, p. 67).

¹³ *Queixas de Clorindo ou rephrençam amigável das modas extravagantes* (Lisboa: Oficina de Domingos Gonsalves, 1782 citado MOURA, 2010, p. 58 (anexos)).

¹⁴ O anonimato permitia ao escritor, principalmente, escrever textos que a censura desaprovava. Logo, a disseminação desses cordéis não colocaria em risco a segurança do autor audacioso. Tais publicações foram conhecidas como “folhetada incômoda” (NOGUEIRA, 2003, p. 8. citado por MOURA, 2010, p. 68).

¹⁵ Novo entremez intitulado *A receita de ser peralta ou de casquilharia por força* (Lisboa: 1789, p. 2 citado por MOURA, 2010, p. 79).

¹⁶ *Relação de huma carta escrita às Peraltas em a qual se lhe apontam os rediculos trastes de que usão...* (Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa, 1787, p. 13 citado por SANTOS, 2013, p. 141).

Logo, visto desembolsarem enormes valores que deveriam ser doados à igreja, os gastos desnecessários eram considerados pecado. Além disso, com o crescimento da burguesia enriquecida, sendo esta capaz de gastar tantas quantias em dinheiro quanto os aristocratas da corte, percebia-se que certos símbolos de poder estavam sendo usurpados ao ponto de desorganizar a hierarquia social. Nesse sentido, em 1749, foi instaurado um protocolo e leis contra o luxo a fim de que cada indivíduo andasse conforme seu status (MOURA, 2010). O intuito era garantir a estabilidade social, evitar gastos excessivos e criticar a ostentação usurpadora. Assim descreve uma personagem de cordel:

“A pragmática já me não espanta,/ Antes já me parece boa, e santa,/ Porque a todos acode/ A não gastar ninguém mais do que pode:/ E já com ella as Franças Portuguezas/ Não fazem a seus pays tantas despezas [...]/ Assim fica sendo a tal pragmática/ Remédio prodigioso/ Para evitar este mal contagioso”¹⁷,

Entre os variados conteúdos possíveis de ser tratados na literatura de cordel, o que tinha maior popularidade e prestígio incluía falar sobre as modas, masculina, mas, principalmente, a feminina (SANTOS, 2013). A moda foi considerada um tema de grande estima para os portugueses, pois, no decorrer dos “séculos XVI e XVII a inexistência das revistas de moda ou dos catálogos de loja levava a que a divulgação do traje estivesse confinada às fontes documentais e gráficas existentes” (DUARTE¹⁸, 2004, p. 13 citada por MOURA, 2010, p. 76).

Na prática, informações e referências sobre moda estrangeira eram muito difíceis e raras em terras lusitanas. Além dos escassos periódicos franceses que ali desembarcavam, muitas senhoras da corte ansiavam pela chegada das pandoras para se informar acerca dos novos modelos de vestuário. Eram pequenas bonecas de porcelana, comercializadas por todo o continente, com a função de representar, em tamanho miniatura, as últimas modas que as francesas vestiam em Paris. Em 1739, a princesa Maria Vitória¹⁹, esposa de D. José I, escreveu para a sua mãe, a rainha da Espanha, para que lhe enviasse duas bonecas, pois sua sogra, a rainha Maria Ana da Áustria e esposa de D. João V, negava-se a lhe mostrar as três bonecas recém-chegadas da França, vestidas e penteadas à moda (SANTOS, 2013).

Sendo assim, os folhetos de cordéis foram inovadores e os maiores responsáveis por divulgar e trazer notícias das modas usadas nas cortes dos países vizinhos: “As referências espalhavam-se por muitos folhetos, espelhadas na preocupação das personagens em “seguirem a moda” para trajarem à moderna” (MOURA, 2010, p. 77).

¹⁷ *Testamento e ultima disposição que de seus ornatos, enfeites, e adornos fez huma França, por causa da nova pragmática, querendo reformarse, deixar o mundo, e entrar em religião, repartindo primeiro pelos conventos pobres as suas melhores gallas, e fazendo outras obras pias, como nelle pode ver o fleumático leitor* (Catalunha: Empresa de Francisco Guevarz, 1751, p. 4 citado por MOURA, 2010, p. 87-88)

¹⁸ DUARTE, Cristina L. **Moda**. Lisboa: Quimera Editores Ltda., 2004.

¹⁹ Em algumas bibliografias, a esposa de D. José I também era reconhecida como D. Mariana Vitória de Bourbon.

Consequentemente, as mulheres tornam-se protagonistas da moda e dos textos de cordel, ainda que a sua grande maioria ocupando papéis de transgressoras da sociedade graças à “ousadia dos seus trajes, pelos seus gastos excessivos, pela bizarrria dos adornos, num rol quase infundável de acusações” (SANTOS, 2013, p. 151).

Póde haver em todo o Mundo que se compare a mim? Tudo nesta caza são modas, tudo são poupas, tudo choroens, plumas volantes, e por fim mil traquinadas, que sendo as loucas de minhas filhas, e mulher quem as põem na cabeça, a minha he que fica doida²⁰.

Nesse contexto, em que a moda valorizava o feminino e sua beleza, ela também contribuiu às questões do casamento. Como esclarece Santos (2013), as roupas só eram condenáveis quando ultrapassavam os limites da decência e dos bons costumes. Mas, para expor a condição ou o status hierárquico legítimo, os adornos e a moda eram permitidos. Inclusive, era um direito reconhecido que as damas podiam e deviam desfrutar principalmente para conseguir ou agradar um marido e, assim, expor a honra e o poder do cônjuge por meio do seu vestuário, até porque não poderiam “privar sua mulher ou filha de se apresentarem com a decência própria da sua condição” (SANTOS, 2013, p. 152).

Havia grande intenção de que a maioria das publicações dos folhetos tratasse de assuntos dedicados à sociedade, ao gosto, ao casamento, além de conter instruções dirigidas aos pais sobre a forma de educar e orientar seus filhos, tornando-os virtuosos e úteis, honrando a pátria e a família (SANTOS, 2013).

Um folheto bem lembra que “o primeiro dote da Mulher para o mundo he a formosura, e esta he a Prerogativa com que se elevam. Os Homens se fazem estimar pelo valor, as Mulheres pela formosura”²¹. Porém, quando isentas de graça e beleza, a aparência de moda criava desilusões, como desabafa o noivo:

Eu vi certo marido lamentando/ Os enganos que teve (...)/ He possível, dizia este bom homem,/ Que eu casasse com as modas,/ Que buscando mulher, nestes instantes/ Não ache mais que fitas e volantes?/ Que visse huma mulher fazendo vulto,/ Anafada e vistosa,/ Que depois de casar, neste conflito,/ Em lugar de mulher ache um palito?/ Por este modo o triste se queixava,/ Como espelho dos outros:/ Ninguém busque casar sem mais exames/ C'uma mulher armada por arames²².

²⁰ *Os Peraltas Castigados...* (Lisboa: Officina de Domingos Gonsalves, 1786, p. 1 citado SANTOS, 2013, p. 152).

²¹ *Compendio de Theologia Moral Evangelica...* (Lisboa: Regia Officina Typografica, 1776, p. 53 citado por SANTOS, 2013 p. 159)

²² *Modas do Tempo Descobertas na Quarta parte dos Opios* (Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1788, p. 5 citado por SANTOS, 2013, p. 160).

Tal discurso também demonstra certa moralidade – uma vez que propõe a relação da estética com a honra e a dignidade pessoal –, e uma crescente valorização social do papel atribuído à mulher. Trata-se do direito de reconhecimento social e da honra que as senhoras disputam por meio da imagem que transmitem (SANTOS, 2013). Por isso, a moda provocava o princípio de progresso e conquistas às damas, ainda que, paralelamente, sofressem julgamentos e difamações.

Em Portugal, os cordéis também foram uma ferramenta muito útil para dar voz às figuras femininas. Estamos ainda diante de uma conjuntura extremamente patriarcal. Portugal sempre foi uma sociedade muito conservadora e católica, o que implica dizer que defendia a figura da mulher como mãe e dona do lar. Elas deveriam desempenhar seus trabalhos em prol da sua família, em um convívio estritamente privado. Nada, nenhum assunto que fosse público, poderia ser dialogado ou discutido com uma mulher. A educação que recebiam era para se aperfeiçoarem como mães, donas do lar e boas esposas.

Inclusive, Moura elucida que o vestuário também teve a finalidade de categorizar as mulheres socialmente ao alegar que, nas roupas, a “funcionalidade se impõe também à moda” (MOURA, 2010, p. 25). Ao se referir às ancas, a autora diz:

Se não repare-se que, no século estudado nos deparamos com um alargamento significativo no que toca às ancas da silhueta feminina, em termos de vestuário, o que longe de ser prático, representa a sua “função” de gestação e subliminarmente um estatismo que seria propício por ser natural à mulher. Seria pois a opressão e a compressão de contornos adequada e natural à mulher de então? O certo é que era forçada a muito do que se lhe tornava posteriormente “natural”. (MOURA, 2010, p. 25)

Tratando-se das referências de moda que influenciaram Portugal desde o governo de D. João V, Inglaterra e França foram os dois principais países que ditaram as novas aparências. Para além de fatores político-econômicos, ambos serão os responsáveis por difundir seus modos e, claro, suas modas em solo lusitano.

A moda em Portugal não seguia uma estética própria. Os símbolos de poder, elegância e suntuosidade que Luís XIV instaurou na França, no começo de setecentos, serviram de inspiração ao monarca português (CHANTAL, 1970). A corte de Versalhes era muito prestigiada pelo rei D. João V, que introduziria tal gosto exacerbado da cultura francesa na corte lusitana. E com as riquezas advindas da colônia brasileira era possível para o monarca manter uma política externa de afirmação do prestígio e do poder da coroa, envolvendo e paramentando sua corte de fausto, requinte e ostentação. Isto facilitou e permitiu a entrada de muitos costumes franceses em Portugal e, obviamente, de uma moda à francesa.

As novidades vinham do estrangeiro e disseminavam-se pelo interior da corte, centro irradiador e fonte do que era considerado referência de modo, como declara Santos: “Trajar bem é agora sinónimo de vestir à moda, moda que vem do estrangeiro e de que são os primeiros consumidores os membros dos grupos sociais elevados” (SANTOS, 2013, p. 144).

Sendo assim, era importante esse contato com a aristocracia, tanto que na torina do frei Lucas de Santa Catarina, sugere-se que as senhoras tivessem “hua amiga no Paço para a enformar das modas, pois de lá hé que saem todas as invenções de toda a legitima moda” (RODRIGUES, 1983, p. 160 citado por SANTOS, 2013, p. 144).

A forte veneração a tudo que se dizia oriundo da França fez com que Portugal muito se assemelhasse à aparência dita como moda estrangeira. Isto implica dizer que as portuguesas da corte, a classe que mais possuía contato com as novidades regressas em solo lusitano, fossem as primeiras a ostentar a aparência francesinha²³. Essa estética se manterá nos reinados seguintes, na segunda metade do século XVIII.

D. José I, ainda que a contragosto, preservou certa tendência aos gastos a fim de se espelhar na pompa da sociedade francesa, permitindo que essa cultura e essa estética adentrassem, e até se antepusessem, à cultura lusófona. Em virtude de os portugueses interessarem-se mais pelos artigos estrangeiros do que pelos produtos locais²⁴, desprezavam as fábricas nacionais e ambicionavam os artigos trazidos por contrabandistas²⁵. Para eles, nada “importava à elegante frívola, apaixonada pelas modas francesas, ou ao fidalgo amador de caixas de música, que talvez bastassem dez anos de esforços e paciência para obter no seu país artigos aceitáveis” (CHANTAL, 1970, p. 24).

Tal atitude foi amplamente criticada por alguns autores de folhetos de cordel. Em um deles, afirma-se que os estrangeiros regressos “sabem que em Portugal há louca gente,/ Que o luxo reina agora, o que he patente,/ Carregam seus paquetes, e vem logo/ Com dez mil bugigangas fazer jogo;/ E lhe corre o dinheiro como hum rio,/ E nisto Portugal fica vazio (...)”²⁶.

Para os defensores dessa estética, pretextos políticos e econômicos conduziram e sustentaram as razões para essas modas. Entre algumas vantagens, o cordel expõe a opinião de alguns sujeitos, no fim do século:

²³ “Os depositários da moda sempre foram, sobretudo, as classes mais elevadas, já que, entre o povo a moda se mantinha durante longos períodos de tempo e, quando acontecia uma mudança, era apenas uma leve mudança de estilo” (MOURA, 2010, p. 30-31).

²⁴ Entre alguns motivos, por serem caros e de pior qualidade.

²⁵ Um fato interessante pode exemplificar essa escolha. Passado o terremoto, “no dia seguinte ao da catástrofe de 1755, Lisboa, sem pão nem tecto, estava também sem vestuário. Os sobreviventes só possuíam o fato que traziam no corpo, de um modo geral roto, queimado ou sujo” (CHANTAL, 1970, p. 210). Sem poder escolher, a população e muitos da corte portuguesa tiveram que usar bureal castanho para se vestir e para se proteger do frio e da chuva. Tempos depois, o rei e a rainha ainda se encontravam nessa condição precária. O desejo por retornar ao luxo e à vaidade fez despertar uma disputa pelos produtos de luxo que “entravam em Portugal de contrabando e atingiam preços aterrorizadores” (CHANTAL, 1970, p. 210). Inconsequentemente, incentivaram o contrabando de produtos internacionais ilícitos.

²⁶ *Queixas de Clorindo ou reprehçam amigável das modas extravagantes* (Lisboa: Oficina de Domingos Gonsalves, 1782, p. 3 citado por MOURA, 2010, p. 43-44).

Eu a moda defendo: que o dinheiro assim corre; desfruta o sapateiro, o alfayate, lucra o mercador, o seringueiro, o sujo penteador, os gêneros, se extrahem, e na verdade, nisto consiste hum bem da sociedade²⁷.

Assim sendo, durante praticamente todo o século XVIII, os trajes que seriam usados e propagados em solo lusitano tinham uma estética muito parecida, ou mesmo igual, à que era usada em Paris. Havia algumas poucas exceções para os que não eram a favor da moda francesa e seguiam uma aparência mais conservadora²⁸, situação que se dava graças aos tecidos que vinham da Inglaterra em decorrência do acordo comercial com os ingleses²⁹.

Como mencionado, uma considerável parcela populacional era contra a permissividade do monarca quanto à moda difundida e, por isso, temiam a entrada das ideias iluministas que vinham com alguns franceses imigrantes “estampadas” nesses trajes (FERREIRA, 2018). Esses conservadores, geralmente, conduziam suas alegações destacando os excessos dos trajes das senhoras que se expunham publicamente e como tal situação desequilibrava a harmonia social.

Na literatura de cordel, os personagens conservadores que frequentemente aparecem eram “o marido, o pai, o amigo velho, que defendem o antigo, o tradicional, por ser honesto, sério e digno, conseguindo convencer os filhos das suas opções na maioria das vezes, para que se cumprisse a intenção pedagógica” (MOURA, 2010, p. 78). É o caso deste cordel que expõe a voz do filho de um conservador:

Eu vou-me verificando no que diz meu pai, o certo he que as pessoas antigas como tem experiência fallao verdade em muitas cousas, os portugueses são excessivos nas modas e agora he que me vou dezenganando³⁰.

Ainda que as mudanças consistissem em uma renovação das aparências, os ornamentos ainda eram tão exagerados que os mais conservadores reagiam mal a esses luxos, censurando-os, como expressado neste cordel:

[...] he verdade que abundao as criticas contra as Madamas [...] ellas tem sido a ruína, e o estrago de immensas famílias: o luxo tem prevertido a ordem das sociedades, pobres pais, que com seus mediocres lucros apenas podiao manter-se

²⁷ *Satyras em louvor das Modas* (Lisboa: 1783, p. 13 citado por SANTOS, 2013, p. 150).

²⁸ “[...] os que mantinham as modas antigas, defendendo o vestuário do passado eram frequentemente apelidados de: “gingas”, “góticos”, “antiquários”, “antigalha do tempo das adagas”, amantes dos usos sebastianistas (Novo entremez intitulado *A receita de ser peralta ou de casquilharia por força*. (Lisboa: 1789, p. 6; p. 11 citado por MOURA, 2010, p. 77). Também eram taxados com nomes muito específicos: “sécias”, “peraltas”, “casquilhos”, “tafulas” (MOURA, 2010, p. 83).

²⁹ Diz respeito ao Tratado de Methuen, ou também, Tratado de Panos e Vinho.

³⁰ Novo entremez intitulado *A receita de ser peralta ou de casquilharia por força* (Lisboa: 1789, p. 7 citado por MOURA, 2010, p. 78).

no regaço da paz sem dividas, eu os vejo pobres, empenhados, e talvez faltos de credito para cevarem o gosto de suas filhas, e mulheres com as modas que de dia, em dia se inovao, e se descobrem: e que modas são estas? Seja-me permitido esta expressão: ridicularias que já mais se podem ver sem rizo, e sem escarneio [...]³¹.

Também os saudosistas reclamavam das mudanças que viam:

No nosso tempo não havia estes toucados mas havia mais dinheiro, não gastava huma senhora dous dias para armar hum castello na cabeça com huma turbamulta de trapalhada então comíamos os chouriços com ovos agora trazem nos V. m. no toutiço e pendurados pela cabeça³².

Para os apreciadores dos novos códigos de representação social, tratando-se das roupas, esses tradicionalistas eram muito antiquados e, por isso, criticados. Uma das personagens do folheto irritou-se com seu marido e disse: “Pois se V.M. quer ser gótico, se quer ser refructario ás leis da moda, eu o não quero ser [...] a culpa tive eu em cazar com hum homem rançoso, sem amar as modas amando a jarretisse [...]”³³. Contudo, era mais que necessário estar vestido à moda. Fazia parte de um contexto que demonstrava vanguardismo, bom tom e poder.

Na opinião de Moura, sempre houve os que adoravam e os que abominavam as novas tendências,

[...] positivas ou negativas, sempre havia críticas. Mais tarde, criticar-se-iam, também, as novas modas, os vestidinhos estreitos, que transformavam o aspecto da mulher, dando-lhe formas mais esguias, tendências influenciadas pela adesão ao Traje Império. (MOURA, 2010, p. 84)

A partir da segunda metade de setecentos, as senhoras portuguesas vestiam-se com essa moda estrangeira que vinha de Paris. Na literatura de cordel, além das críticas ao luxo, às ostentações sem medidas e ao abandono dos portugueses aos valores tradicionais de sua cultura, havia uma ampla disseminação de folhetos que impiedosamente ridicularizavam esses tipos de trajés e as mulheres que o vestiam:

³¹ *Gracioza, e divertida farça* ou o novo entremez intitulado *A defesa das madamas a favor das suas modas, em que deixao convencida a paraltisse dos homens* (Lisboa: Oficina de António Gomes, 1742, p. 8 citado por MOURA, 2010, p. 22-23).

³² Novo entremez intitulado *A receita de ser peralta ou de casquilharia por força* (Lisboa, 1789, p. 10 citado por MOURA, 2010, p. 23).

³³ *A grande dezordem que teve o Marido com a Mulher Por não querer que trouxesse o Tupete à Marrafe* (Lisboa: Officina de António Gomes, 1791, p. 5 citado por SANTOS, 2013, p. 148).

As madamas deste tempo são painéis de ridículas figuras: de que serve huma manta com pontas de cortina de caza de pasteleiro! De que serve hum tal toucado feito de tisse frizado todo posto em cocuruto com púcara de doce com seu papel escrespado?³⁴

A moda evoluiria do barroco do começo do século para o rococó, e deste para o neoclássico em fins de setecentos. Então, a partir da segunda metade do século e em poucas décadas, há mudanças bem visíveis nos trajés.

No início dos anos 1750, as anquinhas (ou “guarda-infantes”, como também eram chamadas) ainda eram muito usadas pela sociedade palatina. Essas grandes armações com a finalidade de aumentar exageradamente o volume lateral das saias ganharam fama nos cordéis e receberam inúmeras críticas. Entre alguns exemplos, cita-se o deste autor anônimo:

As anquinhas da moda/ Não posso acomodar-me/ Que são estas senhoras, penso e acho/ Hum ópio da sentura para baixo/ Não há porta em que caiba huma senhora/ Não há sege em que caiba/ E a sala maior com esta idéa/ em tendi seis senhoras fica cheias³⁵.

Por volta de 1770, as enormes anquinhas reduziram de tamanho para se harmonizarem com os penteados, que vão ganhando destaque no figurino. Bem empoados e cheios de cachos, começaram a dar lugar para a aplicação de alguns adereços. Fitas e laçarotes embelezavam – ou não – as senhoras, como sugere o cordel: “Assim também graça infinita eu acho,/ Nas largas fitas pela testa abaixo;/ Mas quando o rosto he bello, à formozura/ Este adorno bastante a desfigura”³⁶.

Principalmente no reinado de D. Maria, a moda parisiense dos toucados adentrará também no gosto das damas portuguesas. Essas peças utilizadas pelas francesas tinham um tamanho tão desproporcional que era praticamente impossível não ganharem inúmeras sátiras nos papéis volantes. O escritor Tolentino foi um dos escritores que mais ganhou fama ao descrever esses penteados. O cabelo das damas tinha “huma altura desmarcada de poupa e tão cheia de flores e fitas como huma laje de capella”³⁷. Mas, apesar de ser um luxo que as damas aderiram, certamente eram muito incômodos, como descrito:

³⁴ *De feza das Madamas a favor das suas modas...* (Lisboa: Officina de António Gomes, 1792, p. 9 citado por SANTOS, 2013, p. 148).

³⁵ *Ópio que dão os Homens e as Senhoras na cidade de Lisboa huns aos outros...* (Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1786, p. 7 citado por SANTOS, 2013, p. 155).

³⁶ *Queixas de Clorindo ou reprehençam amigável das modas extravagantes.* (Lisboa: Oficina de Domingos Gonsalves, 1782, p. 14 citado por MOURA, 2010, p. 46).

³⁷ *Queixas de Clorindo ou reprehençam amigável das modas extravagantes.* (Lisboa: Oficina de Domingos Gonsalves, 1782, p. 14 citado por MOURA, 2010, p. 46).

Também o amável sexo feminino, / Há muito grande excesso e desatino/ Nos enfeites de que usam, que igualmente/ Causam riso também à sábia gente. [...]/ O mandarem tirar as almofadas/ Das carroagens as que vão toucadas,/ Porque não vá tocar nos tozadinhos/ Já brancos da pomada, e dos polvilhos./ E porque não lhe basta esta cautélla,/ Obrigada se vê a Ninfa bela/ A contranger seu corpo delicado,/ Ou de levallo ali como esmagado.³⁸

Também bastante usados, os chapéus passariam a ser grandes e muito adornados, cheios de flores e fitas conforme o relato do cordel: “Mas como hia contando: A tal francesa/ No exterior, em tótum, Portuguesa/ Vinha com tal chapéu, que foi preciso, /Que me abaixasse logo de improviso/ Para passar o tal senhor cometa,/ E que só a sombra me deixou pateta”³⁹.

Os trajes, modelos de vestido redingote e “à húngara”, eram consumidos entre as damas afrancesadas poucos anos antes. O último, especialmente, não era bem quisto pelos moralistas, pois a sécia coquette, da qual também a chamavam de “frança”, “casquilha” ou então peralta deixava o corpo muito à mostra (MOURA, 2010). Nem mesmo os lenços, ainda que transparentes, conseguiam esconder “os seus decotes muito abertos, os braços descobertos, a garganta aconchegada no folho de rendas indiscretas, como no tempo em que ficava enclausurada ao abrigo das suas persianas de grades” (CHANTAL, 1970, p. 116). Pelo fato de esses vestidos seguirem as modas francesas da época, tendo decotes cada vez mais proeminentes, na percepção de Chantal, a peça era como se fosse “pagã, portanto até à cintura, mas ferozmente casta a partir daí a beldade [vivesse] o seu grande momento de garridice” (CHANTAL, 1970, p. 117).

Com a Revolução Francesa insurgida em 1789, o fim do Antigo Regime torna-se realidade na França. E Portugal, por seguir muito os costumes do país vizinho, também sentiu as mudanças políticas na sua sociedade. Inicialmente, o luxo da primeira metade do século transformava-se após 1755, como se constata nas palavras da personagem de um folheto de cordel: “[...] havia bons brincos de diamantes, broxes de muito preço e agora há fitas e pérolas falsas e canquilharia”⁴⁰. Em outro relato, expõem-se o seguinte pensamento:

Sabem que em Portugal há louca gente, / Que o luxo reina agora, o que he patente, / Carregam seus paquetes, e vem logo/ Com dez mil bugigangas fazer jogo;/ E lhe corre o dinheiro como hum rio, / E nisto Portugal fica vazio [...]⁴¹.

³⁸ *Queixas de Clorindo ou reprehençam amigável das modas extravagantes* (Lisboa: Oficina de Domingos Gonsalves, 1782, p. 12 citado por SANTOS, 2013, p. 156).

³⁹ *Nova Sátira ao formidável chapeo e anquinhas que apareceram no passeio do cais grande, e a bulha que tiverão os apaixonados de ambos os theatros* (Lisboa: Oficina de António Gomes, 1789, p. 9 citado por MOURA, 2010, p. 46).

⁴⁰ Novo entremez intitulado *A receita de ser peralta ou de casquilharia por força* (Lisboa: 1789, p. 10 citado por MOURA, 2010, p. 58).

⁴¹ *Queixas de Clorindo ou reprhençam amigável das modas extravagantes* (Lisboa: Oficina de Domingos Gonsalves, 1782, p. 3 citado por MOURA, 2010, p. 43-44).

Esse tipo de assunto era um negócio lucrativo para os autores dos panfletos. Não obstante, os próprios entremezes de cordel⁴² justificam a sua alta popularidade graças às sátiras e críticas bem-humoradas que essas modas sucediam, pois “por causa das modas todos os dias tem o amargo divertimento de se verem apregoadas dos cegos em Farças e Entremezes engraçados, que lhes descobrem expostas às rizadas do público suas vãs e disparatas loucuras [...]”⁴³.

Todavia, havia escritores de cordel que realmente usavam esse meio para expor sua real preocupação. Na verdade, tais exuberâncias não eram somente bizarras e cafonas, mas, de certa forma, um modo capaz de assolar a esfera familiar e, conseqüentemente, o próprio país (SANTOS, 2013). Era um contexto em que a nobreza encontrava-se dividida. Enquanto adotavam a moda francesa, a qual representava luxo e poder, esses mesmos trajes também permitiam que o poder da monarquia portuguesa ficasse abalado e volúvel a questionamentos.

Nesse contexto, a moda tornou-se um dos indicadores das modificações então decorrentes. Muitos folhetos de cordel iriam exibir algumas reações e os efeitos que o uso desses trajes provocava na sociedade lusitana.

Diante de tais causas, a literatura de cordel será também um recurso tanto para trazer e comunicar as novidades da moda quanto para criticar esses mesmos trajes, amplamente aceitos e usados pela fidalguia portuguesa.

Além da Igreja, a parcela populacional reacionária anunciava grande resistência pela voz dos moralistas. Não eram somente pensamentos filosóficos meramente escritos e disseminados pelos jornais, folhetos, divagações públicas etc. A moda também expressava e trazia nas novidades estéticas o novo panorama filosófico influenciado pelos princípios iluministas.

Não tardaria muito e a maioria das mulheres portuguesas passaria a aderir ao ímpeito da exteriorização dos valores revolucionários por meio do traje, ainda que, para grande parte das senhoras lusitanas, a real intenção não fosse assumir uma postura revolucionária, mas simplesmente vestir-se de acordo com o bom gosto e de maneira que expressasse poder e status (FERREIRA, 2018).

A moda Império adentrava no gosto das damas aristocratas que passaram a usar vestidos luxuosos, porém com um modelo mais “simples”. Seguiu um gosto para o exótico e para o clássico, com inspiração na Antiga Grécia. A cintura era alta e geralmente marcada por uma fita, decotes generosos, mangas curtas para os braços ficarem aparentes e uma cauda que variava de tamanho conforme a ocasião. A altura do vestido também diminuía para deixar mais aparente as pernas e os sapatos, agora mais baixos. Tecidos mais fluidos, finos e transparentes, e xales igualmente fluidos traduziam os novos hábitos do vestuário após a Revolução Francesa.

Mas até os acessórios ganhavam uma avaliação negativa. Sobre o uso dos xales, “são ópio estes de que usão/ Pois julgam ser decência/ Cubrir-se huma Senhora quase toda/ Com hum lençol pintado, e franja à roda”⁴⁴.

⁴² Termo utilizado para a representação teatral a partir de textos de cordel.

⁴³ *Nova Palestra em que as Senhoras da Moda entretêm as tarde de Sermão* (Lisboa: Officina de Domingos Gonsalves, 1786, p. 11 citado por SANTOS, 2013, p. 149).

⁴⁴ *Opio que dão os Homens e as Senhoras na cidade de Lisboa huns aos outros...* (Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1786, p. 7 citado por SANTOS, 2013, p. 158)

Sem demora, os cordéis seguem com suas opiniões acerca da moda Império, alegando que “algumas já não usam das anquinhas,/ Andam todas esguias,/ Meio termo não tem estas damnadas,/ Tísicas hão de ser, ou ser inchadas”⁴⁵.

Seguindo as palavras de Santos, por menores que fossem as mudanças, ainda que sutis detalhes ou mesmo em uma brusca mudança dos modelos, nada ficaria isento nas opiniões e nos comentários dos escritores de cordéis.

Conclusão

Se a moda e todas as mudanças que se decorreram nas aparências dos sujeitos foram visivelmente importantes para o convívio e a regulamentação das condutas sociais, a moda também inspirou muitos a escreverem os seus cordéis. Alguns autores portugueses empenharam-se em discorrer como e porque as senhoras portuguesas usavam tais trajes, como se inspiravam e quais eram as suas ambições, enquanto outros eram muito sarcásticos em seus comentários.

Enquanto o surgimento de periódicos lusitanos ainda estava prestes a acontecer, no início do século XIX, tais panfletos foram um tipo de imprensa que tinha como maior estímulo relatar a vida social dos sujeitos e expressar opiniões, sendo elas positivas ou não. O luxo e a moda foram os principais temas que levaram os panfletos a se popularizarem. Desde os mais humildes até os mais abastados, todos os apreciavam.

Pelos folhetins, diversas críticas entre defesas e acusações, sátiras e elogios às novas modas alastraram-se pelo país e, de certa forma, ditaram muitas das “normas” do vestuário. Era uma realidade e coexistia em consonância com o discurso moral e estatal. Os moralistas defendiam uma estreita relação entre o traje e a dignidade e até faziam uso de exemplos das Sagradas Escrituras para condenar excessos e profanidades da moda e manter o que compreendiam como estética pessoal de honra.

Além disso, esse assunto passou a ser de interesse do Estado, uma vez que a usurpação de certos símbolos de nobreza podia pôr em xeque a organização da hierarquia social com os excessos sumptuários. Nesse sentido, surgem como intervenção algumas leis, tal como pragmáticas contra o luxo, que estabelecem parâmetros conforme o status de cada sujeito, de modo a garantir certa estabilidade social, evitando gastos excessivos e criticando a ostentação usurpadora.

Houve também escritores de cordéis que se preocuparam com a cultura portuguesa, com seus hábitos próprios, especificamente no que diz respeito ao vestuário. Com a crescente entrada dos costumes franceses e ingleses no continente lusófono, principalmente por meio das modas, perdia-se os valores próprios do que se conhecia como tradicional

⁴⁵ *Modas do tempo Descobertas na Quarta parte dos Opios* (Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1788, p. 5 citado por SANTOS, 2013, p. 156).

no desejo de aparentar aquilo que se considerava como novidade. Sendo assim, a camada conservadora de Portugal também utilizou os cordéis para expor sua resistência quanto aos trajes exageradamente luxuosos que as damas estavam usando. Eles não só quebravam a singeleza do que se conhecia como português, como estimulavam as mulheres a fugir do seu papel social ao aceitar os novos trajes que, indiretamente, também afrontavam a monarquia portuguesa.

As mulheres, sobretudo, passaram a ser mais evidenciadas nesses textos, ainda que, na maioria das vezes, sendo criticadas e ridicularizadas, definindo-as como detentoras de um papel transgressor em vários domínios.

Esses papéis volantes também são importantes para o surgimento e o desenvolvimento da imprensa de moda em Portugal. Enquanto na França, desde o século XVII, já havia periódicos de moda, em terras lusitanas isto só aconteceria em 1807. O primeiro jornal de moda português chamaria *Correio das Modas*, mas enquanto isso, eram os cordéis que faziam a principal tarefa de difundir as novidades e, principalmente, os trajes de bom gosto que chegariam ou que já eram vistos na corte lusitana.

São textos importantíssimos, reveladores de costumes e usos que, por vezes, permitem esboçar uma reconstituição social de épocas anteriores. Esses folhetos são o testemunho da evolução dos trajes femininos das portuguesas de setecentos e de como decorriam tais mudanças.

Esses textos que exaltavam as novidades, principalmente os novos trajes que chegavam a Portugal, ao mesmo tempo eram uma fonte de opiniões conservadoras. A literatura de cordel é um registro e uma prova de uma sociedade que tinha a ambição de originalidade, contudo, manteve boa parte de seus costumes no passado. Eram conservadores nos trajes, ainda que receptíveis às novidades, pois não procuraram criar uma estética própria, mas reproduziram uma aparência já consagrada como superior. E ainda mais reacionários quanto aos tratos com a educação dada às damas.

Em suma, esses textos poéticos ricos em detalhes quanto à sociabilidade e aos trajes, sobretudo quanto à moda consumida, foram de extremo valor para a pesquisa da história da moda de Portugal, e conseqüentemente da do Brasil, permitindo que estudos nessa linha de pesquisa sejam realizados.

Referências

CHANTAL, Suzanne. **A vida quotidiana em Portugal ao tempo do terramoto**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1970.

FERREIRA, Manoela Bernardi. **Moda e política**: influências e consequências deixadas pela moda francesa e inglesa nos trajes de corte de Portugal durante 1789 a 1807. 2018. 158 f. Dissertação (Mestrado em Design de Moda) – Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2018.

MAGALHÃES, Alberto da Conceição. **A real fábrica das sedas e o comércio têxtil com o Brasil: 1734-1822**. 2010. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/4153/1/ulfl098443_tm.pdf. Acesso em: 19 jul. 2019.

MOURA, Isabel Cristina Silva da Costa. **Moda em cordel**: aspectos e sugestões da moda em finais de Antigo Regime. 2010. 215 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários Culturais e Interartes – Culturas Ibéricas) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2010. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/56123/2/TESEMESISABELMOURA000128562.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2019.

NOGUEIRA, Carlos. **Literatura de cordel portuguesa**: história, teoria e interpretação. Lisboa: Apenas Livros, 2003.

SANTOS, Maria José Moutinho. O luxo e as modas em textos de cordel da segunda metade do séc. XVIII. **Revista de História**, v. 9 (1989), 2013, p. 137-164. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/13141/2/6414000069804.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2019.

Literatura de cordel

A grande dezordem que teve o Marido com a Mulher Por não querer que trouxesse o Tupete à Marrafe. Lisboa: Oficina de António Gomes, 1791.

Compendio de Theologia Moral Evangelica... Lisboa: Regia Officina Typografica, 1776.

Defeza das Madamas a favor das suas modas... Lisboa: Oficina de António Gomes, 1792.

F. M. G. S. M. (1783). *Satyra em louvor das modas ou ESCUDO DA PERALTICE: obra útil a velhos e velhas, meninos e meninas, composta e oferecida aos senhores peraltas e casquilhos de Lisboa*. Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira.

Gracioza, e divertida farça ou o novo entremez intitulado A defesa das madamas a favor das suas modas, em que deixao convencida a paraltisse dos homens. Lisboa: Oficina de António Gomes, 1742.

Modas do Tempo Descubertas na Quarta parte dos Opios. Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1788.

Nova Palestra em que as Senhoras da Moda entretem as tarde de Sermão. Lisboa: Oficina de Domingos Gonsalves, 1786.

Nova Sátyra ao formidável chapeo e anquinhas que apareceram no passeio do cais grande, e a bulha que tiverão os apaixonados de ambos os theatros. Lisboa: Oficina de António Gomes, 1789.

Novo entremez intitulado A receita de ser peralta ou de casquilharia por força. Lisboa: (sem registro da oficina) 1789.

Opio que dão os Homens e as Senhoras na cidade de Lisboa huns aos outros.... Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1786.

Os Peraltas Castigados.... Lisboa: Oficina de Domingos Gonsalves, 1786.

Queixas de Clorindo ou reprhençam amigável das modas extravagantes. Lisboa: Oficina de Domingos Gonsalves, 1782.

Relação de huma carta escrita às Peraltas em a qual se lhe apontam os rediculos trastes de que usão.... Lisboa: Oficina de Francisco Borges de Sousa, 1787.

Testamento e ultima disposição que de seus ornatos, enfeites, e adornos fez huma França, por causa da nova pragmática, querendo reformarse, deixar o mundo, e entrar em religião, repartindo primeiro pelos conventos pobres as suas melhores gallas, e fazendo outras obras pias, como nelle pode ver o fleumático leitor. Catalunha: Empresa de Francisco Guevarz, 1751.

Moda e literatura: reflexões sobre o estado da arte

*Fashion and literature:
considerations about
the state of art*



Geanneti Tavares Salomon¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9015-9629>

[**resumo**] Este artigo investiga as relações entre moda e literatura no Brasil visando refletir sobre seu estado da arte, trazendo como recorte a moda na literatura, isto é, a moda como temática no universo literário. Os objetivos específicos propostos indicam as pesquisas precursoras, os eventos importantes que trouxeram notoriedade e incentivo à temática no Brasil e os estudos acadêmicos publicados como teses e dissertações (*stricto sensu*) com esse enfoque. A partir da observação e da análise dos dados coletados, foram elaboradas reflexões que ressaltam as formas com que a temática moda na literatura tem sido trabalhada em pesquisas acadêmicas e sua expansão no último decênio no Brasil.

[**palavras-chave**] **Moda e literatura. Estado da arte. Produção acadêmica. Ficção.**

[**abstract**] This article investigates the connections between Fashion and Literature in Brazil, aiming to think about its State of art, focusing on Fashion in Literature, that is, on fashion as a theme in the literary universe. The specific objectives proposed indicate the pioneering research, the important events that brought notoriety and encouragement to studies on the theme in Brazil, and the academic research published as Theses and Dissertations (*Stricto Sensu*) with this focus. From the observation and analysis of the collected data, considerations highlighting how the theme Fashion in Literature has been worked in academic research and its expansion in the last decade in Brazil were elaborated.

[**keywords**] Fashion and Literature. State of Art. Academic production. Fiction.

Recebido em: 27-11-2019

Aprovado em: 29-02-2020

¹ Doutora em Letras – Estudos Literários (UFMG). Professora no Centro Universitário Una. E-mail: gntavares@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0040541252143971>.

Apresentação

“Estado da arte” é uma expressão usada para definir estudos de portes diversos que pretendem expor trabalhos publicados em determinadas áreas do conhecimento e analisá-los, ou apenas apontá-los, promovendo uma revisão bibliográfica. O objetivo principal de tais estudos por parte dos pesquisadores é analisar “a sistematização da produção numa determinada área do conhecimento”, o que se torna imprescindível “para apreender a amplitude do que vem sendo produzido” na área pesquisada (ROMANOWSKI; ENS, 2006, p. 39).

Demarcar o percurso dos estudos já realizados e expor pesquisadores que se debruçaram sobre as análises pode significar “uma contribuição importante na constituição do campo teórico de uma área de conhecimento”, indicar as “restrições sobre o campo em que se move a pesquisa, as suas lacunas de disseminação” e pode também “identificar experiências inovadoras” (ROMANOWSKI; ENS, 2006, p. 39).

Pesquisadores e estudantes que pretendem investir no processo criativo de qualquer pesquisa precisam, primeiramente, conhecer o “estado da arte” em relação ao seu objeto. Isto se torna imprescindível, pois é somente a partir desse conhecimento que poderão avançar na busca de objetos de pesquisa mais enriquecedores e inovadores. Afinal, qual é o objetivo básico de qualquer pesquisa científica? Ampliar o conhecimento e compartilhá-lo.

O **objetivo principal** deste artigo é mapear as pesquisas acadêmicas desenvolvidas até o momento em Moda e Literatura no Brasil, sendo o recorte principal destas pesquisas as análises da presença da moda em obras literárias. A relação entre moda e literatura, temas aparentemente distintos, tem sido explorada nas últimas décadas de forma tímida ainda, mas alguns fatos têm proporcionado o ascendente interesse nesse tipo de pesquisa, como se pretende demonstrar.

Os **objetivos específicos** propostos são: a) destacar as pesquisas precursoras e os eventos importantes que trouxeram, até o momento, incentivos e notoriedade ao entrelace entre moda e literatura; b) indicar teses e dissertações que abordam as implicações da moda na literatura, seja como estratégia de criação literária, seja como registro histórico que indica aspectos do âmbito social, psicológico, cultural, político de uma época, seja como traço verídico da realidade na narrativa ficcional; c) trazer reflexões sobre os resultados obtidos, impulsionando estudantes e futuros pesquisadores a procurar as fontes indicadas. Esses objetivos tornam-se critérios para a seleção e a coleta do material de análise deste texto.

Metodologia

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) é responsável pela classificação das áreas do conhecimento que objetiva, por finalidade prática, “proporcionar às Instituições de ensino, pesquisa e inovação uma maneira ágil e funcional de sistematizar e prestar informações concernentes a projetos de pesquisa e recursos

humanos aos órgãos gestores da área de ciência e tecnologia” (CAPES, 2018)². As áreas do conhecimento, dentro das grandes áreas, trazem suas subáreas e especialidades, formando a “árvore do conhecimento”, apresentando uma “hierarquização em quatro níveis, do mais geral ao mais específico, abrangendo nove grandes áreas nas quais se distribuem as 48 áreas de avaliação da CAPES” (CAPES, 2018)³.

Na referida classificação, apenas a Literatura consta como área do conhecimento dentro da grande área da Letras. A Moda não é considerada uma área do conhecimento até o momento e faz parte apenas como tema de pesquisas interdisciplinares executadas em diversas áreas classificadas nessa “árvore do conhecimento”⁴, tornando-se complexa a forma de mapear tais pesquisas.

Para efetivar essa busca de forma mais abrangente possível, partiu-se da inclusão da variação das palavras-chave moda e literatura nos mecanismos de busca digital e, em seguida, empreendeu-se a análise individual das pesquisas rastreadas a partir da leitura dos títulos apresentados, sendo selecionadas conforme os critérios estabelecidos neste artigo. Foram analisadas mesmo aquelas que, em um primeiro momento, não tinham conexão evidente entre moda e literatura, buscando-se evitar erros na inclusão dos dados.

Para esse fim, foram realizadas pesquisas na web, de cunho exploratório, por meio dos mecanismos de busca: o catálogo de teses e dissertações da Capes, a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e o Google acadêmico. Visando atender ao objetivo principal deste artigo, não foi possível utilizar somente um dos mecanismos de busca mencionados. Ressalta-se que a metodologia aplicada nesta pesquisa não enfatiza um ou outro mecanismo de busca, pois, valendo-se daqueles que puderam trazer à tona os estudos já realizados, foi necessário também o olhar pessoal, analítico e crítico da autora deste texto para indicar os resultados apresentados.

O desenvolvimento desta pesquisa foi feito a partir do levantamento dos dados por meio dos mecanismos de busca, da seleção das pesquisas encontradas mediante os critérios estabelecidos nos objetivos, do levantamento dos resumos e palavras-chave das pesquisas, dos textos completos, da leitura e análise dos dados coletados, da organização dos dados em quadros e gráficos, da leitura analítica das informações encontradas e da elaboração e síntese dos resultados.

O texto está dividido em três partes. Na primeira, são citadas as pesquisas precursoras em Moda e Literatura no Brasil, quando ainda não havia um interesse significativo

² Disponível em: <https://www.capes.gov.br/avaliacao/instrumentos-de-apoio/tabela-de-areas-do-conhecimento-avaliacao>. Acesso em: 4 fev. 2020.

³ Disponível em: <https://www.capes.gov.br/avaliacao/instrumentos-de-apoio/tabela-de-areas-do-conhecimento-avaliacao>. Acesso em: 04 fev. 2020.

⁴ Não é objetivo deste texto discutir questões referentes aos motivos da não inclusão da Moda como área do conhecimento ou como subárea, mas ressaltamos esse aspecto como de interesse para pesquisadores que desejam compreender a moda no Brasil como objeto de estudos acadêmicos. Outra questão importante relacionada é que a divisão de áreas do CNPq reflete sobre a forma como as pesquisas são avaliadas, sobre o acesso a recursos financeiros nas Instituições de Ensino.

sobre o tema, e alguns eventos relacionados; na segunda, são apresentadas as pesquisas realizadas em teses e dissertações (*stricto sensu*) no Brasil e os dados coletados em quadros e gráficos; na terceira, são destacados alguns apontamentos sobre os dados coletados.

É recente a possibilidade de empreender uma busca em bases acadêmicas digitais e, ainda, encontrar registros com as palavras-chave moda e literatura juntas – presentes em fichas catalográficas, resumos, assunto, aspectos que interligam pesquisas ao tema. Como apresentado nas análises dos resultados obtidos, outras palavras-chave foram usadas em pesquisas acadêmicas que trabalharam essa temática. Esses recursos são usados como mecanismos de busca nas bases de dados e, por isso mesmo, algumas dessas pesquisas precursoras não aparecem no caso de uma busca por palavras-chave muito específicas.

Além dos mecanismos de busca citados, foi consultado o artigo *A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação Stricto Sensu no Brasil*, de Maria Claudia Bonadio (2010), publicado na revista *Iara*, no qual foram encontradas as pesquisas de Souza (1950), Bomfim (1978), Salomon (2007), Souza (2008) e Rodrigues (2009).

Catálogo de teses e dissertações da Capes

A busca na base de dados da Capes torna-se difícil em função do mecanismo em si, o qual não permite um refinamento de pesquisas minucioso, trazendo, em consequência, muitos resultados errôneos, estudos que não têm relação com o tema. Partindo-se da aplicação das palavras-chave “moda e literatura” (entre aspas) e da observação dos títulos das pesquisas, dos resumos e, em alguns casos, do texto integral, encontraram-se apenas cinco resultados, sendo que quatro deles estão relacionados aos objetivos deste artigo. São as pesquisas de Tavares (2015), Chociay (2013), Francisco (2013) e Castro (2019), nessa ordem.

Ampliando-se a busca, foram pesquisadas as palavras-chave moda e literatura, sem aspas, aplicando-se os filtros “tipo”: “doutorado”, “mestrado” e “grande área do conhecimento”: “Ciências humanas”, “Linguística, letras e artes”, e foram encontrados 264.255 resultados, tornando-se impossível investigar todas as páginas apresentadas. Nessa busca, apareceram pesquisas envolvendo as duas temáticas mesmo separadas (só moda, só literatura) e com abordagens muito diversas. Foram analisados os 200 primeiros resultados, buscando aqueles que se relacionavam aos objetivos deste artigo. Nesses 200 resultados, 12 foram incluídos nos dados: são as pesquisas de Rosa (2015), Silva (2017), Ballesteros (2014), Francisco (2013), Salomon (2007), Castro (2012), Chociay (2013), Volpini (2013), Marantes (2011), Pimenta (2013), Alecio (2016) e Nunes (2016), nessa ordem.

A mesma busca pelas palavras-chave moda e literatura, sem aspas, aplicando-se os filtros “tipo”: “doutorado”, “mestrado”; “grande área do conhecimento”: “Multidisciplinar”, resultou em 74.778 pesquisas, das quais foram pesquisadas as primeiras 200. Nesses resultados foram encontradas as pesquisas de Rodrigues (2009), Nomi (2012), Araújo (2018) e Melo (2017), nessa ordem.

Ampliando-se mais ainda a busca, foram aplicadas as palavras separadamente “moda” ou somente “literatura”, ou ambas, separadas e sem aspas, tornando-se inviável a análise

diante da infinidade de resultados não condizentes com as intenções de busca. Conclui-se que, para a pesquisa de associação de áreas/temas, como a empreendida neste artigo, a base de dados da Capes colaborou na busca, mas não foi possível utilizá-la isoladamente. Mesmo que 16 pesquisas tenham sido descobertas nessa base, as outras bases foram consultadas.

Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)

A BDTD – Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações não abrange todas as Instituições importantes do território nacional (são 116 Instituições⁵ de Ensino Superior/IES que possuem pós-graduação *stricto sensu* até o momento da escrita deste artigo). Está a cargo das IES interessadas fazer o contato para a integração aos bancos de dados e nem todas as Instituições se interessaram até o momento nessa incorporação. As IES já fazem o depósito no catálogo da Capes e esse pode ser o motivo principal da restrição à BDTD até agora.

A análise da lista de IES participantes permite notar que nem todas as nacionais estão cadastradas, mesmo sendo relevantes Instituições de Ensino brasileiras. Obviamente, muitas pesquisas importantes encontradas em outras fontes não estão nessa base de dados, sendo, em oposição à da Capes, extremamente restritiva para o objetivo principal deste artigo, mas pode ser bastante eficiente para outros tipos de estudo, justamente por seu mecanismo de busca refinada.

A busca nessa base foi feita utilizando as palavras-chave “moda e literatura” (entre aspas) no campo “assunto”, encontrando-se dois resultados – as pesquisas de Chociay (2013) e Salomon (2019). Usando-se as mesmas palavras-chave para “todos os campos”, foram encontrados 22 resultados, os quais foram todos consultados e aqueles que não condiziam com os critérios de seleção deste artigo foram descartados. As pesquisas encontradas foram Chociay (2013), Salomon (2019) e Castro (2019), nessa ordem.

Em uma busca das mesmas palavras-chave “moda e literatura”, sem aspas, em “todos os campos”, foram encontrados 11.341 resultados e os 200 primeiros foram consultados. Nessa busca, foi encontrada a pesquisa de Apollinario (2017).

Na base da BDTD, a associação de outras palavras-chave, como somente “moda” e “literatura”, ou “moda na literatura”, também não foi eficiente por trazer muitas pesquisas fora do escopo aqui definido, mas como poderá ser notado nas análises subsequentes das palavras-chave apresentadas neste artigo, as pesquisas traziam outras associações.

Google acadêmico

Diante da dificuldade em operar a busca com abrangência e assertividade apenas por meio dessas bases de dados, o Google acadêmico também foi consultado, usando-se as palavras-chave “moda e literatura”, com aspas, associadas às palavras “teses” e “dissertações”, obtendo-se 32 resultados, sendo um pertinente ao tema deste artigo, a pesquisa de Araújo (2018).

⁵ Ver: <http://bdttd.ibict.br/vufind/Institutions>.

A pesquisa de Nomi (2012) também foi descoberta no Google acadêmico após uma busca direta pelo nome da autora, notado seu interesse no tema por meio do artigo de Bonadio (2010).

Outros aspectos metodológicos

Sobre os critérios para a seleção do material de análise, não estão elencados neste texto os artigos científicos encontrados nas bases de dados acadêmicos, com exceção daqueles presentes no dossiê “Machado de Assis e a moda”, publicado em 2017 pela revista da USP *Machado de Assis em linha*, destacado aqui por sua relevância como publicação acadêmica e pelo enfoque no tema deste artigo. Não é objetivo mensurar a pesquisa realizada e publicada em artigos científicos.

Não foram mencionadas pesquisas que tratavam exclusivamente da relação literaturar na moda, isto é, a literatura como inspiração para a moda.

Primeiros estudos e eventos em moda e literatura no Brasil

Algumas pesquisas acadêmicas podem ser indicadas como precursoras, pois foram elaboradas quando ainda não havia a conexão temática moda e literatura. Destacamos os estudos realizados até a primeira década do terceiro milênio: Souza (1950), Bomfim (1973), Salomon (2007), Souza (2008) e Rodrigues (2009), nessa ordem.

A primeira pesquisa brasileira a abordar a moda na literatura foi publicada em 1950, a tese intitulada *A moda no século XIX – ensaio de sociologia estética* (SOUZA, 1950), defendida como doutorado em Sociologia na USP por Gilda de Mello e Souza, orientada pelo professor Roger Bastide. Em 1987, a tese foi publicada em livro pela editora Companhia das Letras, recebendo o título *O espírito das roupas: a moda do século XIX* (SOUZA, 1987).

Apesar de não ser essa exclusivamente a intenção da autora – entrelaçar moda e literatura –, a pesquisa é amplamente reconhecida como inovadora nesse sentido. A autora vê “a moda como fato cultural e social” (SOUZA, 1987, p. 7) e, por isso, traçou a historiografia da vestimenta por meio de suas variações relacionadas às questões sociais, psicológicas e estéticas do século XIX, ressaltando a grande dicotomia entre os sexos, explorando a presença do vestuário também em romances brasileiros de grandes escritores da segunda metade do século XIX, como Machado de Assis, José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo:

Este ensaio, escrito em 1950 e publicado pela primeira vez em livro pela Companhia das Letras, representa uma abordagem pouco usual da moda, levando em conta a época em que foi elaborado. Evitando basear-se apenas nos estudos acadêmicos e na análise científica que norteava a produção universitária de então, Gilda de Mello e Souza preferiu completar a informação sobre o assunto recorrendo ao testemunho dos romancistas e cronistas, às imagens fixadas pela pintura, gravura e fotografia da época. O resultado foi uma visão dinâmica que,

extravasando a percepção monótona das roupas, procurou apreendê-las em movimento – em ação –, ligadas ao corpo, ao gesto, à atitude, ao sexo do portador, à função que acabaram assumindo na sociedade móvel do século XIX. A cuidadosa programação visual do livro acompanha com admirável sensibilidade a intenção do texto, ao tomar como exemplo fotos da sociedade brasileira, que sublinham a transformação do tosco proprietário rural em médico, bacharel, comerciante europeizados do final do século. (COMPANHIA DAS LETRAS, 2019)⁶

A pesquisa de Eneida do Rego Monteiro Bomfim, publicada em 1973, intitulada *Vocábulos e expressões referentes ao vestuário nos autos de Gil Vicente* (BOMFIM, 1973), tem como foco o escritor português que escreveu no trânsito entre a Idade Média e o Renascimento. O estudo foi resultado de sua dissertação de mestrado em Letras, na PUC-Rio, orientada pelo professor Evanildo Cavalcante Bechara. A autora esclarece que a pesquisa é “antes de tudo informativa, logo didática” (BOMFIM, 1973, p. iv), avisando que o leitor encontrará critérios não usuais para uma pesquisa em literatura. Procurando compreender e esclarecer o sentido dos vocábulos na obra de Gil Vicente, a autora pretende alcançar o sentido sociológico presente nos autos vicentinos. Os termos referentes ao vestuário em Gil Vicente aparecem no decorrer dos diálogos, sem fazer parte do descritivo de personagens, com alguma exceção. A presença dos termos relativos ao vestuário nos autos vicentinos explicita o contexto social, no qual havia grande distinção entre as classes sociais e o bem vestir era sinal de prestígio.

A pesquisa de Geanneti Tavares Salomon, defendida em 2007 como mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa na PUC Minas, intitulada *Registros realistas da moda como parte do jogo irônico em Dom Casmurro, de Machado de Assis* (SALOMON, 2007), foi, posteriormente, publicada em livro intitulado *Moda e ironia em Dom Casmurro* (SALOMON, 2010).

A autora trabalha a crítica literária, mas também a “moda como canal para a interpretação literária” (SURIANI, 2011, n.p.), conforme analisa Suriani em resenha crítica publicada em 2011, sobre o livro:

Não é somente um dos mais recentes, mas também o único estudo de fôlego que casa o conhecimento da história da moda com a crítica textual, para nos oferecer – o que não é tarefa fácil – uma leitura enriquecedora sobre um tema tão estudado e complexo como a ironia de *Dom Casmurro*. (...) Além de estudar o papel desempenhado pela indumentária na construção das personagens, da ironia, da estrutura e ambiguidade do romance, Geanneti também toca nas questões políticas, sociais e culturais do momento histórico do romance, que permeiam a construção da imagem do masculino e feminino presente em *Dom Casmurro*. (SURIANI, 2011, n.p.)

⁶ Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=10027>. Acesso em: 4 fev. 2020.

Buscou compreender como a moda está presente no romance machadiano *Dom Casmurro* como estratégia de criação literária que leva à ironia. O foco da pesquisa foi perceber os artifícios do escritor na construção narrativa, demonstrando como o descritivo das personagens colabora na construção ambígua dos seus perfis, idealizados e manipulados pelo autor/narrador em função da trama narrativa. Machado de Assis, um escritor realista e mestre na ironia, manipula a imaginação do leitor, não permitindo o fechamento da obra, isto é, não permitindo que haja um só final e que as personagens sejam delineadas completamente (SALOMON, 2007).

A pesquisadora Susana Coutinho de Souza defendeu sua dissertação de mestrado em 2008, intitulada *O simbolismo do vestuário em Machado de Assis* (SOUZA, 2008), pesquisa em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem, em Campinas. O objetivo principal da autora foi analisar os elementos do vestuário e os adornos presentes em textos ficcionais de Machado de Assis, em uma perspectiva histórico-sociológica. As menções ao vestuário e aos adornos foram analisadas nas obras *Contos fluminenses* e *Histórias da meia-noite*, da fase inicial do escritor, e *Papéis avulsos*, *Várias histórias* e *Histórias sem data*, de sua fase madura, estudando a complexa representação da *toilette* produzida por Machado de Assis nessas obras.

Mariana Christina de Faria Tavares Rodrigues defendeu sua dissertação de mestrado em 2009, intitulada *Mancebos e mocinhas: análise do comportamento de consumo do vestuário oitocentista brasileiro a partir da obra de Joaquim Manuel de Macedo* (RODRIGUES, 2009), no Senac São Paulo, pesquisa que foi posteriormente publicada em livro intitulado *Mancebos e mocinhas: moda e literatura no Brasil do século XIX* (RODRIGUES, 2010).

O foco maior da pesquisa está na obra de Joaquim Manuel de Macedo, mas também foram consultados periódicos da época e os escritores José de Alencar e Machado de Assis. A pesquisa é um estudo social que procura compreender o consumo de artigos de moda no período e suas relações com a sociedade da época (RODRIGUES, 2009).

A autora identificou e analisou informações sobre o vestuário, a moda, as regras e os hábitos de vestir e os valores culturais, como pode ser visto na apresentação do livro no site da editora Estação da Letras e Cores:

O estudo social da moda no Brasil, tendo como foco de análise o século XIX, são raros. Este trabalho objetiva a maior compreensão do início do consumo de artigos de moda neste período e as relações deste sistema com as particularidades da sociedade brasileira. Partiu-se para a análise dos textos de Joaquim Manuel de Macedo, autor que primeiro representou o movimento literário romântico brasileiro e nome de grande sucesso junto ao público leitor. Duas de suas obras foram escolhidas como títulos estruturais para o estudo das modas e dos modos na Corte fluminense sob o reinado de D. Pedro II: *A Moreninha* e *o Moço Loiro*. Através destes romances iniciou-se a identificação e análise das informações relacionadas ao vestuário e à moda, regras, hábitos e valores culturais que nortearam seu consumo, embora vários outros textos do autor tenham sido também utilizados.

Para complementar e aprofundar os detalhes dos cenários que as narrativas de Macedo oferecem foram consultados periódicos da época e as obras de outros destacados autores contemporâneos como José de Alencar e Machado de Assis. (ESTAÇÃO..., 2019)⁷

Apresentadas essas pesquisas acadêmicas, podemos mencionar o primeiro evento diretamente ligado ao tema. Em 2011, acontece uma conferência sobre o tema Moda e Literatura no 7º Colóquio de Moda, o maior encontro científico de moda do Brasil, contando com as presenças de Maria Claudia Bonadio, como mediadora, e como conferencistas Emília Duncan, figurinista da Rede Globo, Geanneti Tavares Salomon e Mariana Christina de Faria Tavares Rodrigues, professoras e pesquisadoras com livros publicados à época sobre a temática moda e literatura, o que foi notabilizado pela imprensa nacional, não somente no meio acadêmico.

Várias mídias noticiaram os lançamentos dos livros, incluindo as ligadas à moda, como o site de Lilian Pacce (2010) que divulgou uma matéria intitulada *Moda literária*, na qual ressalta o impacto e a surpresa de algumas publicações simultâneas no Brasil:

Desde uma análise filosófica sobre o tema em *Moda, uma filosofia*, livro bem recebido do norueguês Lars Svendsen, e títulos que prometem um panorama histórico como *História da moda no Brasil*, de Gilda Chataignier, até uma união literal entre literatura e moda nos *Moda e ironia em Dom Casmurro*, projeto de Geanneti Tavares Salomon, e *Mancebos e mocinhas – Moda na literatura brasileira do século XIX*, de Mariana Christina de Faria Tavares Rodrigues. (PACCE, 2010)⁸

Após essas pesquisas acadêmicas, o lançamento de livros específicos da temática e o evento no 7º Colóquio de Moda, é possível notar um interesse maior nas pesquisas em Moda e Literatura no Brasil. A observação do quadro 2 deste artigo torna evidente o aumento de estudos nesse sentido, como analisamos mais à frente.

Em 2017, ocorre a edição do dossiê “Machado de Assis e a moda” na publicação *Machado de Assis em linha*⁹, uma revista eletrônica de estudos machadianos que tem como editores Hélio de Seixas Guimarães e Marta de Senna. A editora foi Ana Cláudia Suriani da Silva, da University College of London. A proposta do dossiê foi compor uma seleção de artigos que examinassem:

⁷ Disponível em: <https://www.estacaoletras.com.br/product-page/mancebos-e-mocinhas-moda-na-literatura-brasileira-do-s%C3%A9culo-xix>. Acesso em: 4 fev. 2020.

⁸ Disponível em: <https://www.lilianpacce.com.br/moda/livros-moda-lancamentos/>. Acesso em: 12 out. 2019.

⁹ Qualis A1, ISSN 1983-6821, indexada no SciELO, Scopus, MLA e Latindex. Disponível em: <http://machadodeassis.fflch.usp.br/>.

A presença da moda nos romances e contos de Machado de Assis em três frentes principais: a das colaborações do escritor com revistas de moda do século XIX, a dos textos que tratam de moda mas foram publicados em outros tipos de periódicos ou formatos, e as adaptações de obras de Machado para meios audiovisuais nos séculos XX e XXI. (MACHADO DE ASSIS EM LINHA, 2017, *n.p.*)

A publicação do dossiê é um reconhecimento acadêmico importante para a temática mediante os acadêmicos envolvidos, o porte da revista e o conteúdo do dossiê (quadro 1).

QUADRO 1 – ARTIGOS PUBLICADOS NO DOSSIÊ “MACHADO DE ASSIS E A MODA”, REVISTA *MACHADO DE ASSIS EM LINHA*, USP, 2017

	TÍTULO/AUTORA	PALAVRAS-CHAVE
1.	Os contos de Machado de Assis nas revistas de moda: levantamento, algumas hipóteses e conclusões. Ana Cláudia Suriani da Silva.	Contos; revista de moda; jornal diário; folhetim.
2.	Nas tramas do tecido: indumentária de personagens machadianas e suas representações culturais e identitárias. Débora Bender, Cátia Kupssinskü e Claudia Schemes.	Machado de Assis; moda; cultura; identidade.
3.	“A mulher de preto”: referências à moda como estratégia para a problematização do projeto editorial do <i>Jornal das Famílias</i> . Josilene Lucas da Silva.	Machado de Assis; conto; moda; <i>Jornal das Famílias</i>
4.	Os trajes de Maria Olímpia: moda e admiração pública em <i>A senhora do Galvão</i> . Bruna da Silva Nunes.	A senhora do Galvão; Machado de Assis; moda; vestuário; admiração pública.
5.	Modernidade e moda em <i>Esaú e Jacó</i> , de Machado de Assis. Geanneti Tavares Salomon.	Modernidade; moda; Machado de Assis; <i>Esaú e Jacó</i> .
6.	No princípio era o texto: <i>Dom Casmurro</i> no papel, <i>Capitu</i> na tela. Mariana Millecco.	Figurino; construção visual; <i>Capitu</i> ; <i>Dom Casmurro</i> ; Machado de Assis.
7.	Almas exteriores. Uma reflexão sobre moda e escritura em Machado de Assis. Élide Valarini Oliver.	Moda; mimesis; qualia; público; privado; erotismo.
8.	Entrevista com a figurinista Beth Filipecki. Por Ana Cláudia Suriani da Silva e Mariana Millecco.	
9.	Caderno de imagens: A indumentária em adaptações de obras de Machado de Assis. Editado por Ana Cláudia Suriani da Silva e Mariana Millecco.	Machado de Assis; indumentária; adaptações para cinema e TV.

FONTE: Elaborado pela autora, adaptado de *Machado de Assis em Linha* (2017).

Além dos artigos, o dossiê reproduz o ensaio pioneiro “Macedo, Alencar, Machado e as roupas”, de Gilda de Mello e Souza, na seção de abertura *Da Tradição Crítica*. Nesse ensaio, Souza “investiga os diferentes vínculos entre personagens, vestimenta e erotismo nas obras desses três grandes escritores brasileiros” (MACHADO [...], 2017, *n.p.*).

Certamente, o dossiê colaborou para a visibilidade e o aumento da produção acadêmica relacionada ao tema e indica um importante registro de reconhecimento acadêmico interdisciplinar.

Moda na literatura no Brasil: teses e dissertações (*stricto sensu*)

No quadro 2, a seguir, são listadas as pesquisas concluídas em Instituições de Ensino Superior (IES) em doutorado e mestrado (*stricto sensu*) que fazem a interseção entre moda e literatura no Brasil, abordando a presença da moda na literatura.

O mapeamento e a seleção das pesquisas do quadro 2 privilegiam as análises que trazem de alguma forma um pensamento original sobre a moda em obras literárias ficcionais.

Sobre o objeto de estudo das pesquisas selecionadas, participaram desse rastreamento aquelas que tiveram recorte em obras ficcionais: contos, novelas, romances, poemas, peças, crônicas.

As pesquisas são apresentadas de acordo com sua ordem cronológica de publicação, indicando o ano e, quando houve coincidência de ano de publicação, indicou-se a data específica. Nos casos em que não houve acesso à data específica da publicação, foi usada a ordem alfabética por sobrenome de autor(a). As Instituições e os programas de pós-graduação também foram indicados, bem como os(as) orientadores(as) das pesquisas.

QUADRO 2 – PESQUISAS EM MODA E LITERATURA NO BRASIL: TESES E DISSERTAÇÕES (*STRICTO SENSU*). ENFOQUE TEMÁTICO: MODA NA LITERATURA

	DATA	AUTOR(A)/PESQUISA/ORIENTADOR(A)	TIPO	INSTITUIÇÃO
1.	20/06/1950	SOUZA, Gilda de Mello. A moda no século XIX – ensaio de sociologia estética. Orientador: Dr. Roger Bastide	Doutorado em Sociologia	Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. USP.
2.	1973	BOMFIM, Eneida do Rego Monteiro. Vocábulo e expressões referentes ao vestuário nos autos de Gil Vicente. Orientador: Dr. Evanildo Cavalcante Bechara.	Mestrado em Letras	Departamento de Letras e Artes. PUC-RIO.
3.	2007	SALOMON, Geanneti Silva Tavares. Registros realistas da moda como parte do jogo irônico em Dom Casmurro, de Machado de Assis. Orientadora: Dra. Lélia Parreira Duarte.	Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa	Programa de Pós-graduação em Letras. PUC MINAS.
4.	2008	SOUZA, Susana Coutinho de. O simbolismo do vestuário em Machado de Assis. Orientador: Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas.	Mestrado em Teoria e História Literária	Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas.
5.	2009	RODRIGUES, Mariana Christina de Faria Tavares. Mancebos e mocinhas: análise do comportamento de consumo do vestuário oitocentista brasileiro a partir da obra de Joaquim Manuel de Macedo. Orientadora: Dra. Denise Bernuzzi de Sant'Ana.	Mestrado em Moda, Arte e Cultura	Centro Universitário SENAC SÃO PAULO.
6.	01/10/2011	MARANTES, Bernardete Oliveira. O vestido de Proust: uma construção na trama das correspondências. Orientador: Dr. Franklin Leopoldo e Silva.	Doutorado em Filosofia	Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. USP.
7.	17/04/2012	NOMI, Georgia Anadira de Freitas. Vestido de letras: aspectos da moda na obra O Mulato de Aluísio Azevedo. Orientadora: Dra. Kátia Canton.	Mestrado em Estética e História da Arte	Interunidades em Estética e História da Arte. USP.
8.	2012	CASTRO, Paula Campos de. A indumentária em Memórias póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis. Orientadora: Dra. Maria Aparecida Nogueira Schmitt.	Mestrado em Letras	Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. CES/JF.

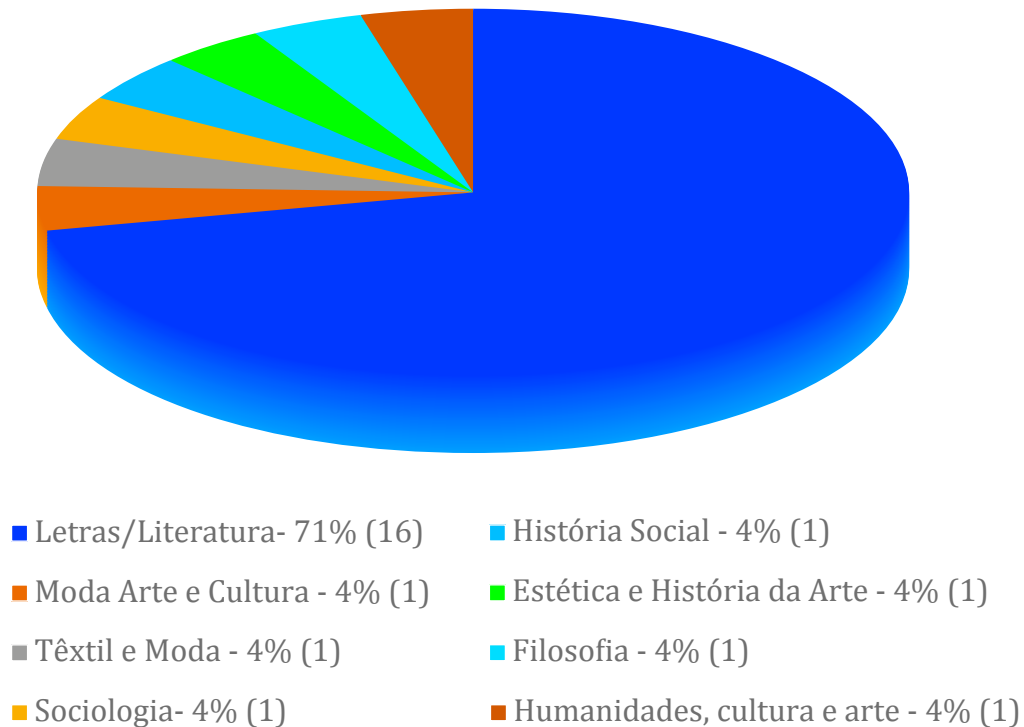
9.	24/01/2013	VOLPINI, Javer Wilson. Lucíola, na literatura e no cinema: a protagonista e a indumentária no contexto do século XIX. Orientadora: Dra. Maria de Lourdes Abreu de Oliveira.	Mestrado em Letras	Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. CES/JF.
10.	12/08/2013	CHOCIAY, Lucianne. Moda e literatura: a “poética do vestuário” em Macedo e Alencar. Orientadora: Dra. Norma Wimmer.	Mestrado em Letras Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.	UNESP/São José do Rio Preto.
11.	29/10/2013	PIMENTA, Maria Cecília Gonçalves. La garçonne: a nouvelle femme representada pela moda da Paris dos anos loucos (1919-1929). Orientadora: Dra. Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez.	Mestrado em História Social Centro de Letras e Ciências Humanas.	Universidade Estadual de Londrina.
12.	19/12/2013	FRANCISCO, Silmara Marsellane. Moda e literatura: Uma relação intertextual entre o século XIX e o século XXI. Orientador: Dr. Roberto Reis de Oliveira.	Mestrado em Letras	Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade de Marília
13.	2014	BALLESTEROS, Fabiana Alvim. Um poeta mapeado pela ótica da moda: referentes da linguagem de moda na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Orientadora: Dra. Juliana Gervason Defelippo.	Mestrado em Letras	Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. CES/JF.
14.	2015	ROSA, Victor da. Salão de poses: retrato, fotografia e moda em Machado de Assis. Orientador: Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela.	Doutorado em Literatura	Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina.
15.	24/07/2015	TAVARES, Karina Nogueira de Rezende. Sobre modos e moda: a escritura de Emilia Pardo Bazán e Ilza Etienne Dessaune. Orientadora: Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira.	Doutorado em Letras	Centro de Ciências Humanas e Naturais. Departamento de Letras. UFES
16.	05/02/2016	ALECIO, Manuela Campos Machado. A menina que roubava livros: a influência da Segunda Guerra Mundial na moda e no comportamento. Orientadora: Dra. Verônica Daniel Kobs.	Mestrado Teoria Literária	Centro Universitário Campos de Andrade
17.	2016	NUNES, Bruna da Silva. Costurando as páginas dos jornais: moda e vestuário no conto machadiano. Orientador: Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino.	Mestrado em Literatura Brasileira	Instituto de Letras. UFRGS.
18.	27/01/2017	MELO, Franciane, Pimentel. O costurar da moda, da literatura e do jornalismo nas crônicas de João do Rio. Orientador: Dr. Idemburgo Pereira Frazão Félix.	Mestrado em Humanidades, Cultura e Artes	Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Cultura e Artes – PPGHCA. Universidade do Grande Rio – UNIGRANRIO.
19.	21/02/2017	APOLLINARIO, Danielle da Silva. Dos pés à cabeça: moda e modos em Sapato de Salto de Lygia Bojunga. Orientadora: Dra. Maria Mirtis Caser.	Mestrado em Letras	Centro de Ciências Humanas e Naturais. Departamento de Letras. UFES
20.	11/09/2017	SILVA, Josilene Lucas da. Imprensa, moda e educação feminina em contos iniciais de Machado de Assis. Orientadora: Dra. Cilaine Alves Cunha.	Mestrado em Letras	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP.
21.	2018	ARAUJO, Marli Gomes de. A influência da moda na literatura: a caracterização da personagem de ficção nos romances brasileiros do século XIX. Orientadora: Dra. Maria Sílvia Barros de Held.	Mestrado em Têxtil e Moda	Escola de Artes, Ciências e Humanidades. USP.
22.	13/03/2019	CASTRO, Paula Campos de. O papel da moda nos escritos de Júlia Lopes de Almeida. Orientadora: Dra. Márcia de Almeida.	Doutorado em Letras: Estudos Literários	Faculdade de Letras. UFJF
23.	2019	SALOMON, Geanneti Silva Tavares. Moda e fantasmagoria: Truman Capote entre texto e tela. Orientador: Dr. Georg Otte.	Doutorado em Letras: Estudos Literários	Faculdade de Letras. UFMG.

FONTE: Elaborado pela autora. Fontes de consulta: Catálogo de teses e dissertações da Capes, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), Google acadêmico e Bonadio (2015).

Observa-se, pelo conteúdo do quadro 2, haver 23 pesquisas acadêmicas publicadas como teses e dissertações (*stricto sensu*) relacionadas à temática moda e literatura, com ênfase na abordagem moda na literatura. Desses estudos, seis são teses de doutorado e 17 são dissertações de mestrado. As especialidades das pesquisas contempladas podem ser identificadas no gráfico 1, a seguir.

Podemos perceber que há maior ênfase em pesquisas voltadas a Letras/Literatura, apresentando um número de 16 estudos, e as sete investigações restantes se distribuem igualmente nas especialidades: Moda, Arte e Cultura; Têxtil e Moda; Sociologia; História Social; Estética e História da Arte; Filosofia; Humanidades, Cultura e Artes. Essa distribuição pode ser visualizada no gráfico 1, abaixo.

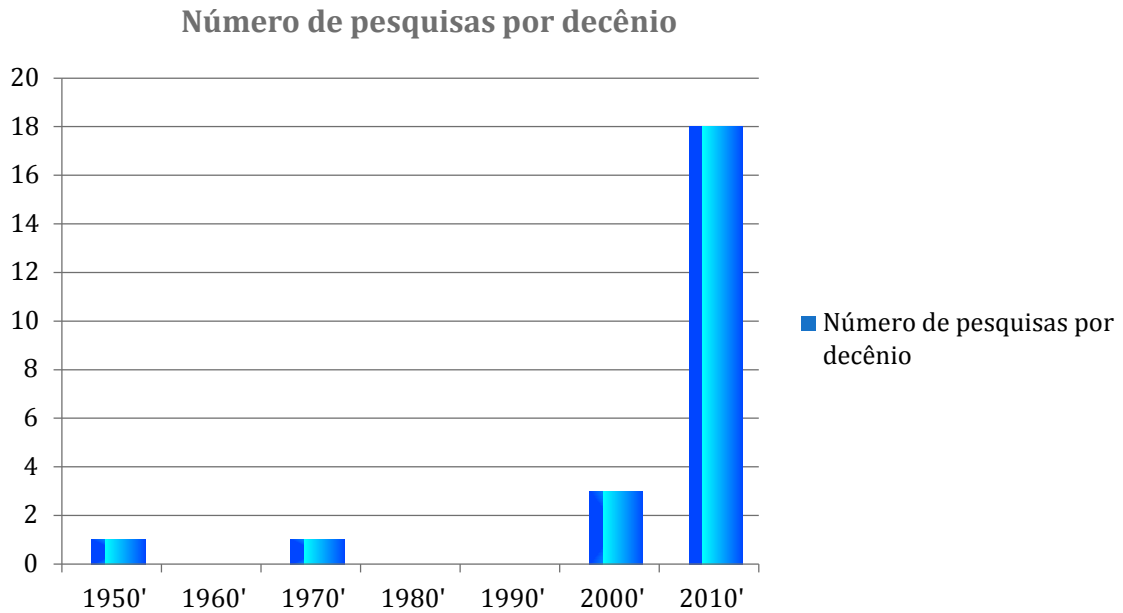
GRÁFICO 1 - ESPECIALIDADES IDENTIFICADAS NO CAMPO TIPO, DO QUADRO 2



FONTE: Elaborado pela autora.

Outra análise possível de se depreender a partir do quadro 2 está relacionada ao aumento do volume de pesquisas por decênio. No decênio de 1950, tivemos uma pesquisa; no decênio de 1970, mais uma; após um salto, no decênio de 2000, tivemos três pesquisas; já no decênio de 2010, tivemos 18 pesquisas, como pode ser observado no gráfico 2.

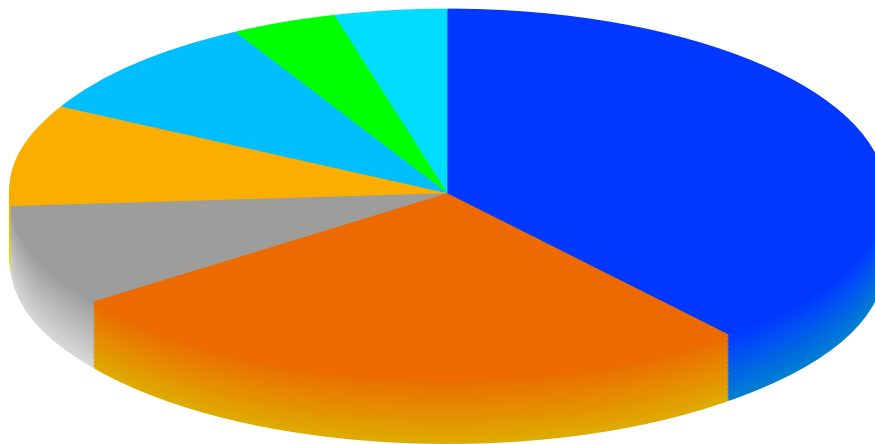
GRÁFICO 2 – NÚMERO DE PESQUISAS ELENCADAS POR DECÊNIO, IDENTIFICADAS A PARTIR DO QUADRO 2



FONTE: Elaborado pela autora.

A análise territorial pode ser observada no gráfico 3.

GRÁFICO 3 – NÚMERO DE PESQUISAS DISTRIBUÍDAS POR ESTADOS BRASILEIROS, ELENCADAS A PARTIR DO QUADRO 2



- São Paulo - 39% (9)
- Minas Gerais - 26% (6)
- Espírito Santo - 9% (2)
- Paraná - 9% (2)
- Rio de Janeiro - 9% (2)
- Santa Catarina - 4% (1)
- Rio Grande do Sul - 4% (1)

FONTE: Elaborado pela autora.

De acordo com o gráfico 3, é possível notar que as pesquisas cobrem, em sua maioria, parte do território nacional, e estão mais concentradas na região Sudeste, nos estados de São Paulo (nove pesquisas), Minas Gerais (seis pesquisas), Espírito Santo (duas pesquisas) e Rio de Janeiro (duas pesquisas). Foram realizadas quatro pesquisas na região Sul, sendo duas no Estado do Paraná, uma em Santa Catarina e uma no Rio Grande do Sul.

Há ainda um aspecto a ser observado em relação às investigações apresentadas no quadro 2, que se refere às temáticas propriamente ditas e às obras literárias utilizadas como *corpus* de estudo nas pesquisas. Esse recorte é apresentado no quadro 3, incluindo uma proposta de análise dos dados.

QUADRO 3 – PESQUISAS EM MODA E LITERATURA NO BRASIL: TESES E DISSERTAÇÕES (*STRICTO SENSU*).
ENFOQUE: MODA NA LITERATURA

	AUTOR(A)/TÍTULO	PALAVRAS DO ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO (FICHA CATALOGRÁFICA)	OBRAS LITERÁRIAS E ESCRITORES INVESTIGADOS NAS PESQUISAS	PROPOSTA DE ANÁLISE DO ENFOQUE TEMÁTICO: MODA NA LITERATURA
1.	SOUZA. A moda no século XIX – ensaio de sociologia estética.	1. Brasil – Moda – Século XIX. 2. Moda – Aspectos sociológicos. 3. Moda – Século XIX. 4. Moda. Século XIX – História. 5. Século XIX – Moda – Brasil. 6. Século XIX – Moda – História. (Texto da dissertação indisponível. Informações retiradas do livro <i>O espírito das roupas: a moda no século XIX</i>).	Escritores brasileiros da segunda metade do século XIX.	A moda como fato cultural e social, conectada às questões sociais, psicológicas e estéticas do século XIX observadas também nos romances do período. A moda como registro histórico.
2.	BOMFIM. Vocábulos e expressões referentes ao vestuário nos autos de Gil Vicente.	Vestuário. Autos de Gil Vicente. Contexto social. Século XIV. (Palavras inferidas por meio do resumo; sem ficha catalográfica).	Gil Vicente.	Os vocábulos e expressões do vestuário e sua relação com o contexto cultural e social da época. Os usos de termos do vestuário na literatura como registro histórico.
3.	SALOMON. Registros realistas da moda como parte do jogo irônico em Dom Casmurro, de Machado de Assis.	1. Ironia na literatura. 2. Moda – Séc. XIX. 3. Ficção brasileira – Crítica e interpretação. 4. Assis, Machado de, 1839-1908 – Dom Casmurro – Crítica e interpretação.	Dom Casmurro, de Machado de Assis.	A moda como estratégia de criação literária que leva à ironia e suporte para a criação das personagens literárias e suas ambiguidades. A moda conectada às questões sociais, psicológicas e estéticas do século XIX. A moda como registro histórico na literatura.
4.	SOUZA. O simbolismo do vestuário em Machado de Assis.	1. Assis, Machado de, 1839-1908 – História e crítica. 2. Contos brasileiros – História e crítica. 3. Vestuário.	Contos Fluminenses, Histórias da Meia-Noite, Papéis Avulsos, Várias Histórias e Histórias sem data, de Machado de Assis. Além deste escritor, Honoré de Balzac, Émile Zola e Nikolai Gogol.	A moda e sua dimensão histórica e social referente às menções de elementos da indumentária do século XIX e a representação da toilette nas obras literárias. A moda como suporte na construção de personagens literárias.

5.	RODRIGUES. Mancebos e mocinhas: análise do comportamento de consumo do vestuário oitocentista brasileiro a partir da obra de Joaquim Manuel de Macedo.	1. Macedo, Joaquim Manuel de, 1820-1882 – Crítica e interpretação. 2. Moda – Brasil – História – Século XIX. 3. Literatura brasileira – História e crítica. (Índice retirado do livro Mancebos e mocinhas: moda na literatura brasileira do século XIX. Texto completo da dissertação não disponível).	Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis.	A moda e sua dimensão histórica e social presente na literatura, como suporte na construção de personagens literárias. A moda como registro histórico na literatura.
6.	MARANTES. O vestido de Proust: uma construção na trama das correspondências.	Proust. Estética. Moda. Correspondência entre as artes. Deleuze. (Palavras-chave do resumo; sem ficha catalográfica).	À la Recherche du temps perdu (Em busca do tempo perdido), de Marcel Proust.	A moda e sua dimensão histórica, cultural e social. A moda e sua função identitária, como suporte na construção de personagens. A moda como registro histórico na literatura.
7.	NOMI. Vestido de letras: aspectos da moda na obra O Mulato de Aluísio Azevedo.	1. Moda – Século 19 – Brasil. 2. Literatura brasileira – Século 19 – Brasil. 3. Naturalismo. 4. Azevedo, Aluísio, 1857-1913.	O Mulato, de Aluísio Azevedo.	A moda e sua dimensão estética, cultural e social presente na literatura naturalista. A moda como suporte na construção de personagens. A moda como registro histórico na literatura.
8.	VOLPINI. Lucíola, na literatura e no cinema: a protagonista e a indumentária no contexto do século XIX.	1. Cinema e literatura – História e crítica. 2. Moda – História.	Lucíola, de José de Alencar.	A moda e sua contribuição para a construção literária, a vestimenta como texto escrito e visual. A moda como registro histórico na literatura ficcional. A relação moda, literatura e cinema.
9.	CASTRO. A indumentária em Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis.	1. Moda – História.	Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis.	A moda e sua dimensão cultural e social presente na literatura. A descrição da indumentária como suporte na construção de personagens e suas ambiguidades. A moda como registro histórico na literatura.
10.	CHOCIAY. Moda e literatura: a “poética do vestuário” em Macedo e Alencar.	1. Literatura brasileira – Séc. XIX – História e crítica. 2. Análise do discurso narrativo. 3. Moda na literatura. 4. Macedo, Joaquim Manuel de, 1820-1882. 5. Alencar, José de, 1829-1877.	Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar.	A moda e o vestuário como suporte narrativo para a criação das personagens, indicando status social, questões sociais do século XIX, psicológicas. A moda como registro histórico na literatura.
11.	PIMENTA. La garçonnie: a nouvelle femme representada pela moda da Paris dos anos loucos (1919-1929).	1. Margheritte, Victor, 1866-1942 – Teses. 2. Literatura e história – Teses. 3. Representação visual – Teses. 4. Moda – Paris (França) – 1919-1929 – Teses. 5. História social – Teses	La garçonnie, de Victor Margueritte.	A moda descrita na literatura e sua influência na estética da sociedade e na representação de uma época. A moda e o vestuário como suporte narrativo para a criação das personagens. A moda como registro histórico na literatura.

12.	FRANCISCO. Moda e literatura: Uma relação intertextual entre o século XIX e o século XXI.	Literatura; Moda; Indumentária; José de Alencar; Joaquim Manuel de Macedo; A Moreninha; Lucíola, Ronaldo Fraga. (Palavras-chave do resumo; sem ficha catalográfica).	A Moreninha, de Joaquim Manuel de Macedo, e Lucíola, de José de Alencar.	A moda e sua dimensão cultural e social presente na literatura, como suporte na construção de personagens.
13.	BALLESTEROS. Um poeta mapeado pela ótica da moda: referentes da linguagem de moda na poesia de Carlos Drummond de Andrade.	1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987 – Crítica e interpretação. 2. Poesia brasileira. 3. Moda.	Caso do vestido e outros poemas, de Carlos Drummond de Andrade.	A moda como elemento temático na poesia vista por meio da análise semiótica do vestuário escrito. A moda e sua dimensão cultural e social presente na literatura.
14.	ROSA. Salão de poses: retrato, fotografia e moda em Machado de Assis.	Machado de Assis. Imagem. Pose. (Palavras-chave do resumo; sem ficha catalográfica).	Machado de Assis	A moda e sua dimensão cultural e social. As representações sociais da pose configurada pela descrição da fisionomia e da vestimenta. A moda como suporte narrativo para a criação literária. A relação moda, literatura e fotografia.
15.	TAVARES. Sobre modos e moda: a escritura de Emilia Pardo Bazán e Ilza Etienne Dessaune.	1. Pardo Bazán, Emilia, condessa de, 1852-1921 – Crítica e interpretação. 2. Dessaune, Ilza Etienne – Crítica e interpretação. 3. Literatura comparada. 4. Periódicos. 5. Moda. 6. Escritoras. 7. Feminismo e literatura.	Crônicas de Emilia Pardo Bazán e Ilza Etienne Dessaune. Romances e contos de escritores do século XIX e início do século XX.	A moda e sua dimensão cultural e social presente na literatura, como suporte na construção de personagens. Relações entre moda e modos de pensar e se expressar, questões feministas relativas ao século XIX. A moda como registro histórico na literatura.
16.	ALECIO. A menina que roubava livros: a influência da segunda guerra mundial na moda e no comportamento.	A menina que roubava livros. Intermidialidade. Segunda Guerra Mundial. História. Moda. Comportamento. (Palavras-chave do resumo; sem ficha catalográfica. Texto completo não disponível).	The Book Thief (A menina que roubava livros), de Marcus Zusak.	A moda e sua dimensão cultural e social presente na literatura, o vestuário como suporte narrativo para a criação das personagens. As consequências da guerra no vestuário vistas por meio do descritivo das personagens. A moda como registro histórico na literatura.
17.	NUNES. Costurando as páginas dos jornais: moda e vestuário no conto machadiano.	1. Machado de Assis. 2. Conto. 3. Moda. 4. Vestuário. 5. Imprensa.	Contos de Machado de Assis.	A representação da moda e do vestuário como elemento de caracterização das personagens e estratégia de criação literária. A moda como registro histórico na literatura. A relação moda, literatura e imprensa.
18.	MELO. O costurar da moda, da literatura e do jornalismo nas crônicas de João do Rio.	1. Educação. 2. João do Rio, 1881-1921 - Crítica e interpretação. 3. Crônicas brasileiras - História e crítica. 4. História do Jornalismo.	Crônicas de Paulo Barreto conhecido como João do Rio (1881-1921), reunidas no livro Cinematógrafo (1909).	Figurações da moda e do jornalismo-literário. A relação moda, literatura e jornalismo. A moda e sua dimensão cultural e social presente na literatura, o vestuário como suporte narrativo para a criação das personagens. A moda como registro histórico.

19.	APOLLINARIO. Dos pés à cabeça: moda e modos em Sapato de Salto de Lygia Bojunga	Sapato de salto – personagens femininas. Gênero – Modos e moda. Literatura infantil/juvenil. (Palavras-chave do resumo; sem ficha catalográfica).	Sapato de Salto, de Lygia Bojunga.	A moda e sua dimensão cultural e social presente na literatura, como suporte na construção de personagens.
20.	SILVA. Imprensa, moda e educação feminina em contos iniciais de Machado de Assis.	1. Machado de Assis. 2. Conto. 3. Moda. 4. Educação feminina. 5. Imprensa.	Contos A mulher de preto e Miss Dollar; reunidos na coletânea Contos Fluminenses, de Machado de Assis.	A moda e sua dimensão cultural e social presente na literatura, como suporte na construção de personagens. A moda como estratégia de criação literária. A relação moda, literatura e imprensa.
21.	ARAUJO. A influência da moda na literatura: a caracterização da personagem de ficção nos romances brasileiros do século XIX.	Indumentária. Moda. Romances brasileiros. Personagens. Século XIX.	Cinco Minutos (1856), A viuvinha (1857), Lucíola (1862), A pata da Gazela (1870) e Senhora (1875), de José de Alencar. Iaiá Garcia (1878), Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881), Dom Casmurro (1899) e Quincas Borba (1891), de Machado de Assis. O cortiço (1890), de Aluísio de Azevedo.	A moda como suporte narrativo para criação das personagens. Questões econômicas, sociais e culturais do século XIX. A moda como registro histórico na literatura.
22.	CASTRO. O papel da moda nos escritos de Júlia Lopes de Almeida.	Moda. Literatura. Feminismo. Júlia Lopes de Almeida. (Palavras-chave do resumo; sem ficha catalográfica).	Júlia Lopes de Almeida	A moda como suporte narrativo para criação das personagens. Questões sociais e culturais do século XIX. A moda como registro histórico na literatura.
23.	SALOMON. Moda e fantasmagoria: Truman Capote entre texto e tela.	1. Capote, Truman, 1924-1984. – Summer Crossing – Crítica e interpretação – Teses. 2. Capote, Truman, 1924-1984. – Breakfast at Tiffany's – Crítica e interpretação – Teses. 3. Capote, Truman, 1924-1984. – Adaptações – Teses. 4. Moda e literatura – Teses. 5. Ficção americana – Adaptações para o cinema e vídeo – Teses. 6. Literatura e sociedade – Teses.	Summer crossing (Travessia de verão) e Breakfast at Tiffany's (Bonequinha de luxo), de Truman Capote.	A moda como parte da fantasmagoria social da modernidade. A moda como suporte narrativo para criação das personagens. Questões econômicas, sociais e culturais do século XX. A moda como registro histórico na literatura. A relação moda, literatura e cinema.

FONTE: Elaborado pela autora. Fontes de consulta: catálogo de teses e dissertações da Capes e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD).

O quadro 3 traz os campos *Autor(a)/Título*, sendo que o título das pesquisas se configura em um dos elementos para a identificação das temáticas do estudo; Índice para catálogo sistemático, que indica as palavras-chave presentes na ficha catalográfica das pesquisas, indicadores importantes para os mecanismos de busca utilizados neste artigo; *Obras literárias e Escritores investigados nas pesquisas*; e *Proposta de análise do enfoque temático: moda na literatura*, que indica os aspectos analisados neste artigo por meio de informações retiradas do resumo apresentado nos estudos, ora inferidos também pela leitura do texto in-

tegral. Algumas vezes, nem o título nem o resumo foram suficientes para destacar a relação da moda na literatura.

Reflexões sobre os resultados obtidos

Como pode ser observado nos resultados do quadro 3, o enfoque temático das pesquisas selecionadas variou de acordo com os objetivos dos pesquisadores e pesquisadoras e conforme as obras escolhidas por eles/elas. Para realizar a análise proposta no quadro 3, partiu-se de alguns critérios, já expostos anteriormente, e de algumas premissas a serem articuladas nesta seção.

A articulação temática entre moda e literatura evoca funções bilaterais que promovem resultados estéticos na narrativa ficcional.

O descritivo do vestuário de uma personagem ficcional vem colaborar com o conjunto de ideias criadas pelo autor a volta desta, e, portanto, parece permitir uma análise sociológica do vestuário em seu uso. A moda pode ser encontrada no espaço literário de diversas formas e com diversas funções, e são elas: a de conceder-lhe uma espécie de verdade, necessária ao ambiente ficcional no qual o texto literário está construído; a de estratégia de criação literária; a de representação ou registro histórico. Essas funções presentes na estrutura de uma narrativa ficcional repercutem de forma a ampliar o envolvimento do leitor no processo de leitura da obra. (SALOMON, 2011, p. 99)

A perspectiva sociológica da moda e do vestuário diz respeito ao valor simbólico dos objetos estabelecido pelas diversas culturas e, por meio da análise desses objetos, é possível identificar aspectos únicos de cada povo, de cada época, o que evidencia o “espírito do tempo”. A função de representação ou registro histórico da moda na narrativa ficcional destaca esses aspectos sociológicos

quando as referências à moda revelam aspectos de uma sociedade, como seus hábitos, modos, cultura, costumes, valores. O estudo da história da moda pode ser feito com o apoio mais que necessário da literatura. Vários escritores, ao criarem suas personagens, usaram e usam o descritivo do vestuário como suporte para a criação destas. (SALOMON, 2011, p. 108)

A perspectiva sociológica do vestuário na literatura ficcional permite uma conexão com a realidade, certa verossimilhança, que é bastante favorável ao ambiente ficcional criado pelos escritores para envolver seus leitores.

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. (ECO, 1994, p. 131 *citado por* SALOMON, 2011, p. 103)

A literatura ficcional pode trazer descritivos de moda que, além de registro histórico de uma época, podem conter diversos aspectos do âmbito social relativo à construção das personagens e do cenário narrativo: psicológico, cultural, político, econômico, entre outros.

O campo Índice para catálogo sistemático (*ficha catalográfica*) foi utilizado também para criar uma nuvem de palavras ou nuvem de tags, recurso que amplia o tamanho da palavra de acordo com seu número de ocorrências no texto selecionado, formando uma representação visual. As palavras-chave do campo indicado foram copiadas, separadas por ponto e vírgula, também sendo necessário retirar os espaços entre um grupo de palavras, como, por exemplo, “Machado de Assis” ficou como “MachadodeAssis”, para que pudessem ser agrupadas. De outra forma, o programa utilizado, o Wordcloud, considera-as cada uma como única e elas aparecem separadas no painel (figura 1).

FIGURA 1 – NUVEM DE PALAVRAS OU NUVEM DE TAGS ELABORADA A PARTIR DA INCLUSÃO DAS PALAVRAS-CHAVE INTEGRANTES DO CAMPO ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO (FICHA CATALOGRÁFICA) DO QUADRO 3



FONTE: Elaborado pela autora. <https://www.wordclouds.com/>.

A intenção é mostrar de forma ilustrativa o uso das palavras-chave nas pesquisas analisadas no quadro 3, que não se restringe à combinação moda e literatura. Nota-se que as palavras com maior destaque são moda, teses, século XIX, história e crítica, crítica e interpretação, Brasil, história, vestuário, literatura brasileira e Machado de Assis.

Considerações finais

Da análise das pesquisas empreendidas em moda na literatura, apontadas neste artigo, revelam-se algumas informações em destaque:

- Vários escritores usaram e usam o descritivo do vestuário, a moda, como estratégia de criação literária para inventar personagens tão verossímeis que o leitor se sente próximo delas e, muitas vezes, como elas.
- A literatura ficcional pode ser um excelente apoio para o estudo da História da Moda, inclusive como inspiração para a criação de moda, visto que muitos registros históricos são imaginados com verossimilhança, construindo personagens com traços bastantes reais, mesmo com a fragmentação da narrativa ficcional, transportando o leitor para cenários de tempos passados.
- São infundáveis as perspectivas de análise, muitas combinações de subtemas são possíveis, como as que se apresentaram nas pesquisas selecionadas. As análises da moda na literatura podem variar de acordo com o escritor escolhido, o recorte, a época em que se passa a narrativa, as personagens envolvidas. Até mesmo o “olhar” sociológico do pesquisador está em jogo nas análises das obras.
- As obras de Machado de Assis, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo já foram foco de muitas análises. Isso indica que os autores dos movimentos literários Realismo, Romantismo e Naturalismo, passando do século XIX ao início do século XX, utilizaram largamente os recursos da moda em suas criações literárias.
- A escolha de palavras-chave é de fundamental importância para os indexadores de pesquisas, bem como as palavras do título da investigação e a organização de ideias do resumo. Nem sempre a conexão moda e literatura surgiu, apesar de os estudos tratarem do assunto em algum aspecto. É recomendável utilizar as combinações para distinguir os trabalhos nas buscas.
- Há ainda muitas obras literárias para serem analisadas na perspectiva da moda na literatura. A maioria dos pesquisadores e pesquisadoras investigaram a literatura ficcional brasileira, e alguns poucos, a literatura ficcional internacional.

Este artigo analisa estritamente pesquisas sobre moda na literatura, deixando o viés literatura na moda para outro momento ou como sugestão de pesquisa para os estudiosos interessados. Esta também é uma perspectiva interessante, analisar coleções, editoriais de moda, outras dimensões da moda que utilizaram o campo da literatura como inspiração.

Outro aspecto a ser pesquisado é a comparação entre as pesquisas em Moda e Literatura empreendidas no Brasil e aquelas desenvolvidas em outros países, bem como o interesse pelos estudos brasileiros fora do Brasil.

Por meio das pesquisas efetuadas para este artigo, nota-se que a temática moda e literatura está em crescente expansão. São investigações ricas e sérias, efetivadas por pesquisadores e pesquisadoras, em sua maioria mulheres, até o presente da elaboração deste artigo. Os temas envolvem análises que percebem a moda como estratégia de criação literária para a construção de personagens na narrativa ficcional, bem como a moda como registro histórico em obras ficcionais, alcançando perspectivas sociológicas, psicológicas, culturais, políticas, visto que a moda é um fenômeno social ativado pelas pessoas e pelas sociedades modernas.

Ao término deste artigo, acreditamos ter alcançado nossos objetivos iniciais, apresentando algumas reflexões sobre o estado da arte em Moda e Literatura no Brasil.

Referências

ALECIO, Manuela Campos Machado. **A menina que roubava livros: a influência da Segunda Guerra Mundial na moda e no comportamento.** 2016. 190 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba, 2016. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=3606364. Acesso em: 4 fev. 2020.

APOLLINARIO, Danielle da Silva. **Dos pés à cabeça: moda e modos em Sapato de salto** de Lygia Bojunga. 2017. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Departamento de Letras, Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), 2017. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/9204>. Acesso em: 4 fev. 2020.

ARAUJO, Marli Gomes de. **A influência da moda na literatura: a caracterização da personagem de ficção nos romances brasileiros do século XIX.** 2018. 271 f. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/D.100.2018.tde-26092018-084252>. Acesso em: 4 fev. 2020.

BALLESTEROS, Fabiana Alvim. **Um poeta mapeado pela ótica da moda: referentes da linguagem de moda na poesia de Carlos Drummond de Andrade.** 2014. 91 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014. Disponível em: <https://www.cesjf.br/mestrado-em-letras-dissertacoes/2014/398--163.html>. Acesso em: 4 fev. 2020.

BONADIO, Maria Claudia. A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação *stricto sensu* no Brasil. **Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte.** São Paulo, v. 3, n. 3, dez. 2010. Dossiê. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/03_IARA_vol3_n3_Dossie.pdf. Acesso em: 4 fev. 2020.

BOMFIM, Eneida do Rego Monteiro. **Vocábulos e expressões referentes ao vestuário nos autos de Gil Vicente**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras e Artes da PUC-Rio. 1973. 131 f. Disponível em: http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca_s/php/login_tese.php?flag=1973-BOMFIM_E_R_M.pdf. Acesso em: 4 fev. 2020.

CAPES. Coordenação de Desenvolvimento de Pessoal de Nível Superior. Tabela de Áreas de Conhecimento/Avaliação. Última Atualização: quarta, 21 mar. 2018, 12:06. Disponível em: <https://www.capes.gov.br/avaliacao/instrumentos-de-apoio/tabela-de-areas-do-conhecimento-avaliacao>. Acesso em: 4 fev. 2020.

CASTRO, Paula Campos de. **A indumentária em Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis**. 2012. 92 f.: il. Color. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012. Disponível em: <https://www.cesjf.br/mestrado-em-letras-dissertacoes/368--20.html?path>. Acesso em: 4 fev. 2020.

CASTRO, Paula Campos de. **O papel da moda nos escritos de Júlia Lopes de Almeida**. 2019. 137 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/9954>. Acesso em: 4 fev. 2020.

CHOCIAY, Lucianne. **Moda e literatura: a “poética do vestuário” em Macedo e Alencar**. 2013. 251 f.: il. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de pós-graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), São José do Rio Preto, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/127544/000846846.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 4 fev. 2020.

COMPANHIA DAS LETRAS. **O espírito das roupas**. Título. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=10027>. Acesso em: 4 fev. 2020.

ESTAÇÃO DAS LETRAS E CORES. **Mancebos e mocinhas** – Moda na literatura brasileira do século XIX. Início. Disponível em: <https://www.estacaoletras.com.br/product-page/mancebos-e-mocinhas-moda-na-literatura-brasileira-do-s%C3%A9culo-xix>. Acesso em: 4 fev. 2020.

FRANCISCO, Silmara Marsellane. **Moda e literatura: uma relação intertextual entre o século XIX e o século XXI**. 2013. 179 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de pós-graduação em Letras da Universidade de Marília, 2013. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=1393582. Acesso em: 4 fev. 2020.

MACHADO DE ASSIS EM LINHA. **Dossiê Machado de Assis e a moda**. N. 20A, abril de 2017. Disponível em: <http://machadodeassis.fflch.usp.br/node/30>. Acesso em: 4 fev. 2020.

MARANTES, Bernardete Oliveira. **O vestido de Proust**: uma construção na trama das correspondências. 2011. 406 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-11042012-160413/publico/2011_BernardeteOliveiraMarantes_VRev.pdf. Acesso em: 1 fev. 2020.

MELO, Franciane Pimentel. **O costurar da moda, da literatura e do jornalismo nas crônicas de João do Rio**. 2017. 119 f.: il.; 30 cm. Dissertação (Mestrado em Humanidades, Cultura e Artes) – Escola de Ciências, Educação, Artes, Letras e Humanidades. Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Cultura e Artes (PPGHCA) da Universidade do Grande Rio – UNIGRANRIO, Duque de Caxias, 2017. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5856125. Acesso em: 4 fev. 2020.

NOMI, Georgia Anadira de Freitas. **Vestido de letras**: aspectos da moda na obra *O Mulato de Aluísio Azevedo*. 2012. 180 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-11062012-164849/pt-br.php>. Acesso em: 4 fev. 2020.

NUNES, Bruna da Silva. **Costurando as páginas dos jornais**: moda e vestuário no conto machadiano. 2016. 125 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/147324/000998898.pdf?sequence=1>. Acesso em: 12 out. 2019.

PACCE, Lilian. Moda. **Moda literária**. 12.8.2010. Disponível em: <https://www.lilianpacce.com.br/moda/livros-moda-lancamentos/>. Acesso em: 12 out. 2019.

PIMENTA, Maria Cecília Gonçalves. **La garçonne**: a nouvelle femme representada pela moda da Paris dos anos loucos (1919-1929). 2013. 175 f. Dissertação (Mestrado em História – Universidade Estadual de Londrina, 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/mesthis/MariaCGPimenta.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2020.

RODRIGUES, Mariana Christina de Faria Tavares. **Mancebos e mocinhas**: análise do comportamento de consumo do vestuário oitocentista brasileiro a partir da obra de Joaquim Manuel de Macedo. 2009. ? f. Dissertação (Mestrado em Moda, arte e cultura) – Centro Universitário Senac São Paulo, São Paulo, 2009.

RODRIGUES, Mariana Christina de Faria Tavares. **Mancebos e mocinhas**: moda e literatura no Brasil do século XIX. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2010.

ROMANOWSKI, Joana Paulin; ENS, Romilda Teodora. As pesquisas denominadas do tipo “estado da arte” em educação. **Revista Diálogo Educacional**. Curitiba, v. 6, n. 19, p. 37-50, set./dez. 2006. ISSN 1518-3483. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1891/189116275004.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2020.

ROSA, Victor da. **Salão de poses: retrato, fotografia e moda em Machado de Assis**. 2015. 214 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2015. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=3043918. Acesso em: 4 fev. 2020.

SALOMON, Geanneti Silva Tavares. **Moda e fantasmagoria: Truman Capote entre texto e tela**. 31/05/2019. 244 f., enc.: il., (color) (p&b). Tese (Doutorado em Letras – Estudos literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/30115>. Acesso em: 4 fev. 2020.

SALOMON, Geanneti Silva Tavares. Moda e literatura: convergências possíveis. **Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte**. São Paulo, v. 4, n. 2, dezembro 2011. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/08_IARA_vol4_n2_Artigo.pdf. Acesso em: 4 fev. 2020.

SALOMON, Geanneti Silva Tavares. **Registros realistas da moda como parte do jogo irônico em Dom Casmurro, de Machado de Assis**. 2007. 142 f.: il. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de pós-graduação em Letras, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_SalomonGST_1.pdf. Acesso em: 4 fev. 2020.

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

SILVA, Josilene Lucas da. **Imprensa, moda e educação feminina em contos iniciais de Machado de Assis**. 2017. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, São Paulo, 2017. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5651169. Acesso em: 12 out. 2019.

SURIANI, Ana Cláudia. Resenha: Moda e ironia em *Dom Casmurro*. **Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte**. São Paulo, v. 4, n. 2, dezembro 2011. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/12_IARA_vol4_n2_Resenha.pdf. Acesso em: 4 fev. 2020.

SOUZA, Gilda de Mello. **A moda no século XIX**: ensaio de sociologia estética. 1950. 113 f. mimeografadas, il. fotografias e gravuras. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1950.

SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas**: a moda do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Susana Coutinho de. **O simbolismo do vestuário em Machado de Assis**. 2008. 119 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2008. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270029/1/Souza_SusanaCoutinhode_M.pdf. Acesso em: 4 fev. 2020.

TAVARES, Karina Nogueira de Rezende. **Sobre modos e moda**: a escritura de Emilia Pardo Bazán e Ilza Etienne Dessaune. 2015. 251 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2643982. Acesso em: 4 fev. 2020.

VOLPINI, Javer Wilson. **Lucíola, na literatura e no cinema**: a protagonista e a indumentária no contexto do século XIX. 2013. 122 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/7030>. Acesso em: 4 fev. 2020.

[costuras]

"E NINGUÉM
É EU.
NINGUÉM
É VOCÊ.
ESTA É A
SOLIDÃO."

afirma dispecto7

Vestindo-se para o sucesso¹

Dressing for success

¹ Este texto é uma tradução de “Dressing for success”, de Clair Hughes, publicado originalmente em *Fashion in fiction - Text and clothing in literature, film, and television*, editado por Peter McNeil, Vicki Karaminas e Catherine Cole (Berg Publishers, 2009).

Clair Hughes

Há um relato oitocentista sobre a rainha francesa Maria Antonieta, no começo de um baile da corte, usando “um vestido azul repleto de safiras e diamantes. Ela era jovem, bela e adorada por todos – ainda assim, já estava próxima do abismo” (MENDEHLSOHN, 2006)². Essa passagem foi citada na crítica de Daniel Mendelsohn sobre o filme *Marie Antoinette*, de Sofia Coppola, para destacar o que ele acreditava ser o ponto fraco do longa: Coppola, ele diz, “oferece o vestido, mas não o abismo” (MENDEHLSOHN, 2006, p. 22). Aquela descrição verbal da aparência da rainha era, resumidamente, mais reveladora, mais dramática do que as imagens deslumbrantes do filme. O contraste feito por Mendelsohn em seu relato levanta o questionamento de porque algo tão visual quanto o vestir deveria ser considerado no contexto da literatura. O que as palavras fazem pelo vestir? Para o crítico, era a sugestão das palavras – a implicação de haver profundezas abaixo da superfície – que concedia o drama. Vestir-se, para Roland Barthes (2009), é a matéria poética ideal: tocando o corpo, revela-se o eu, mas também se interage com o social – conformando-se, rejeitando, enganando ou seduzindo.

Mas o vestir também é o sinal mais óbvio de ordem e hierarquia no mundo da nova classe média que se tornou tema central do gênero romance. É posição e status exibidos em letras garrafais. É expressão de gosto individual dentro de limites sociais. É marca de ambição, respeito por si mesmo e respeito pelos outros. As gradações das distinções do vestir no momento em que a Europa transita de uma ordem aristocrática tradicional para uma nova burguesia são uma preocupação infinita para aqueles que viveram essa mudança. E, no romance, eles encontram algumas de suas descrições mais sutis e questionadoras. Neste artigo, que aborda as ambições de quatro heróis ficcionais, o abismo que aguarda o fracasso segue os passos deles – a aparência de sucesso deve ser mantida. Como Lucien de Rubempré reflete em *As ilusões perdidas* de Balzac, angustiado pela visão de um garoto de recados parisiense usando uma gravata como a sua, “essas aparentes pequenas coisas não atormentaram brilhantes existências? A questão da indumentária é, aliás, de enorme importância para os que querem parecer ter aquilo que não têm, pois essa costuma ser a melhor maneira de possuí-lo, mais tarde” (BALZAC, 2011, p. 147). As ambições de Lucien não podem aparentar ser as mesmas de um garoto de recados. O que esses jovens querem, e como se vestem para consegui-lo?

Lucien é uma figura central na minha história. Mas quero olhar primeiro para os heróis de Goethe de 1774 e 1786, Werther e Wilhelm Meister – que, de acordo com o estudo de Franco Moretti sobre o romance novecentista, *The way of the world*, são heróis iniciais do *bildungsroman*³ europeu. Como o título *Os sofrimentos do jovem Werther* sugere, a jornada

² As obras mencionadas pela autora que foram traduzidas e publicadas no Brasil são referenciadas e citadas neste texto de acordo com essas edições; aquelas que não estão disponíveis em português foram traduzidas a partir das citações da autora no texto original.

³ Nota da tradutora: *bildungsroman* é uma palavra alemã utilizada largamente para se referir aos

de Werther falha. Mas fornece uma peça-chave na história do vestir, assim como na história do romance, na forma de um paletó azul. De fato, o irrepreensível paletó azul poderia ser um subtítulo para este artigo, já que veremos um número surpreendente deles.

Depois de uma corte apaixonada a Charlotte, Werther descobre o casamento dela com outro e atira na própria cabeça: “Estava estendido perto da janela, imóvel e de costas, todo vestido e calçado, de casaca azul e colete amarelo” (GOETHE, 2010, p. 84). Uma carta para Charlotte afirma seu desejo de “ser enterrado nestas roupas [...] tu as tocaste, santificaste-as” (GOETHE, 2010, p. 84). As roupas simples de Werther, marca do homem nobre e natural, são parte da antimoda inglesa, difundida na Europa e baseada na roupa do campo: as vestimentas substanciais e sem estilo de Werther contrastam e desafiam a luxúria privilegiada da aristocracia alemã que o havia rejeitado. Werther falha, mas também é bem-sucedido. O romance best-seller fez com que jovens europeus se vestissem à la Werther, embora, felizmente, não puxassem o gatilho contra si mesmos com tanta frequência. A moda inspirada nessa imagem literária – e reforçada pela estética neoclássica – é a grande mudança no vestir na qual a aparência do homem moderno se baseia.

O bildungsroman é, de acordo com Franco Moretti, “o início da modernidade” (MORETTI, 2000 [1987], p. vii), e pertencer a seu tempo é o esforço central dos seus protagonistas: “Sei escolher o uniforme do meu século” (STENDHAL, 2013, p. 225), diz Julien Sorel, de Stendhal – infelizmente, não é sempre aquele que ele deseja. Com a nova noção de tempo histórico do fim do século XVIII, surge também uma preocupação com a autodeterminação individual e sua acomodação na sociedade. Para Moretti, o bildungsroman está situado não somente na fronteira entre duas épocas, “mas na fronteira [...] entre a burguesia e a aristocracia. É a história do jovem mercador, Wilhelm Meister, adotado por um grupo de latifundiários iluminados, e a jornada de Elizabeth Bennet de Cheapside até Pemberley; é a história de Julien Sorel, de Stendhal, e de Lucien de Balzac, a história de Jane Eyre” (MORETTI, 2000 [1987], p. viii). As garotas ambiciosas ficarão para uma próxima vez, mas lançarei um olhar sobre Wilhelm, Julien e Lucien, e também sobre Pendennis, de William Thackeray – e como eles se vestem para o sucesso.

O sucesso heroico não é atingido por meio do trabalho, pois a burguesia se preocupa indefinidamente com o que é ser um cavalheiro: Wilhelm Meister quer ser poeta, mas, insatisfeito com as suas conquistas, junta-se a um grupo de atores como dramaturgo. Entre os atores, a questão do figurino se apresenta. Wilhelm, até então em um terno cinza inexpressivo,

começou a refletir sobre seu modo de se trajar. Descobriu que um pequeno colete, sobre o qual, em caso de necessidade, poderia jogar uma capa curta, era um costume inteiramente adequado [...] Calças compridas de malha e um par de botas com cadarço lembravam-lhe o uniforme verdadeiro de um peão. Tratou de arranjar uma bela faixa de seda que ele cingiu ao redor do ventre [...] pareciam

romances de formação, especialmente os do século XIX. Embora possa ser traduzida, é utilizada na sua forma original pela maioria dos estudiosos do tema, por isso a opção por mantê-la.

um gorjal antigo. O belo lenço de seda para o pescoço [...] estava frouxamente atado sob as pregas da musselina. Completava o disfarce um chapéu redondo com uma fita colorida e uma grande pluma. (GOETHE, 1994, p. 156)

O modelo declarado de Wilhelm é Prince Hal, de Shakespeare – a literatura oferece o ambiente de preferência desses heróis e as peças de Shakespeare estavam, então, em todo o seu furor. A perspectiva da descrição, como podemos notar, não é distante; ela internaliza o ato de experimentar roupas. A sequência de vestimentas, terminando com um chapéu dramático, reflete o ato de se vestir e conferir os efeitos. As calças longas e as botas são características de 1780, mas a capa, o chapéu, a faixa e o rufo são furtados do guarda-roupa do teatro; ao chamar suas roupas de disfarce, a sugestão é de que Wilhelm estava incerto quanto ao efeito final.

Após ser ferido em uma briga com assaltantes, Wilhelm é resgatado por uma bela moça, que enrola seu “largo capote masculino” ao redor dele: “Um calor elétrico parecia emanar da fina lã” (GOETHE, 1994, p. 168-170). Ela desaparece, mas Wilhelm, declarando que ela era sua rainha amazona, promete encontrá-la novamente. Desiludido com os atores, ele é recebido em uma sociedade de nobres filantropos. Werner, um velho amigo e parte dessa comunidade, dá-lhe um olhar de aprovação: a aparência anterior de Wilhelm, diz ele, podia ser encantadora, “o peito seminu, uma grande gorjeira [...] chapéu redondo, colete curto e calças compridas e largas, enquanto eu sustentava que um traje como aquele não estava senão a dois dedos de distância da roupa de um arlequim. Agora, tens a aparência de um homem” (GOETHE, 1994, p. 362). “Estar vestido”, disse Mick Carter (em correspondência pessoal), “nunca atinge realmente o status de ‘natural’”, um conceito crucial para os românticos. O novo visual de Wilhelm, portanto, é inespecífico; esse visual masculino é de alguma forma intuído e compreendido como “natural” pelo autor e pelo leitor.

Wilhelm é finalmente declarado um “homem”. Uma peculiaridade desse romance, no entanto, é que suas mulheres usam vestes masculinas. O primeiro amor de Wilhelm, Mariane, veste-se como um soldado; a dedicada Mignon usa uma réplica das primeiras roupas de Wilhelm, as cinzas; Therese, a quem Wilhelm pede em casamento, supervisiona sua propriedade em um terno de homem – e há a amazona, em seu eletrizante paletó. Estaria Goethe sugerindo que coragem, fidelidade, eficiência e filantropia são virtudes morais personificadas por mulheres as quais Wilhelm precisa amar para adquirir e atingir uma masculinidade? Não tenho nenhuma certeza sobre o que Goethe está tentando dizer aqui. O desenlace revela que Natalie, uma das nobres da sociedade, é a bela amazona de Wilhelm. As ligações anteriores dele são rapidamente dispensadas para permitir a união dos dois e o cumprimento da “busca nobre e emocionante de melhoria” de Wilhelm (GOETHE, 1994, p. 403). Nós esperamos que as qualidades eletrizantes de Natalie não estejam limitadas ao seu paletó.

A aparência teatral de Wilhelm é um aspecto do seu ego; não é falsa, mas é incompatível com a sua socialização. Diferentemente de Julien Sorel, cujos desejos acendem a narrativa de *O vermelho e o negro*, de Stendhal, as ambições de Wilhelm são vagas, expressas de forma passiva. Os heróis de Stendhal, de acordo com o crítico francês Jean-Pierre Richard, não esperam que as coisas aconteçam: “A vida [é] uma selva de sensações indomadas pela qual

um caminho prazeroso precisa ser construído [...] a sensação é um risco, assim como é uma recompensa, o prêmio pela coragem” (RICHARD, 1954, p. 20). Julien não busca harmonia com a sociedade da Restauração Bourbon de 1830: sob uma performance de conformidade, ele alimenta uma rebelião e sonhos de glórias napoleônicas. O vestir é o tecido do estado mental de Julien, uma máscara complacente debaixo da qual fervem emoções intensas.

O título do romance destaca um contraste aparentemente relacionado às vestes: o vermelho militar e o preto clerical – mas nada é tão simples. A Guarda Revolucionária Francesa vestia vermelho, mas os príncipes da igreja também o faziam. O preto vestia o baixo clero e havia sido a cor das vestes de comerciantes, mas, em 1830, o preto, respeitável, estava se estabelecendo entre a população masculina da classe média europeia – uma mudança no significado que revela e esconde a trajetória da carreira de Julien. Financiado por um padre, Julien deixa sua casa de camponês para ser tutor da família Rênal, de quem recebe um terno preto: “O sentimento de orgulho que lhe dava o contato de roupas tão diferentes das que costumava usar punha-o de tal maneira fora de si” (STENDHAL, 2013, p. 27). A veste preta, como se sabe, é sobredeterminada: “Sexy, séria e um pouco sinistra”, de acordo com Anne Hollander (2002, p. 128); “conspícua”, observa John Harvey, “mesmo que diga ‘Não me veja! Eu me apago!’” (HARVEY, 1995, p. 13). Essa mistura de drama e decoro serve bem a Julien: seu “rosto de moça, tão pálido e doce” (STENDHAL, 2013, p. 22) é destacado pelo preto, mas as associações clericais da cor também garantem que ele é inofensivo. Não é o seu terno, no entanto, que seduz Madame de Rênal, e, sim, seu instinto para roupas limpas, uma preocupação típica do dândi e de seu tempo. Quando ela vê “o extremo asseio do vestuário, aliás muito simples, do jovem padre”, ela pensa, “pobre rapaz, como ele se arranja?” (STENDHAL, 2013, p. 30).

Madame de Rênal organiza um dia de glória vertiginosa para Julien. Ela lhe dá “um daqueles belos trajes azul-celeste com dragonas de coronel, prateadas” (STENDHAL, 2013, p. 74) para acompanhar uma marcha real pela cidade. O contraste do romance pode ser o vermelho e o preto, mas o azul parece ter um significado especial na cartela de cores de um jovem. A felicidade de Julien “não teve mais limites [...] era ajudante de ordens de Napoleão e comandava a artilharia” (STENDHAL, 2013, p. 75) – um figurino de pura fantasia cheia de alegria. O dia termina, no entanto, com um encontro com um jovem bispo em vestes púrpuras e rendadas tão caras que Julien para abruptamente: “Tão jovem, pensava, e ser bispo de Agde! [...] E quanto isso rende?”. A visão do bispo, então cercado por garotas bonitas, “fez nosso herói perder o que lhe restava de razão. Naquele instante, ele teria combatido pela Inquisição” (STENDHAL, 2013, p. 80-81).

Diante da ameaça de ter seu caso com Madame de Rênal exposto, Julien parte para o seminário. Seu sucesso lá leva à sua nomeação como secretário do Marquês de la Mole, em Paris. “Vestirá o traje preto”, diz seu superior, “mas como um homem que está de luto, não como um eclesiástico” (STENDHAL, 2013, p. 165). O preto, então, é um novo preto, e Julien é enviado às compras. Apesar de seu novo guarda-roupa, a humilhação o aguarda. Na primeira noite, o marquês “olhou com uma insatisfação evidente as botas de Julien [...] ‘não lhe disse que diariamente, às cinco e meia, deve vestir-se’”. Julien fica confuso. “– Quero dizer, vestir meias” (STENDHAL, 2013, p. 171). E é confuso, mas se olharmos para o retrato do Barão Schwiter pintado por Delacroix em 1827, em que ele está em vestes noturnas semiformais,

com sapatos e meias, vemos o visual requerido. As agressões, naquele dia, por causa de suas roupas, não acabam por aí, pois quando o conde Norbert, filho do marquês, entra usando botas e esporas, Julien fica furioso; “e eu devo estar de sapatos, aparentemente como inferior” (STENDHAL, 2013, p. 172) – e nesse ponto o leitor pode se perguntar quem Julien pensa que é. Por outro lado, podemos considerar seu atrevimento, ou sua ingenuidade, revigorantes.

Julien se adapta rapidamente aos códigos da sociedade parisiense. “Ele tem estilo sem se dar conta disso” (STENDHAL, 2013, p. 259), reflete Mathilde, a filha do marquês. Uma beldade parisiense repara, em tom aprovador, que o paletó de Julien é um Staub, o melhor alfaiate da cidade. Se ele usa um uniforme por ordem dos outros, Julien agora controla seus efeitos, traduzindo vestes clericais em algo diferente, chique e sexy. “A vida dupla”, diz Moretti, é “a chave para a personalidade moderna [...] Se o narrador de *O vermelho e o negro* não nos lembrasse de tempos em tempos a cor de sua vestimenta, quem se lembraria de que Julien é praticamente um padre?” (MORETTI, 2000 [1987], p. 87, 93). Ser quase um padre não é o mesmo que ser quase virgem ou quase grávida, mas no caso de Julien há algo daquela dicotomia liga/desliga que a roupa ajuda a clarificar – ou a confundir.

A performance de Julien não seduz somente Mathilde de la Mole, mas também o pai dela. Sua afeição por Julien perturba seu orgulho; aquele terno preto eterno é um lembrete diário da diferença social. “Permita, meu caro Sorel”, ele diz, “que lhe presenteie com um traje azul: quando quiser vesti-lo [...] você será, a meus olhos, o irmão caçula do conde de Chaulnes”. O dia de Julien torna-se, então, esquizofrênico. Toda manhã, em um paletó preto, era “recebido à maneira antiga. À noite, de traje azul, o tom [era] completamente diferente”. Mas Julien é agradável o dia todo, então o marquês, ainda inquieto, dá-lhe uma medalha *Légion d’Honneur* – “Não quero fazê-lo abandonar seu traje preto [...] quando eu vir essa medalha, você será o filho caçula de meu amigo, o duque de Chaulnes” (STENDHAL, 2013, p. 191, 194) – um prêmio por serviços prestados à alfaiataria, poderíamos dizer.

Quando ele, então, engravida Mathilde, esperamos a catástrofe. Mas ao contrário: esses desvios amorosos, consequentes de seu crescente fascínio, parecem na verdade aprofundar seus objetivos revolucionários. Para proteger a honra da família, Julien é aceito como o pretendente de Mathilde e transformado em oficial hussardo. Triunfante, Julien torna-se “um dos homens mais bem-vestidos de Paris” (STENDHAL, 2013, p. 445). Mas, ao mesmo tempo, os inimigos dão as caras: Madame de Rênal envia uma carta ao marquês denunciando Julien. Ele deixa Paris, encontra Madame de Rênal em oração na igreja e atira contra ela duas vezes. Ele é preso e condenado à morte.

No tribunal, “vestido com muita simplicidade, mas com uma graça perfeita”, Julien ataca a sociedade por punir, por meio dele, “jovens que, nascidos numa classe inferior [...] têm a [...] audácia de misturar-se àquilo que o orgulho dos ricos chama a sociedade”. Finalmente, em “grande manto azul sobre o soalho”, nós vemos “o que restava de Julien” (STENDHAL, 2013, p. 353). Nem vermelho, nem preto, mas envolto no paletó de um oficial e de um cavalheiro, os sonhos de Julien permanecem intactos. A morte é o sucesso, pois, no mundo de valores simbólicos de Julien, não há acomodação nas realidades da França da metade do século XIX.

É esse o fim do herói romântico, a morte do paletó azul de Werther? A julgar pela abertura de *As ilusões perdidas*, de Balzac, de 1837, parece que sim. Lucien Chardon (mais

tarde, de Rubempré), o filho de um químico provincial com um pequeno dom para a poesia, é convidado para o salão da Madame de Bargeton, centro da vida cultural de Angoulême. A irmã de Lucien usa suas economias para comprar-lhe “uma roupa nova no mais famoso alfaiate. Guarneceu sua melhor camisa com um jabô” (BALZAC, 2011, p. 56). David, noivo dela, reafirma a Lucien seu sucesso: “[você] tem ares de fidalgo dentro de sua casaca azul de botões amarelos e uma calça simples de nanquim” (BALZAC, 2011, p. 79). Mas, no salão de Madame de Bargeton, Lucien fica inquieto, “pois estava de botas [...] Sixte du Châtelet [seu rival] vestia calças de uma brancura deslumbrante, com presilhas internas, [...] sapatos finos e meias de fio de escócia [...] colete branco [...] a casaca preta se recomendava pelo corte e pelo estilo parisienses” (BALZAC, 2011, p. 79). Du Châtelet esnoba Lucien, que jura vingança.

Embora somente sete anos separem *O vermelho e o negro* de *As ilusões perdidas*, passamos para um mundo estético e social completamente diferente. As imagens de Julien vestido eram vívidas, mas vagas em detalhes. Balzac, por outro lado, fala sobre o fio da meia, o tecido da calça e as correias. Não são somente impressões que ocupam Balzac: ele ama o detalhe em toda a sua amplitude e ambiguidade. Em seu *Tratado da vida elegante*, Balzac explica que as hierarquias desapareceram com a Revolução, “restam apenas nuances [...] efeitos de uma boa formação [...] que separam o homem do ócio do homem do trabalho”. Você pode, diz ele, distinguir “o burocrata pelo desgaste de suas mangas [...] o flanêur pelos bolsos deformados pela frequência com a qual ele coloca suas mãos neles [...] a jaqueta de botões dourados do antiquado [provincial] ou a spencer suja do avarento [...] esses são sinais infalíveis de profissões, costumes e hábitos” (BALZAC, 2016, p. 67). Tais sinais podem ser revelados, precisam ser escondidos ou ser imitados.

Henry James disse que Balzac nos dá “o maquinário da vida, sua mobília e acessórios” (JAMES, 1984b, p. 97); mas estes “são descritos somente até o ponto em que eles têm um peso nas ações” (JAMES, 1984a, p. 608). Em *As ilusões perdidas*, as roupas praticamente são a ação. Lucien e Julien, por exemplo, ambos têm dias ruins com seus sapatos: Julien, com seus sapatos, ressentido as botas do oficial aristocrata; as botas de Lucien são demais em um salão literário. As escolhas de Julien são limitadas por seu status como empregado, mas o burguês Lucien, livre para exercer seu gosto, empenha-se na vingança, no sucesso literário e em um novo guarda-roupas em Paris.

Uma vez lá, Lucien vê que Louise de Bargeton está ultrapassada. Ao mesmo tempo que ela acha Lucien “singularmente vestido”, o provincianismo barato de sua aparência é “prodigiosamente ridículo” (BALZAC, 2011, p. 144). O próprio Lucien submete-se a “duas horas cruéis nas Tuileries: [...] sua casaca cujo corte passara de moda, cujo azul era desbotado, cuja gola era ultrajantemente sem graça [...] os botões estavam avermelhados, [...] seu colete era [...] tão grotescamente provinciano [...] só via calças de nanquim nas pessoas do povo” (BALZAC, 2011, p. 146). A roupa de Lucien pode ser identificada no estudo de Madeleine Delpierre sobre a vestimenta francesa: calças amplas e colarinhos xaile são típicos da década de 1820; depois de 1834, a silhueta se alonga, colarinhos e calças se estreitam e cintas para calças são de rigor. O paletó de corte em azul, verde ou preto com botões dourados, popular nas primeiras décadas do século, em 1840 estava sendo substituído pelo fraque contornado.

Lucien corre ao seu hotel para buscar dinheiro e “se vestir dos pés à cabeça” (BALZAC, 2011, p. 149). Quando Julien de Stendhal vai ao seu quarto, é para checar consigo mesmo que suas ações estão de acordo com seus ideais. Mas o Lucien de Balzac não sofre nenhum questionamento interior; a mobilidade social é um fim em si mesma, e ele monitora seu progresso saindo para os lugares públicos da cidade – parque, bulevares, ópera –, em exposições de consumo de símbolos de status. Lucien vai à ópera vestindo suas compras: “Uma casaca verde, uma calça branca e um colete de fantasia [...] um par de botas muito elegante e na medida do seu pé [...] mas [se sentia] meio sem jeito dentro daquela espécie de estojo” (BALZAC, 2011, p. 149). Sua atenção é capturada por alguns jovens rapazes “cujo luxo de hoje era o de ontem, devia ser o de amanhã. Lucien pressentiu que estava parecendo um homem que se vestia pela primeira vez na vida” (BALZAC, 2011, p. 149). “O elemento mais essencial da elegância”, avisa Balzac em seu Tratado, “é esconder os meios pelos quais ela é atingida [...] tudo que aspira a um efeito posterior é mau gosto” (BALZAC, 2016, p. 78). Olhando em volta, Lucien se dá conta “com secreta amargura que precisava se vestir com um alfaiate hábil” (BALZAC, 2011, p. 158).

Na Champs-Élysées, ele é interrompido por Louise em uma carruagem e uma visão da elegância parisiense. “A raiva, o desejo de vingança se apoderaram daquele homem [...] – Meu Deus! Preciso de ouro, custe o que custar! [...] Não! [...] é a glória, e a glória é o trabalho! O trabalho! [...] Mas hei de triunfar! Passarei nesta avenida de carruagem, com um lacaio!” (BALZAC, 2011, p. 162). Lucien, como Julien, encontra a resposta em Staub, com quem ele encomenda um fraque, um colete e calças. Mais tarde, reinventado, ele retorna aos bulevares, estando “tão bem-vestido, tão gracioso, tão bonito, que várias mulheres o olharam, e duas ou três ficaram bastante impressionadas com sua beleza a ponto de se virarem” (BALZAC, 2011, p. 163). Mas o capítulo termina com Lucien chorando, sozinho em Paris, sem amigos, desprotegido e – antes que fiquemos sentimentais – escrevendo uma carta suplicante para casa, pois ele arruinou as suas economias e as da sua irmã para todo o ano. Em busca de um estilo que garantisse seu sucesso, Lucien persegue uma quimera que está sempre à sua frente.

O “trabalho duro” de Lucien é jornalismo de baixa qualidade, críticas de livros e teatros em que opiniões são vendidas por favores sexuais ou um punhado de ingressos. Coralie, uma atriz, torna-se sua amante e um artigo espirituoso traz-lhe fama. Mas a fama dura tanto quanto a moda das gravatas, e Coralie “[arruína-se] para dar a seu querido poeta aquele refinado vestuário dos elegantes”: uma torrente de ornamentos se seguem, culminando em alguns “coletes miríficos em quantidade bastante grande para poder combinar com as cores de suas roupas” (BALZAC, 2011, p. 351). Mas os colegas de Lucien planejam a destruição do invasor: seu trabalho é rejeitado; Coralie adoece e morre. “O deplorável prodígio provinciano”, como Balzac o chama, retorna a Angoulême.

Louise apadrinha Lucien novamente, lisonjeando-o com convites. Ele envia a Paris um pedido de roupas: “Pois preciso me endomingar a qualquer preço. Não tenho nada além de trapos” (BALZAC, 2011, p. 538), ele lamenta. Louise e seus acólitos estão, na verdade, atrás do cunhado de Lucien, David, dono de uma processadora industrial lucrativa. Lucien

traí David em uma festa na qual ele é o mais moderno no que diz respeito à moda: “Uma calça preta colante [...] As meias de seda cinza rendilhada, os sapatos pequenos, o colete de cetim preto, a gravata, tudo foi escrupulosamente arrumado, colado” (BALZAC, 2011, p. 552) – uma última aposta em sua crença de que, se você aparenta ter o que não tem, você irá tê-lo. Aqui, o vestir como sinal socioeconômico colapsa; impecavelmente vestido, mas engano somente a si mesmo, Lucien segue em direção à ruína. É irônico que nossa imagem de Balzac, baseada na estátua de Rodin, é a de um homem desajeitado, desarrumado. Mas a imaginação e a escrita de Balzac estão em outra esfera, ocupada pela comédia humana em que tudo pode ser importante, e roupas, status, dinheiro e boa aparência lutam sem descanso por um lugar. Mas as roupas, nesse caso, não determinam o que a pessoa é.

Moretti conclui que Balzac isolou em Lucien “as características febris e anárquicas do início do capitalismo [...] suas alternâncias enigmáticas entre sucesso e ruína” (MORETTI, 2000 [1987], p. 145-146). Não é a nobreza, a rebelião ou o gosto que motivam as decisões dele a respeito do que vestir: elas são respostas em pânico ao turbilhão de imagens da moda – ele não faz ideia do que está fazendo, nem do porquê. Em cada triunfo da roupa está também o fracasso, pois ele não consegue distinguir sinais do que eles representam. Seu paletó azul, descartado no início, ligava-o à família e ao lugar; as vestes subsequentes substituem umas às outras em um desperdício precipitado. Não há um fim lógico para suas ambições ou suas roupas, então, arrancado do desastre por um padre sinistro usando meias de seda pretas, o romance termina na carruagem para Paris – e a história de Lucien fica para ser contada em outro lugar⁴.

Lucien torna-se a “forma vazia” eviscerada na sátira de Thomas Carlyle, de 1832, *Sartor Resartus*. O alvo de Carlyle era o dandismo, representado por Conde D’Orsay, Disraeli e Bulwer-Lytton. O conjunto de Lucien na festa fatal está inserido no que John Harvey chama de “o estilo sombrio de dandismo” (HARVEY, 1995, p. 28), inspirado pelo herói elegantemente sombrio de Pelham, romance best-seller de Lytton; é um estilo que, de acordo com o romance, apenas os bem-nascidos podem ostentar. O novo mundo burguês do romance do século XIX é um fenômeno europeu cujas preocupações ressoam de um país a outro. A Inglaterra inventa a vestimenta do dândi – e as histórias inglesas têm seus próprios dândis, com roupas e ansiedades próprias de sua classe. Nós os vemos, por exemplo, em Pendennis, outro filho de um químico, herói do romance de Thackeray, *Pendennis* (1850).

Com a morte de seu pai, Pendennis (ou Pen) é deixado nas mãos de sua mãe e de seu tio, major Pendennis, um militar de sucesso. O major inicia o romance “com as melhores botas pretas de toda Londres [...] e linho tão impecável que o próprio sr. Brummell perguntou o nome de sua lavadeira” (THACKERAY, 1999, p. 1). O estilo camponês inglês, adotado pelos franceses, havia cruzado de volta o canal para ser refinado por Beau Brummell, amigo do príncipe regente, em um estilo não muito diferente das vestes militares – paletó preto em capa, colete claro, pantalões leves e justos, calçados finos e linho simples. O linho, na

⁴ Depois de mais aventuras e muitas compras, Lucien finalmente morre em *Splendeurs et misères des courtisanes* (1844).

verdade, tornou-se a pedra de toque da aparência correta: “[S]e você é econômico com seu alfaiate”, diz o Manual de etiqueta para damas e cavalheiros (MANUAL DE..., 1853, p. 144), “você pode ser extravagante com sua lavadeira”. O estilo de vida perdulário do príncipe, no entanto, levou o período regencial ao descrédito – embora, como apontado por Ellen Moers (1960), as atitudes vitorianas em relação ao dandismo fossem ambivalentes. A frivolidade era claramente condenada, mas havia algo atrativo, mesmo nostálgico, na forma como os dândis “faziam do absoluto egoísmo um sucesso” (MOERS, 1960, p. 14), e, como Thackeray admite no fim do romance, “nossa história é egoísta” (THACKERAY, 1999, p. 719).

Ao ver um colega de escola “em vermelho e dourado, com um imenso chapéu de pele de urso na cabeça” (THACKERAY, 1999, p. 28), Pen, assim como Julien Sorel, sente-se atraído pelo exército. Mas enquanto Julien sonha com a ação heroica, Pen deseja apenas a roupa e se distrai facilmente ao encontrar outro velho amigo, Foker, “em uma daquelas vestes a que o consenso geral atribuiu o nome de ‘grã-fina’”. O grã-fino é uma figura da década de 1840 que vulgarizou o dândi: Foker veste “uma gravata de xaile escarlate [...] um [pingente de] buldogue de ouro [...] um colete de pele [...] um fraque verde com botões de cesto e uma sobrecasaca branca com botões grandes e achatados” (THACKERAY, 1999, p. 36-37). As ilustrações de Foker e Pen feitas pelo próprio Thackeray mostram Foker com dois coletes, calça xadrez e uma gravata larga; as roupas de Pen têm uma simplicidade regencial, atualizadas por um chapéu stovepipe e uma gravata borboleta dos anos 1840. “Simplicidade é a única distinção”, afirma o Manual de etiqueta, “a que um homem de bom gosto deve aspirar” (MANUAL DE..., 1853, p. 140).

O “grã-fino” era socialmente inferior ao cavalheiro, e a resposta de Pen a ter Foker como modelo é confusa, pois ele “não é mais refinado que nos tempos de escola” (THACKERAY, 1999, p. 28). No entanto, ele aprecia os relatos de Foker acerca da vida na universidade e resolve ir para Oxbridge, aquela invenção romanesca. Uma vez na universidade, ele percebe que “um ou dois rapazes muito vulgares, que nem mesmo usam tiras em suas calças [...] superam-no completamente na sala de aula”. Esse desencontro entre o sucesso na academia e no vestir-se, no entanto, não o preocupa por muito tempo. Quando ele volta para casa, sua prima Laura nota a “quantidade de roupas novas e finas que ele trouxe com ele”, e Pen aparece “em lindas jaquetas de tiro [...] maravilhosos coletes de veludo, com gravatas ricamente bordadas”. Bisbilhotando no quarto dele, Laura encontra um saco de viagem “com montantes de prata e uma quantidade de adoráveis anéis e joias” (THACKERAY, 1999, p. 172, 212, 213). Vemos, aqui, uma mudança de paradigma do modelo de Brummell/major Pendennis para um novo conceito de sucesso no vestir-se, aquele do Conde D’Orsay, juiz da sociedade londrina na década de 1830.

D’Orsay trouxe suavidade feminina, cor e brilho para a austeridade de Brummell; para Ellen Moers, “[S]eu dandismo era feito de coisas mais frágeis” (MOERS, 1960, p. 148). Pen, com suas gravatas, coletes e joias, também não é feito de material muito rígido. A imagem de Pen agora tem como modelo D’Orsay – seu encanto, seus cachos ruivos e, o mais importante, seu papel como líder da moda, pois é isso que Pen, sem qualquer esforço, acaba por se tornar: “Quando os rapazes ouviam [...] que o Sr. Pendennis havia encomendado uma gravata de cetim vermelho, você veria algumas dúzias de gravatas de cetim vermelho na rua

principal [...] o joalheiro era conhecido por não vender menos que duas grosas de pingentes Pendennis” (THACKERAY, 1999, p. 219).

As ambições de Pen são inteiramente autoindulgentes e Thackeray não minimiza o custo do modo de vida dele. Mas também ouvimos sobre a exuberância de Pen, seus prazeres e popularidade, aquela “ingenuidade impecável” que caracteriza o herói da vida moderna de Balzac. Ele não é movido pela sedução, pela revolução ou pela vingança. O inimigo chega, no entanto, na forma de contas a pagar. Pen é reprovado e volta para casa com apenas dois botões de ouro em seu nome. Ao falhar em obter as qualificações necessárias para ter um trabalho produtivo, Pen rejeitou os valores da classe média vitoriana e optou pelo glamour dos grandes do Antigo Regime.

Entediado em casa, Pen vai para Londres estudar, financiado pelas mulheres de sua família. Ele é declarado um “homem de peso” e se entrega a uma rodada dos prazeres de Londres. No entanto, ele divide sua acomodação com um terceiro, e definitivamente válido, modelo: George Warrington. O major se assusta ao ver Warrington “em uma jaqueta de tiro velha e esfarrapada [...] bebendo cerveja” (THACKERAY, 1999, p. 372, 362), mas decide que ele é um cavalheiro. Warrington é o Homem de Jaqueta de Thackeray, uma figura que ele criou em 1841 em um de seus artigos antidândis, Homens e paletós (Men & jackets), no qual ele transformou “a jaqueta simples, masculina e majestosa” em um símbolo moral: “um homem DE JAQUETA é um homem. Todos os grandes homens usavam jaquetas” (THACKERAY, s/d, p. 611). Em 1850, a jaqueta do trabalhador estava realmente ascendendo na escala social, finalmente tornando parte do agora familiar terno. O lado evangélico de Thackeray era atraído pela sua austeridade singela, mas, em sua obra ficcional, seu faro para o absurdo garante que homens de jaqueta e dignos como Warrington não prevaleçam. Uma vinheta de Warrington resgatando o manuscrito do romance de Pen do fogo mostra-o em uma jaqueta peluda, em contraste com o paletó mais fino de Pen. Warrington diz a Pen que ele é “um maricas [...] mimado por mulheres” (THACKERAY, 1999, p. 393), mas essas observações estimulantes não têm qualquer efeito. Com o sucesso do romance resgatado, Pen, “em suas melhores correntes, abotoaduras e frentes de cambraia” (THACKERAY, 1999, p. 435), torna-se um ídolo literário.

O foco cada vez maior de Thackeray em joias é a preocupação novelística com detalhes externos “para combinar com a noção de frivolidade” que Hollander (1978, p. 424) observa com relação à vestimenta feminina na ficção. Quando Pen, em seu modo despreocupado, fica com a cockney Fanny Bolton, esse foco se intensifica. Desfilando com ele em Vauxhall, ela pensa em como “as calças de lona holandesa branca e seu chapéu branco [...] correntes douradas e abotoaduras, davam-lhe o ar de um príncipe de sangue” (THACKERAY, 1999, p. 626). Ele então a abandona, mas ela se recusa a acreditar que Pen é perverso – “o bom, o grande, o magnificente jovem, com as correntes de ouro e o cabelo ruivo perfumado” (THACKERAY, 1999, p. 650). A última visão que ela tem de Pen é nas corridas de Epsom, de luto pela morte de sua mãe, mas um luto cujo efeito calculado é o apelo sexual: “Lá estava ele [...] dandificado, arrogante, com crepe preto sobre seu chapéu branco e botões negros na frente de sua camisa: e um cravo em seu paletó, que provavelmente alguém tinha lhe dado; com justíssimas luvas cor de lavanda costuradas com preto [...] as bugigangas na corrente

de seu relógio, o anel em sua mão sob a luva, a bota impecável e brilhante” (THACKERAY, 1999, p. 748). Os detalhes do estilo são quase chocantes e, em termos de perspectiva e descrição no romance realista, atordoantes. “Vale a pena seguir o movimento de foco no texto”, diz George Hughes (2002, p. 58) em seu livro *Reading novels. Fanny*, embora observe Pen à distância, pormenoriza minuciosamente a aparência dele: a proximidade do foco dela, por um lado irreal, tem, por outro, uma amarga intensidade sexual que é psicológica e inteiramente real.

Alguma retribuição deve certamente se seguir a essa exibição triunfante, pois durante o decorrer do romance Pen esgotou o seu dinheiro, o de sua mãe e o de Laura com o único objetivo de se adornar e se divertir. O fracasso foi relevado, a penitência foi apenas periódica e os modelos sensíveis que ele teve foram ignorados. Mas Thackeray recompensa Pen com uma renda e um casamento com Laura. A última vez que nós o vemos é na manhã de seu casamento, “usando um novo chapéu, um novo fraque azul [azul novamente] [...] em um novo colete elegante, novas botas e novas abotoaduras” (THACKERAY, 1999, p. 972). Seria essa a imagem da modernidade bem-sucedida? – o adjetivo “novo” é, afinal, repetido cinco vezes. Thackeray ama detalhes, mas foge de análises. Nós nunca “vamos aos bastidores” de Pen, como fazemos com as paixões de Julien e os medos de Lucien, portanto, no dizer de Henry James, “devemos adivinhar o não visto pelo visto [...], traçar as implicações das coisas” (JAMES, 1984a, p. 53).

O visual de Pen não é nem o do grã-fino nem o do valoroso vitoriano; ele opta, ao contrário, pelo estilo de Regency Buck – distinto e erótico. Por quê? Há, como Ellen Moers aponta, um forte elemento pessoal no tratamento que Thackeray dá a Pen: “Ele queria ser Pen: o que seu eu maduro condena [...] é o mundo dos sonhos do seu eu mais jovem” (MOERS, 1960, p. 207). Mario Praz chama a atitude de Thackeray em relação ao progresso moderno de “elegíaca e melancólica” – as partes mais bem-sucedidas de seus romances “são sempre as descrições da juventude do protagonista” (PRAZ, 1969, p. 240, 243). Thackeray não pode punir Pen por realizar seus próprios sonhos. Quanto mais rica a imagem da juventude de Pen se torna, mais inexoravelmente drenada é a da sua vida adulta. Warrington, em sua jaqueta peluda é, claro, o homem que Thackeray achava que deveria ser; mas, como ele disse sobre si mesmo, “estou andando por aí em 1828 em um paletó azul com botões de latão, um agradável colete marcado, olhando belos seres em mangas de gigot” (THACKERAY, s/d, p. 440). E, embora o paletó do casamento de Pen seja o agora nada atraente fraque, podemos notar que ele é azul, o paletó azul da Arcádia perdida de Thackeray. Pen, como Julien, de Stendhal, fica preso entre aceitar de alguma forma o mundo e permanecer fiel a ideais derrotados. A figura solitária de Pen em um paletó azul permite que o ideal de Thackeray tome uma última posição antes que os muros da domesticidade vitoriana se fechem ao seu redor.

O que faz esses heróis mais vivos – obsessivamente preocupados com o vestir e o sucesso em um local limite entre o regime antigo e a sociedade burguesa que eventualmente leva à modernidade industrial –, é a incapacidade de ele perceberem seus mundos. Eles constroem hierarquias, imaginam ordens sociais, sacerdócios, elites, hierarquias militares: distintivos necessários para entrar no coração do novo mundo, para ser bem-sucedido com o dinheiro e com as questões do coração. O romance constrói e enriquece nossas imagens

desse processo em toda a sua amplificação e complexidade burguesas: homens tornam-se exibidos em paletós azuis, ou figuras arrojadas na dança do vermelho e do negro, ou objetos sexuais com luvas cor de lavanda e anéis de ouro. O vestir os faz e desfaz; escreve-os em seus mundos e sugere que eles paussem para nós. Em nosso mundo, no qual Bill Gates transformou em uniforme de trabalho o jeans e a camiseta de malha, podemos imaginar, por meio dos romances, o que nos trouxe até onde estamos agora. E as confusões em torno da vestimenta nos romances podem nos lembrar, forçosamente, que ainda não sabemos (em relação ao vestir) onde estamos agora.

Referências

BALZAC, Honoré de. **As ilusões perdidas**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

BALZAC, Honoré de. **Tratado da vida elegante**: ensaios sobre a moda e a mesa. Tradução Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2010.

HARVEY, John. **Men in black**. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

HOLLANDER, Anne. **Seeing through clothes**. Nova York: Avon, 1978.

HOLLANDER, Anne. **The fabric of vision**. Londres: National Gallery, 2002.

HUGHES, George. **Reading novels**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2002.

JAMES, Henry. **Literary criticism**. 2 v. Nova York: Library of America, 1984.

MENDEHLSOHN, Daniel. Lost in Versailles. **New York Review of Books**, v. 53, n. 19, 30 nov. 2006.

MOERS, Ellen. **The dandy**. Londres: Secker and Warburg, 1960.

MORETTI, Franco. **The way of the world**. Londres: Verso, 2000.

PRAZ, Mario. **The hero in eclipse**. Oxford: Oxford University Press, 1969.

RICHARD, Jean-Pierre. **Littérature et sensation**: Stendhal et Flaubert. Paris: Éditions du Seuil, 1954.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2013.

THACKERAY William. Men & jackets [1860]. In: THACKERAY, William. **Complete works**. V. 13. Oxford: Oxford University Press, s/d.

THACKERAY, William. **Pendennis** [1850]. Oxford: World Classics, 1999.

[artigos]

**"PORQUE HÁ
O DIREITO
AO GRITO.
ENTÃO EU
GRITO."**

Carica Dispecto7

Consumo e liberdade: a anglomania nas vésperas da Revolução Francesa

Consumption and freedom: Anglomania on the eve of French Revolution

Felipe Goebel¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0585-6890>

[**resumo**] O presente artigo analisa a formação de uma cultura de consumo na França das décadas de 1770 e 1780, enfatizando a contribuição da anglomania nesse processo. Nas décadas estudadas percebe-se uma busca por inspiração na Inglaterra, tanto no campo político como no cultural, por meio da emulação de costumes e trajes ingleses. Entendemos ainda que os trajes do período, de acordo com Roche (2007), criavam uma cultura das aparências que delimitavam as hierarquias, definindo o pertencimento e as demarcações dos grupos sociais. Nesse sentido, Ribeiro (2001) afirma que um novo entendimento cíclico sobre a moda permitiu que novas tendências de vestuário, cada vez mais popularizadas e de fácil acesso, fossem estabelecidas, o que alterou dramaticamente a base da cultura das aparências, necessária para a manutenção das práticas e representações do *Ancien Régime*. Defendemos que o entusiasmo da anglomania se fez presente não apenas nos trajes, como tendência a ser seguida, mas também influenciou o entendimento da sociedade e da política. Trajes esportivos, confortáveis e propícios para atividades ao ar livre aliaram-se a questionamentos sobre a sociedade de corte e a monarquia absolutista. Junto com as práticas indumentárias, veio a exaltação da naturalidade, da espontaneidade e da liberdade, em contrapartida ao controle do corpo e dos sentimentos. O modelo burguês trazido da Inglaterra, além disso, fortaleceu e ampliou uma cultura de consumo que já florescia em Paris. Dessa maneira, visamos demonstrar como a relação Inglaterra-França, nas décadas finais do Setecentos, no campo sociocultural, associou-se com os ideais revolucionários.

[**palavras-chave**] **Anglomania. Consumo. Antigo Regime francês. Século XVIII.**

¹ Mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Programa de Pós-Graduação em História Social (PPGHIS-UFRJ). E-mail: goebel.felipe@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4374042309719542>.

[abstract] This paper analyzes the formation of a consumer culture in France, in the 1770s and 1780s, emphasizing the contribution of Anglomania to this process. In the studied decades, France found strong inspiration in England, both in the political and cultural fields, through the emulation of English habits and clothing. We also see that the costumes of the period, according to Daniel Roche, created a culture of appearances that delimited hierarchies, defining the belonging and demarcations of social groups. For that matter, Aileen Ribeiro argues that a new cyclical understanding of fashion allowed clothing trends, increasingly popular and easily accessible, to be established. This altered dramatically the basis of the culture of appearances, which was necessary for the maintenance of the practices and representations of the *Ancien Régime*. We argue that the enthusiasm of Anglomania was present not only in dressing as a tendency to be followed, but also influenced the understanding of society and politics. Comfortable sportswear, suitable for outdoor activities, was combined with questions about court society and the absolutist monarchy. Along with dressing practices came the exaltation of naturalness, spontaneity, and freedom, in contrast to with the control of body and feelings. The bourgeois model brought from England, furthermore, strengthened and expanded a consumer culture that was already flourishing in Paris. In this way, we aim to demonstrate how the relationship England-France, in the final decades of the 18th century in the socio-cultural field, was connected to revolutionary ideals.

[keywords] Anglomania. Consumer. French old regime. 18th century.

Recebido em: 23-10-2019

Aprovado em: 01-12-2019

A praticidade e o conforto dos trajes ingleses dominam Paris

Roupas práticas e confortáveis, notáveis por uma alfaiataria altamente especializada, mas simples na sua confecção, feitas de lã e algodão de alta qualidade, eram apenas um dos muitos costumes que passaram a ser exportados da Inglaterra para a França a partir de meados da década de 1770. Com elas vieram também chás da tarde, partidas de *whist*, *cricket* e polo, corridas de cavalos e jardins pouco planejados. Apesar de a nação inglesa estar isolada geograficamente do resto da Europa, seus habitantes eram viajantes intrépidos. Eles levavam estilos únicos e inovadores para o continente por meio da chamada *Grand Tour*, as extensas viagens tradicionalmente feitas por ingleses e inglesas das classes média e alta quando completavam 20 anos. A contida e sóbria elegância das roupas masculinas inglesas – tão diferentes dos trajes rígidos, coloridos e pesadamente bordados usados pelos franceses – inspirou estilos variados que começaram a ser divulgados, emulados, adaptados e consumidos no continente europeu.

Desde a década de 1750, as inglesas passaram a viajar em um número sem precedentes, seguindo o já bem conhecido caminho da *Grand Tour* (NOLAN, 2001). Muitas dessas jovens viajavam para melhorar a saúde: Spa, Montpellier e Aix-la-Chapelle eram refúgios populares do clima chuvoso e frio da Inglaterra. Outras buscavam receber uma educação em cultura clássica em Roma, Nápoles e Florença. Compras, além disso, eram uma grande prioridade para as turistas inglesas: Paris, para roupas e adornos; Bruxelas, para rendas; e cidades italianas, para objetos de arte e antiguidades. Damas, com bons contatos sociais, eram apresentadas às cortes de Versalhes, Viena, Nápoles, Parma e Turim. Apesar de as viajantes inglesas desejarem comprar modas estrangeiras, e muitas vezes adotarem esses estilos em deferência ao gosto, aos hábitos e ao clima locais, sua visibilidade e seu prestígio social durante o reinado de Luís XVI e Maria Antonieta ajudaram a divulgar e a popularizar o denominado “estilo inglês” (*goût anglais*) na França e, por consequência, por toda a Europa. A ascensão do gosto inglês iniciou uma significativa inversão na direção em que as modas eram lançadas e seguidas, as quais tradicionalmente haviam cruzado o Canal da Mancha da França para a Inglaterra, mas raramente ao contrário. Em 1786, a revista londrina *Fashionable Magazine* gabou-se: “Londres agora, falando genericamente, oferece as modas a Paris e, claro, para toda a Europa. Não Paris para Londres, mas Londres para Paris” (citado por GHERING VAN IERLANT, 1983, p. 64).

Porém, desde pelo menos o fim do século XVII, escritores, políticos, moralistas e caricaturistas ingleses haviam denunciado os efeitos corruptores das modas estrangeiras. As tendências francesas, sobretudo, eram consideradas particularmente perigosas. Os viajantes voltavam da França praticamente irreconhecíveis, tão forte era a pressão, ou o desejo, para adotar modos e maneiras afrancesadas. Além disso, esses modos e maneiras eram instantânea e servilmente copiados e adaptados nos centros urbanos da Inglaterra. Walpole

² Tradução nossa para: “[...] London now, generally speaking, offers the fashions to Paris and, course, to all of Europe. Not Paris to London, but London to Paris”.

observou: “Todo mundo que vem de fora parece ter vindo da França, e seja o que for que use na sua primeira aparição pública imediatamente aumenta essa moda³” (WALPOLE, 1915, v. 4, p. 230). A supremacia da França em matéria de tendências a serem seguidas nas modas e na apresentação pessoal impunha ainda uma ameaça constante à economia inglesa, que se tornava cada vez mais dependente das manufaturas têxteis, e às fortunas de muitas famílias. Afirmava-se até que as modestas modas inglesas eram moralmente superiores às de seus espalhafatosos vizinhos católicos. Nesse sentido, nos seus *Sermões para jovens mulheres*, de 1766, o ministro presbiteriano James Fordyce perguntou:

Por que, filhas da Inglaterra, muitas de vocês são insensíveis às mais brilhantes glórias do seu sexo? Por quanto tempo vocês manifestarão a ambição de ostentar o traje francês, de se agitar com a leviandade desse povo fantástico? Quando vocês ficarão satisfeitas com a simplicidade da elegância e a graciosidade da modestia, tornando, assim, em uma nação como esta, apoiada pelo comércio, polida pelo bom gosto e iluminada pela verdadeira religião?⁴ (FORDYCE, 1766, p. 46)

Porém, enquanto os moralistas ingleses esbravejavam contra as perniciosas influências francesas, os franceses passaram a apreciar os discretos encantos dos trajes ingleses. Ao passo que a França estabelecia os padrões de elegância para toda a Europa, os ingleses passaram a aperfeiçoar o que hoje é conhecido atualmente como *sportswear*. O gosto tipicamente inglês por atividades ao ar livre produziu um guarda-roupa específico, composto por peças que se destacavam pela funcionalidade sobre os embelezamentos, em que a função dominava a forma e a estrutura dos trajes. Muitas delas tinham origens rurais, incluindo botas de cano alto, perneiras, casacos e sobretudos. Esse estilo casual, usado tanto pela *gentry* proprietária das terras quanto pelos plebeus que trabalhavam nessas terras, desafiavam a formalidade, o luxo e a ostentação que distinguiam toda a estética aristocrática francesa. Rapidamente, os trajes ingleses tornaram-se sinônimos de roupas informais na França.

Enquanto o estilo francês distorcia e regulava o corpo, o estilo inglês acentuava-o e se adaptava a ele. Na França, camadas e mais camadas fortemente embelezadas e adornadas mascaravam formas e construções relativamente pobres. Ao contrário, os trajes ingleses eram caracterizados por cortes e construções meticulosas, sem distrações e excesso de camadas e embelezamentos. Mangas longas e justas, vestidos e casacos bem ajustados criavam uma silhueta que facilitava os movimentos. A diferença entre os estilos francês e inglês pode ser ilustrada ao contrastarmos o *grand habit* ou *robe à la française* (figura 1), com suas pregas

³ Tradução nossa para: “Everybody that comes from abroad is sensed to come from France, and whatever they wear at their first appearance immediately grown this fashion”.

⁴ Tradução nossa para: “Why, ye daughters of Britain, are so many of you insensible to those brightest glories of your sex? How long will you be ambitious of flaunting French attire, of fluttering about with the levity of that fantastic people? When will you be satisfied with the simplicity of elegance, and the gracefulness of modesty so becoming in a nation like this, supported by trade, polished by taste and enlightened by true religion?”.

pesadas e seus pitorescos embelezamentos sobrepostos, com o *robe à l'anglaise* (figura 2), com sua silhueta mais ajustada ao corpo e menos decorações sobrepostas. Ainda que similares e formais, o chamado à inglesa era bem menos decorado, feito de tecidos mais leves, marcado por um corpete menos apertado, com poucas sobreposições, sem cauda e sem a prega traseira. Os dois tipos de vestido eram usados ao mesmo tempo por toda a Europa, inclusive na França, ao longo da metade final do Setecentos.

FIGURA 1 – *JEUNE DAME DE QUALITÉ EN GRANDE ROBE*. 1778. CLAUDE LOUIS DESARIS. GRAVURISTA: ETIENNE VOYSARD (GRAVURA COLORIDA À MÃO SOBRE PERGAMINHO, 38 X 24 CM)



FONTE: *Gallerie des Modes*. 8^o caderno de trajes franceses. 2^a suíte de roupas de mulheres na moda. Disponível em: <https://collections.mfa.org/objects/312580/>. Acesso em: 22 out. 2019.

FIGURA 2 - ROBE À L'ANGLAISE GARNIE À PLIS PLATS BORDÉ D'UN FRISÉ DE MOUSSELINE. 1784.
CLAUDE LOUIS DESARIS. GRAVURISTA: ETIENNE VOYSARD
(GRAVURA COLORIDA À MÃO SOBRE PERGAMINHO, 38 X 24 CM)



FONTE: *Galerie des Modes*. 41º caderno de trajes franceses. 36ª suite de roupas de mulheres na moda.
Disponível em: <https://collections.mfa.org/objects/352866/>. Acesso em: 22 out. 2019.

Na maior parte das cortes europeias, o *robe à la française* era o traje oficial esperado de uma dama. Eventualmente, porém, o *robe à l'anglaise* triunfou e passou a ser aceito nas cortes. A partir de 1785, o *robe à la française* passou a ser usado apenas em ocasiões muito formais, quando a liberdade de movimento não era necessária e a exibição e a distinção constituíam o mais importante. Ele era denominado de vestido saco atrás (*sack-back dress*) na Inglaterra, por causa da prega característica⁵, para distingui-lo de sua variedade nacional (figura 3). De maneira reveladora da forte influência francesa, os trajes de inspiração inglesa foram chamados de *robe à l'anglaise*, em francês, para os vestidos ajustados e simples que refletiam o novo bom gosto. O gosto por trajes e passatempos oriundos da Inglaterra intensificou-se a partir de 1770; as tendências culturais e políticas advindas daí convergiram para produzir um animado clima de anglomania (*anglomanie*) nas principais cidades francesas, sobretudo Paris e Lyon. Em 1788, o jornal *Tableau de Paris* lamentava-se que Paris havia sido dominada por “roupas, carruagens, cavalos, jóias, bebidas, peças, jardins e morais inglesas... Pegamos o Vauxhall, os clubes, as corridas de cavalo, fraques, *whist* e boxe dessa triste Nação⁶” (MERCIER, 1800, v. 2, p. 165). A anglomania tinha um apelo especial tanto para os *philosophes*, inspirados sobretudo por Rousseau, como para as *petites-mâitresses* e os *petit-mâitres* – o grupo de seguidores ávidos das novas tendências de moda, advindos dos mais diversos setores sociais. Proeminentes anglófilos como Maria Antonieta, que reformou inteiramente seu retiro pessoal, o Petit Trianon, no estilo rural inglês, incluindo uma fazenda modelo seguindo os princípios de produção e de gerenciamento ingleses, o Conde d'Artois (irmão mais novo de Luís XVI) e o Duque d'Orleans (proprietário do Palais Royal) cercavam-se de ingleses tanto nobres como plebeus. A meio inglesa Marquesa de La Tour du Pin comentou, em 1787: “Era necessário que tudo fosse inglês – da nossa inexistente Constituição aos nossos cavalos e carruagens. Eu era frequentemente invejada em locais públicos por ter a boa sorte de evocar a exclamação ‘Voilà une Anglaise!’⁷” (LA TOUR DU PIN, 1820, p. 68)

⁵ A cauda *le sac* é um componente importante no traje feminino formal francês (*grand habit* e *robe à la française*) dos séculos XVII e XVIII. Basicamente, a cauda era uma prega dupla, ou simples, feita na parte de trás do vestido de cima, na altura dos ombros. A prega formava, dessa maneira, uma espécie de capa em formato de saco (daí o nome) que se estendia das omoplatas até o chão. Ela é chamada, na maioria dos manuais de História da Moda, de prega Watteau ou prega à la Watteau, em referência ao pintor que tão frequentemente as retratou em seus quadros e gravuras. Porém o termo prega Watteau não era utilizado no século XVIII, conforme aponta Laura Ferrazza de Lima (2018), em estudo inédito sobre as gravuras de trajes realizadas pelo artista. O termo surge somente no Segundo Império (1852-1870); trata-se, portanto, de uma invenção dos costureiros e estilistas de alta-costura do século XIX como forma de denominar uma peça típica do Setecentos e do *Ancien Régime*, na esteira da reconstituição de uma tradição monárquica e aristocrática fortemente idealizada, uma das características do reinado de Napoleão III e Eugênia. Nas duas revistas analisadas aqui (*Cabinet des Modes* e *Magasin de Modes Nouvelles*), o termo prega Watteau não aparece sequer uma única vez; *le sac*, porém, designa a cauda que ia das omoplatas ao chão no traje formal de corte chamado *robe à la française*. Os ingleses chamavam o traje francês, com sua pesada prega e cauda traseira, de *sack-back dress* (vestido saco atrás, literalmente), opondo-o de maneira irônica ao traje feminino tipicamente inglês, que não adotava a prega, a cauda e o espartilho *grand corps*.

⁶ Tradução nossa para: “clothes, carriages, horses, jewelry, drinks, parts, gardens and English morals... We took the vauxhall, clubs, horse races, whist and boxing of this sad Nation”.

⁷ Tradução nossa para: “it was necessary that everything should be English – from our non-existent Constitution to our horses and carriages. I was often envied because in public places I had the good fortune to evoke the exclamation, ‘Voilà une Anglaise!’”.

FIGURA 3 – JEUNE DAME EN ROBE DE TAFFETAS DE COULEUR À VOLONTÉ. 1778. CLAUDE LOUIS DESARIS.
GRAVURISTA: ETIENNE VOYSARD (GRAVURA COLORIDA À MÃO SOBRE PERGAMINHO, 38 X 24 CM)



FONTE: *Gallerie des Modes*. 16º caderno de trajes franceses. 10ª suíte de roupas de mulheres na moda.
Disponível em: <https://collections.mfa.org/objects/312645/>. Acesso em: 22 out. 2019.

Le frac, chapéus e redingotes

A sobrecasaca masculina usada na Inglaterra, *le frac* como foi divulgado pela Europa, era identificada pelo seu corte econômico que empregava pouco tecido, com o colarinho característico, dobrado ou virado para baixo. Era usada normalmente com um colete simples, culotes de lã ou algodão grosso em cores escuras e botas de couro, um pouco abaixo dos joelhos. Já em 1768, Caraccioli observou que jovens franceses “acham o *frac* o mais elegante e conveniente dos casacos”, assinalando que “às vezes há mais arte nos trajés *deshabillés* [trajés informais] do que nos trajés formais⁸” (CARACCIOLI, 1772, p. 76). Assim como o *robe à l’anglaise*, o fraque ganhou o estatuto imprevisto de sofisticação e elegância conforme conquistava admiradores por toda a Europa.

No retrato pintado em 1781, por Wright de Derby, Sir Brooke Boothby aparece usando o fraque com coletes e calções com perneiras (figura 4). Wright transmite no retrato a crença de Rousseau na importância do homem em viver em harmonia com a natureza, da maneira mais natural e espontânea possível. Ele escolheu deliberadamente o formato paisagem, representando o poeta deitado ao lado de um riacho em um cenário de bosque. Importante na composição é o livro que Boothby está segurando, como se estivesse lendo e meditando sobre o que leu. O poeta aponta, com o dedo indicador esquerdo, o nome Rousseau, inscrito na lombada do livro. Cerca de dez anos antes, Boothby entrou em contato com Rousseau, em Paris, e o filósofo confiou-lhe o manuscrito para o primeiro volume de seus diálogos autobiográficos, que ele desejava publicar preferencialmente na Inglaterra. Como resultado, *Juge de Jean Jacques* foi publicado em 1780, dois anos após a morte de Rousseau, com edição e comentários de Boothby. A fama de homem de letras influente na Europa é um dos dados que torna possível entendermos o porquê de o retrato ter se tornado um dos modelos pictóricos para representar os novos pensadores do período – os denominados *philosophes*. Por sua proximidade com as ideias rousseauianas de naturalidade e conforto, o tradicional uniforme usado pelos senhores rurais ingleses foi adaptado e transformado no distintivo visível dos racionalistas franceses.

A grande musa inglesa que até mesmo reivindicou o título de *petite-maitresse* (ou *fashionable lady*, em inglês) foi a polêmica Georgiana Cavendish, Duquesa de Devonshire, amiga de Maria Antonieta e frequente visitante de Paris. A fama de Georgiana na França não era apenas fruto da anglomanía. Pelo contrário, ela pode ser considerada um dos muitos fatores que contribuíram para a loucura por modas e maneiras inglesas no fim da década de 1770 e no início da de 1780 em Paris e Versalhes. No verão de 1779, Georgiana fez uma de suas visitas periódicas ao balneário de Spa, quando voltava para a Inglaterra depois de passar alguns dias na corte francesa, onde ficou hospedada no Petit Trianon de Maria Antonieta. Essa visita inspirou a criação do *chapeau à la Devonshire*, também conhecido como *chapeau à la Spa*, e outros similares que foram divulgados pelas publicações de moda de Paris, sobretudo a *Gallerie des Modes*. Esses

⁸ Tradução nossa para: “trouver le frac le plus élégants et plus pratiques des manteaux. Parfois, il y a plus d’art dans les *deshabillés* que dans les costumes formels”.

chapéus de abas largas eram feitos de feltro ou palha inglesa e arrematados com uma fita larga de seda, plumas brancas ou coloridas e algumas flores naturais. Chapéus decorados com plumas e flores combinavam a exuberância do *pouf*, penteado obrigatório na década de 1770, com a novidade dos chapéus femininos, um artigo até então usado somente por homens na França.

FIGURA 4 – SIR BROOKE BOOTHBY. 1781. JOSEPH WRIGHT DE DERBY (ÓLEO SOBRE TELA, 14,9 X 20,8 CM)



FONTE: Tate Gallery, Londres. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wright-sir-brooke-boothby-n04132>. Acesso em: 22 out. 2019.

Rapidamente os chapéus viriam substituir o *pouf* em matéria de tocado na moda. Embora denominados de chapéus ingleses, *chapeau à l'anglaise*, eles tinham pouca semelhança com aqueles que as mulheres inglesas usavam. Tanto que Eliza de Feuillide, prima de Jane Austen, testemunhou, ao visitar Paris em 1779, que eles

[...] não mantêm a mínima semelhança com aqueles usados na nossa Nação. Os daqui são enormes, pesados e pouco práticos, decorados com todo tipo de flores e plumas. Não é raridade apanharmos com as abas enormes dos chapéus das mulheres da moda, e nos teatros e na Ópera às vezes fica difícil de assistir o palco, caso sente-se atrás de uma delas usando esses monumentos de palha, fitas, laçarotes, flores e plumas altíssimas⁹. (LE FAYE, 2002, p. 46)

⁹ Tradução nossa para: "Do not bear the least resemblance to those of our Nation. Those from here are huge, heavy and little practical, decorated with all kind of flowers and plumes. It is not rare that one was punched by the enormous flaps of the hats of fashionable women, and in the theaters and in the Opera sometimes is difficult to watch the stage, if one sits behind of one wearing these

Além disso, eles eram usados sobre cabelos empoados, o que arruinava de certa maneira o efeito natural e rústico original, uma vez que as inglesas usavam cabelos com pouco ou nenhum pó.

Claramente, a Duquesa de Devonshire empolgava-se com toucados estilizados. Previamente, ela havia sido criticada na Inglaterra por adotar maneirismos franceses e usar os extravagantes *poufs*, marca registrada de Maria Antonieta e de seu círculo íntimo no período (FOREMAN, 2012, p. 53). Por volta de 1785, Thomas Gainsborough pintou-a usando um enorme chapéu – de fato maior do que seu rosto – similar aos em voga em Paris, bastante decorado com plumas bem altas e, alegadamente, uma de suas criações (figura 5). Georgiana usa um vestido *chemise* simples de algodão branco, amarrado na cintura por uma fita e um laço. Ela é retratada sobre um fundo escuro, possivelmente arborizado. O enorme chapéu estilizado, as luvas, os cabelos quase soltos e sem pó e a rosa que segura dão o tom despojado, de naturalidade e de atividade ao ar livre. Quando o retrato foi exibido na Royal Academy, as inglesas imediatamente começaram a exigir cópias do chapéu do quadro da Duquesa. Em poucas semanas, esse tipo de chapéu cruzou o Canal da Mancha: em 1786, a *Cabinet des Modes* estreou em suas páginas um novo tipo de *chapeau à la Devonshire*, similarmente emplumado e arrematado e combinado com um *robe à l'anglaise* completo. Nesse período, o termo *à la Devonshire* passou a ser sinônimo de *à l'anglaise* para as *petites-mâîtresses* de Paris (figura 6).

Os estilos vinculados à anglomania são alguns dos poucos que se tornaram populares igualmente entre ambos os sexos. Enquanto as francesas adotavam o *robe à l'anglaise* e também os chapéus e importavam gazes de algodão e lãs inglesas, os franceses começavam a aparecer em sociedade usando o *frac*, perneiras de couro, botas e capas de *jockey*. Ambos os sexos passaram a usar casacos e jaquetas ajustadas (*jacquets*) e chapéus de abas largas, o que era considerado, na França, a quintessência do costume inglês. O *rouge*, os cabelos muito empoados e encaracolados, anteriormente considerados indispensáveis para a elite aristocrática, rapidamente caíram em desuso na busca por aparências mais naturais.

Em novembro de 1786, a revista *Cabinet des Modes* – principal publicação francesa em circulação dedicada exclusivamente à moda – mudou seu nome para *Magasin des Modes Nouvelles Françaises et Anglaises*, reconhecendo, assim, a crescente importância das tendências vindas da Inglaterra. O primeiro número sob esse título incluía duas gravuras das chamadas *Modes Angloises*: o homem usa um traje de lã da “cor da fuligem das chaminés de Londres” com culotes cor de creme e um grande chapéu com fivela, denominado *chapeau de jockai*, botas de couro, perneiras abotoadas e esporas, enquanto sua companheira usa um grande chapéu de feltro, uma sobrecasaca e um sobretudo de lã “verde-garrafa” com mangas em estilo náutico (*à la marinière*), uma camisa de estilo e colarinho masculino e “uma ampla gravata com babados, amarrada meio solta, de maneira parecida com a dos homens” (MAGASIN DES MODES NOUVELLES, Primeiro caderno, 20 de novembro de 1786). Ambos usam luvas de couro e carregam varas flexíveis, similares a chicotes, utilizadas para montar

monuments of straw, ribbons, laces, flowers and high feathers”.

Os trajes são creditados a um alfaiate francês, Monsieur Jubin do Palais Royal (figura 7). Ainda que muitos dos chamados estilos ingleses fossem criados por profissionais franceses, tecidos e matérias-primas importados diretamente da Inglaterra eram preferíveis.

Uma das mais populares tendências femininas vindas da Inglaterra, e usadas ostensivamente nos bulevares e passeios de Paris pelas *petites-mâitresses*, foi o traje de montaria. Ele era formado por peças avulsas que podiam ser recombinadas, sobreposições de saias e anáguas de algodão, casaca e sobretudo de mangas compridas, abotoados elegantemente abaixo dos seios. Originalmente usado para caçadas e cavalgadas, já no final da década de 1750, esse traje passou a ser considerado uma roupa urbana informal e elegante, apropriada para uma grande variedade de passatempos ao ar livre, desde caminhadas, piqueniques e até mesmo concertos e leituras públicas. Era, além disso, uma escolha prática entre as damas que realizavam o *Grand Tour*.

FIGURA 5 – GEORGIANA, DUCHESS OF DEVONSHIRE. 1785. THOMAS GAINSBOROUGH
(ÓLEO SOBRE TELA, 127 X 101,5 CM)



FONTE: Chatsworth House, Derbyshire. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Gainsborough_Lady_Georgiana_Cavendish.jpg. Acesso em: 22 out. 2019.

FIGURA 6 – CHAPEAU À L'ANGLAISE, CHAPEAU À LA DEVONSHIRE.
1786. DUHAMEL (GRAVURA COLORIDA POR PRENSA, 34 X 26 CM)



FONTE: *Cabinet des Modes*. 18º caderno, 1º de agosto de 1786. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040056n?rk=42918;4>. Acesso em: 22 out. 2019.

FIGURA 7 – BEAU COUPLE EN MODES ANGLOISE..., 1786. DUHAMEL
(GRAVURA COLORIDA POR PRENSA, 34 X 26 CM)



FONTE: *Magasin des Modes Nouvelles Françaises et Angloises*. 2º Ano. 1º caderno, 20 de novembro de 1786. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1025111d/>. Acesso em: 22 out. 2019.

O estilo denominado montaria era tão comum na Inglaterra que passou a ser considerado um estilo nacional, apesar de variações dele já serem usadas no continente por mulheres desde o final do século XVII. Fortemente influenciado pela alfaiataria masculina, no fim do século XVIII, o traje ganhou grandes colarinhos e lapelas similares ao dos paletós masculinos. Igualmente inovadores eram os acessórios que o acompanhavam, incluindo coletes acinturados com pontas longas, tricórnios, luvas, chicotes, gravatas, botões e galardões em estilo militar (figura 8).

Esses maneirismos provocavam, obviamente, de maneira similar ao que ocorrera com Maria Antonieta quando era Delfina, incessantes críticas por parte dos comentadores e moralistas. Apesar das críticas, alguns consideravam esses trajes de montaria extremamente sedutores, exatamente por isso. Como o viajante St. John comentou:

[...] não há nenhum outro traje europeu usado pelas mulheres da moda que exiba tão vantajosamente o formato de uma bela mulher. Os casacos abotoados abaixo dos seios permitem que adivinhemos seu formato redondo, os coletes apertados marcam as finas cinturas e as ajustadas botas de couro definem panturrilhas e coxas maravilhosas. Algumas usam até mesmo calças justas de lã e nenhuma saia ou anágua, o que nos permite vislumbrar o formato exato de toda a perna¹⁰. (ST. JOHN, 1804, p. 65)

A pitoresca e sedutora versão francesa dos trajes de montaria ingleses desenvolveu-se mais tarde do que sua versão original, e foi tão fortemente influenciada por ele que o nome em francês era *redingote*, uma adaptação do termo *riding coat*. Similar ao traje de montaria tradicional, o chamado *redingote* sob o Rei Sol, quando as cortesãs, sobretudo suas amantes, com frequência acompanhavam as caçadas reais. Mas foi somente no reinado de Luís XVI e Maria Antonieta que passaram a ser aceitos em espaços que não eram os de cavalgadas ou de caça, da mesma maneira como acontecia na Inglaterra havia décadas.

Inevitavelmente, algumas nuances dos costumes ingleses perdiam-se, tornando-se meras afetações. James Harris, primeiro Conde de Malmesbury, observou que as jovens francesas iam a jantares “em suas botas e esporas, porque acham aqui que essas são nossas Modas Inglesas, as quais graças a Deus ainda não são”¹¹ (HARRIS, 1870, v. 1, p. 360). Em Paris, em 1785, quando foi a uma corrida de cavalos, Harris ficou chocado ao ver “mulheres da

¹⁰ Tradução nossa para: “There is no other European attire worn by fashionable women which displays the shape of a fine woman in advantage. The overcoats, buttoned under the breasts, allow us to guess its round shape, tight vests mark the thin waists and the adjusted leather boots defined calves and thighs. Some even wear tight trousers and no skirt or petticoat, which allows us to glimpse the exact shape of the whole leg”.

¹¹ Tradução nossa para: “in their boots and spur, because they think here that is our English Fashion, which, thank God it is not yet”.

moda, usando botas e culotes de couro, mesmo que não cheguem nem perto de cavalos”¹² (HARRIS, 1870, v. 1, p. 367). Igualmente inconformado, ele observou que os espectadores não apostavam nem se empolgavam, como os ingleses faziam, mas simplesmente assistiam passivamente, o que resultava em uma tarde bastante entediante. Maria Antonieta frequentava as corridas de cavalos e partidas de polo no Bois de Bologne, “trajada *en amazone*”, uma mistura de traje esportivo e de espectador; absolutamente típico de seu zelo em seguir a tendência da anglomanía.

FIGURA 8 – DAME EN HABIT D'EQUITATION... 1787. DUHAMEL
(GRAVURA COLORIDA POR PRENSA, 34 X 26 CM)



FONTE: *Magasin des Modes Nouvelles Françaises et Angloises*. 2º Ano. 12º caderno, 10 de março de 1787.
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1025111d>. Acesso em: 22 out. 2019.

¹² Tradução nossa para: “ladies of fashion, clad in boots and leather boots, even when they are not around horses”.

FIGURA 9 – DAME EN REDINGOTE DE SATIN LUMINEUX ET CORSET ROSE, AVEC CHAPEAU ENPLUMÉE...
1787. DUHAMEL (GRAVURA COLORIDA POR PRENSA, 34 X 26 CM)



FONTE: *Magasin des Modes Nouvelles Françaises et Angloises*. 2º Ano. 14º caderno, 30 de março de 1787.
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1025111d/>. Acesso em: 22 out. 2019.

Em 1771, apenas um ano antes de chegar a Versalhes, Maria Antonieta foi retratada em trajes de montaria pelo pintor austríaco Joseph Kreutzinger, como um presente a ser enviado para sua família em Viena. Então com 16 anos, ela usa um casaco ou sobretudo em estilo militar, feito de veludo vermelho com abotoaduras douradas, sobre um colete listrado com pontas triangulares pronunciadas; as luvas, o tricórnio e a vara que segura, aliados à postura relaxada, dão a impressão de que ela se prepara para montar (figura 10). A jovem Delfina acompanhava as cavalgadas do rei Luís XV, ainda que sua mãe, a imperatriz Maria Teresa, a criticasse por considerar essa atividade indecorosa e perigosa para uma mulher que desejava ter filhos. Apesar disso, Maria Teresa aprovou o quadro, pela semelhança com a filha e pela aparência de saúde que ele transmitia, e mandou pendurá-lo em seu gabinete privado. Quando usado em atividades privadas e em representações não oficiais, o traje de caça – ou de montaria – era bem aceito; porém, em público e em atividades formais, ele chocava pela afetação de uma ideia do que seria tipicamente inglês, mesmo que pouco tivesse a ver com o costume inglês.

Como seus predecessores, Luís XVI tinha paixão por cavalgadas, saindo à caça no parque de Versalhes quase que diariamente. Maria Antonieta também era uma habilidosa amazona, acompanhando frequentemente as caçadas do marido, usando o traje de montaria inglês e montando de pernas abertas como um homem desde que chegou à França, em 1770. Apesar disso, ela foi obrigada a abrir mão dessa prática por muitos anos ao ser criticada publicamente por não conseguir gerar um herdeiro. Os trajes femininos de montaria eram tão populares que, em 1772, o próprio Luís XV encomendou a Brun de Versoix, mestre da Académie Royale de Peinture et de Sculpture, uma pintura equestre para ser dada ao imperador José II da Áustria, irmão de Maria Antonieta. O quadro original atualmente encontra-se perdido, porém, em 1783, Maria Antonieta encomendou duas adaptações dele ao artista para decorar o Petit Trianon. De uma forma ousada, Brun de Versoix representou a rainha como uma intrépida amazona, usando calças justas e uma sobrecasaca no estilo *frac anglaise*, bastante masculina. A cena retratada não é, além disso, estática, conforme era a convenção de representação de figuras femininas: em primeiro plano, o cavalo da Delfina está com as patas dianteiras fora do chão, como se estivesse se preparando para um salto, e a pose de Maria Antonieta é desafiadora e vigorosa, segurando as rédeas e um chicote de forma impetuosa. Além disso, ela parece ser a personagem que lidera a fila de cavaleiros ao fundo. Em um deles pode-se, inclusive, ver-se claramente as calças compridas e culotes masculinos que usa, além de uma sela bastante específica – a dos guardas húngaros da Corte de Viena (figura 11).

FIGURA 10 – *MARIE ANTOINETTE IM ROTEN JAGDKOSTÜM*. 1771. JOSEPH KREUTZINGER
(PASTEL SOBRE PERGAMINHO, 56 X 65CM)



FONTE: Palácio de Schönbrunn, Viena.

Disponível em: <https://www.habsburger.net/en/node/2776>. Acesso em: 22 out. 2019.

FIGURA 11 – *COPIE DE MARIE ANTOINETTE, REINE DE FRANCE A CHEVAL*. 1783. LOUIS AUGUST BRUN, DIT. BRUN DE VERSOIX (ÓLEO SOBRE TELA, 59 X 64 CM)



FONTE: Palácio de Versalhes e do Trianon, Versalhes. Disponível em : <http://collections.chateauversailles.fr/#9544162e-59e5-4b7a-ab58-8ef951727594>. Acesso em: 22 out. 2019.

FIGURA 12 – *COPIE DE MARIE ANTOINETTE, REINE DE FRANCE A CHEVAL*. 1783. LOUIS AUGUST BRUN, DIT. BRUN DE VERSOIX (ÓLEO SOBRE TELA, 59 X 74 CM)



FONTE: Palácio de Versalhes e do Trianon, Versalhes. Disponível em: <http://collections.chateauversailles.fr/#41dc096c-de85-4e9d-ab62-f5322ce0ca57>. Acesso em: 22 out. 2019.

A primeira cópia é evidentemente mais formal e menos polêmica por retratá-la usando um amplo traje de montaria acinzentado com uma camisa de gola rendada e uma pequena gravata; um chapéu de feltro com plumas altas completa o visual claramente inspirado na anglomanía. Ao contrário da cópia em que ela usa calças, esse retrato foi exibido na Grand Gallerie de Versalhes, em 1784, sendo considerado, portanto, um quadro oficial. Esse fato nos leva a concluir que, dado o momento de entusiasmo com as modas inglesas, o quadro foi recebido como um posicionamento de Maria Antonieta, por meio de uma representação oficial sua, favorável à crescente anglomanía (figura 11).

Maria Antonieta abraçou com entusiasmo, após dar à luz ao Delfim Luís José em 1781, os hábitos ingleses. Passou a usar o traje de montaria e o *redingote* no Petit Trianon e o exibiu pelos jardins de Versalhes. Ela também começou a usar tecidos importados da Inglaterra ou tecidos franceses em cores mais sóbrias que eram consideradas *à l'anglaise*, patrocinando, inclusive, tecelões para que criassem tecidos em tons únicos para ela, como o *couleur de noisette* (cor de nozes) ou o *aux puces* (um marrom acinzentado mais ou menos do tom das pulgas). Também começou a ser notado que ela passou a usar pouco *rouge* e quase nenhum *ceruse* e deixou de empoar os cabelos e repuxá-los para cima, como na época do *pouf*, adotando um penteado mais simples e baixo. Todas essas coisas indicam sua busca por um estilo mais natural e privado, uma vez que coincide com seus, cada vez mais frequentes, retiros no Petit Trianon. O fato de que a França se encontrava em uma verdadeira guerra comercial com a Inglaterra não impedia que a rainha estimulasse a anglomania. As críticas que passou a receber na década de 1780 dizem muito sobre isto:

[...] retirada em sua Pequena Viena, a rainha usa roupas inglesas, chapéus ingleses e corresponde-se com damas inglesas. Comerciantes de seda, cetim e brocado, até então muito bem recebidos por Nossa Majestade, são proibidos de entrar em seu palacete, mas assistem enraivecidos rolos e rolos de panos rústicos, lisos e sem graça nenhuma, todos importados da Inglaterra, passarem por suas portas¹³. (MERCIER, 1800, v. 2, p. 344)

A repentina predileção de Maria Antonieta pelo embaixador inglês, Duque de Dorset, por Georgiana de Devonshire e outros frequentes viajantes ingleses – para não mencionarmos as gazes, lãs, luvas e botas, além, é claro, dos vestidos *à l'anglaise* – despertaram ciúmes amargos entre os aristocratas mais velhos e conservadores, assim como sua predileção por coisas austríacas havia provocado quando era ainda Delfina. Como Lady Craven notou, quando esteve em Versalhes, em 1783: “[...] a Rainha – eles insistem nos corredores cheios de mexericos da Corte – não ama a França e qualquer coisa que seja identificada como francesa, enquanto, por estrangeiros e coisas estrangeiras, ela demonstra uma forte parcialidade”¹⁴ (CRAVEN citada por LOUGH, 1987, p. 416).

¹³ Tradução nossa para: “[...] withdrawn in her Petite Vienna, the queen wears English clothes, English hats and corresponds with English ladies. Traders of silk, satin and brocade, until then very well received by Our Majesty, are forbidden to enter her palace, but watch racy rolls and rolls of rustic, plain and unpleasant cloths, all imported from England, pass through its doors”.

¹⁴ Tradução nossa para: “The Queen, they insist, at the Court’s halls full of gossips, does not love the French and anything that is identified as French, while for foreigners and all the things foreigners she betrays a strong partiality”.

Os riscos e significados revolucionários da anglomania

Luís XVI não compartilhava o entusiasmo dos parisienses e de sua esposa pelas coisas inglesas, que eram, apesar de tudo, fabricações dos inimigos políticos e rivais econômicos tradicionais da França. O rei envolveu-se em uma cruzada pessoal contra o penteado *cadogan* (também chamado *catogan* ou *catacoua*), um estilo de penteado masculino bastante associado à anglomania. Batizado em homenagem ao Conde de Cadogan, segundo em comando da armada dirigida pelo Duque de Marlborough que havia derrotado a França na Guerra de Independência Americana, o penteado consistia em dobrar a franja sobre si mesma, prendendo-a com um ou dois grampos, formando uma fofa onda de cabelos, como um topete, na frente da cabeça. A parte traseira era simplesmente escovada e amarrada em um rabo de cavalo com um laço. Era um estilo simples, rápido e de baixa manutenção, apropriado para um militar – ou para uma mulher ativa. Por volta de 1783, o *cadogan* havia rompido as barreiras de gênero. A Baronesa d’Oberkirch credits à Duquesa de Bourbon, nora de Luís XVI e Maria Antonieta, o estilo até então reservado aos homens, lembrando que “nada era mais bonito ou galante quando usado com *cadettes* [cachos laterais], pequenos chapéus e plumas¹⁵” (FREUDSTEIN, 1869, v. 2, p. 95). O *cadogan* podia até ser visto na cabeça de alguns monarcas europeus, como na de Frederico II da Suécia e na de Catarina, a Grande. Em 1783, uma crônica das *Mémoires secrets*¹⁶ relatou:

O rei, após voltar de uma caçada, teve seu cabelo penteado em um *chignon* [coque] à maneira feminina, e foi em seguida até os apartamentos da rainha. Isso fez Sua Majestade rir ardentemente e ela perguntou a ele o que aquela mascarada significava. Havia a temporada de carnaval retornado? Você acha isso feio? – o nobre esposo perguntou a ela. – É uma moda que quero iniciar! Nunca comecei nenhuma.

¹⁵ Tradução nossa para: “Rien n’était plus beau ou galant quand il était porté avec des cadettes, des petits chapeaux et plumes”.

¹⁶ As *Mémoires secrets* são um conjunto de crônicas anônimas sobre eventos que ocorreram entre 1762 e 1788. Dena Goodman (1996) acredita que elas começaram como uma espécie de folhetim manuscrito que circulava em Paris e que passou a ser publicado pela primeira vez em Londres como um conjunto de vários volumes encadernados, a partir de 1783. Assim, embora cada crônica tenha datas exatas, elas não foram publicadas até muito depois dos eventos que descrevem. Elas, porém, apresentam uma abundância de detalhes sobre a vida literária e as maledicências que circulavam em Paris nas vésperas da Revolução. De acordo com Goodman: “Advãinda do centro dos mais brilhantes debates do quarto final do século, seja no que fosse relativo à batalha contra os jesuítas ou a oposição do Parlamento de Paris às políticas do Rei, ou assuntos bem conhecidos e mexericos, tais como o Caso do Colar de Diamantes, o surgimento de novas estéticas como o drama burguês, a Ópera Gluckista, as obras de Shakespeare, esse conjunto de escritos nos transmite um relato interessante, quase do dia-a-dia parisiense, de uma maneira às vezes envolvida e às vezes distanciada, indignada ou sarcástica, de movimentos efêmeros ou profundos da opinião pública, enquanto ainda se constituíam” (GOODMAN, Dena. *The Republic of Letters: a cultural history of the French Enlightenment*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1996, p. 144).

– Ah, Sire! Cuidado com essa, é horrível – Sua Majestade retrucou. – Contudo, madame – continuou o Monarca – os homens realmente devem ter uma maneira de arrumar seus cabelos que os distingua das do seu sexo; você já nos tirou as plumas, o chapéu e as tranças. Agora só esse *cadogan* restou e penso que ele é muito feio nas mulheres... A rainha entendeu o que ele estava querendo dizer, e não tendo nenhum desejo além de agradecer o rei, deu ordens para que as mulheres desfizessem seus *cadogans* de uma vez por todas e readotassem os coques e *poufs*. Parece que essa moda, adotada com paixão em Paris pelas *petites-maîtresses*, e que é realmente muito ridícula, irá morrer devido à piada do rei¹⁷. (MÉMOIRES SECRETS, crônica 30 de agosto de 1784)

A campanha de Luís XVI contra a crescente anglomania não se resumiu, porém, a tiradas inteligentes sobre as modas femininas. Alarmado pela crescente popularidade de algodões e lãs advindas da Inglaterra, a partir de 1783, o Conselho Real lançou uma série de decretos proibindo ou taxando a venda de tecidos e outros bens têxteis importados na França. Em setembro de 1785, Thomas Jefferson, então embaixador americano em Versalhes, observou ironicamente: “A Rainha está determinada, graças à ação direta do marido, a voltar a usar somente gazes e sedas francesas daqui para frente. Quantos teares ingleses serão postos abaixo por isso?”¹⁸ (JEFFERSON, 1785, carta 8, 2 de abril).

O Tratado de Édén, assinado no fim de 1786, buscou por fim à crescente guerra comercial entre as duas nações, mas, na prática, acabou por facilitar as importações de certos bens da Inglaterra para a França. O tratado inundou o mercado francês de ferro inglês (*acier*), que rapidamente substituiu metais preciosos e pedras em espadas, floretes, fivelas, botões, correntes e joias (sobretudo as femininas). Os bens têxteis representavam o ponto principal de discórdia nas negociações. Além de certos tipos de gaze de seda, linho e lã, a França dependia da produção inglesa de musselinas e tecidos de algodão, que eram importados da Índia (colônia inglesa) pela Companhia das Índias Orientais. Os franceses finalmente foram obrigados a aceitar que esses itens não fossem mais sobretaxados por um motivo:

¹⁷ Tradução nossa para: “Après son retour de chasse, le roi se fait coiffer ses cheveux en chignon à la manière féminine, puis se rend chez la reine. Cela a fait rire sincèrement Sa Majesté et elle lui a demandé ce que signifiait cette mascarade. La saison du carnaval est-elle revenue? Pensez-vous que c’est moche? le noble mari lui a demandé. – C’est une mode que je veux commencer! Je n’en ai jamais eu. – Ah, Sire! Faites attention à cela, c’est horrible, a répondu Sa Majesté. – Mais, madame, continua le monarque, - les hommes doivent avoir un moyen de disposer leurs cheveux qui les distinguent de leur sexe; Vous avez déjà enlevé les plumes, le chapeau et les tresses. Maintenant, ce cadogan est laissé seul, et je le trouve très laid chez les femmes... La reine comprit ce qu’il voulait dire, et n’ayant aucun désir mais de plaire au roi, il donna ordre aux femmes de débâler leurs cadogans une fois pour toutes et de se réajuster cokes et poufs. Il semble que cette mode, adoptée avec passion à Paris par les petites maîtresses, et qui est vraiment très ridicule, mourra à cause de la blague du roi”.

¹⁸ Tradução nossa para: “The Queen is determined, thanks to the direct action of her husband, to return to using only French gauzes and silks from now on. How many English looms will be put down for this?”.

não havia outra maneira de impedir que fossem contrabandeados para dentro do país. Ainda assim, Luís XVI impôs altas taxas alfandegárias, esperando, dessa maneira, desencorajar a venda desses tecidos. Ao mesmo tempo, concedeu diversas benesses comerciais para a produção de sedas, cetins, veludos e brocados franceses. Essas medidas, porém, não alcançaram sucesso. Em setembro de 1787, as *Mémoires secrets* reclamaram: “Queremos apenas *draps* [tecidos de algodão grosso e resistente] ingleses que, frequentemente, são mais bem feitos e mais baratos que os nossos, o que faz com que esses tratados comerciais ainda sejam mais desvantajosos”. De fato, os trajes ingleses alcançaram o pico de popularidade sob o Tratado de Éden.

As medidas adotadas por Luís XVI fracassaram perante a crescente anglomania. Nem a participação efetiva de Maria Antonieta na empreitada conseguiu diminuir a influência que os trajes ingleses tinham sob as *petites-maîtresses* e os *petits-maîtres* de Paris. Madame Campan relembra que

[...] após conversas particulares com o marido, ela parece, finalmente, ter entendido os perigos das modas inglesas, não apenas para sua imagem como para a glória de nossa Nação. Seu augusto marido explicou a ela os problemas de toda ordem que esse *frisson* estava causando. A partir daí a Rainha decidiu abdicar de seus trajes e tecidos ingleses e voltou-se, novamente, para as *marchandes* de Paris, voltando a receber Madame Bertin no Trianon. As sedas, cetins, veludos, fitas e laços franceses voltaram a adorná-la e ela com frequência usa um novo e fresco estilo quando vai a Paris, ainda que seja recebida, para sua surpresa e exasperação, com olhares maldosos e algumas risadas por parte das jovens da moda do Palais Royal¹⁹. (CAMPAN, 1852, p. 265)

Pela primeira e única vez, Maria Antonieta falhava em ditar e dar o exemplo em matéria de roupas e adornos, fracassando em ditar o que deveria ser copiado e adaptado pelas *petites-maîtresses*. A Baronesa d’Oberkirch rememorou:

Fomos a Paris assistir a Ópera, e a Rainha usava uma das *chemises* criadas especialmente para ela por Madame Bertin em um bela gaze de seda azul clara com fitas e detalhes em rosa pálido, além de um belo manto com capuz feito de veludo azul celeste da monarquia, com uma barra branca claríssima. Apesar disso, ela foi recebida com a maior frieza na Ópera e até mesmo percebemos alguns olhares de

¹⁹ Tradução nossa para: “[...] after private conversations with her husband, she seems at last to have understood the dangers of this English fashions, not only for her image but for the glory of our Nation. Her august husband explained to her the problems of all order that this *frisson* was causing. Further on, the Queen decided to abdicate her English costumes and clothing, and turned again to the Parisian *marchandes*, again meeting with Madame Bertin at the Trianon. French silks, satins, velvets, ribbons, and bows adorned her again, and she often uses a new, fresh style when she goes to Paris, even though she is received, to her surprise and exasperation, with evil eyes and a few laughter, from the young fashionable ladies of the Palais Royal”.

soslaio e julgamento para ela e nosso grupo, todo vestido em estilos semelhantes ao dela. Pela primeira vez, ela não era a mulher mais *à la mode* do recinto, o que perceptivelmente a incomodou²⁰. (FREUDSTEIN, 1869, v.1, p. 154)

O fracasso do casal real em conter o gosto por tudo que viesse da Inglaterra pode ser explicado pelo fato de a moda ser fortemente influenciada por tendências concomitantes no campo da política. Voltaire e Rousseau haviam visitado a Inglaterra em 1726 e 1735, respectivamente, retornando à França entusiasmados com a monarquia parlamentar e constitucional, considerada bastante democrática e avançada. Rousseau chegou até mesmo a comparar as conveniências dos trajes ingleses com as liberdades concedidas pela adoção de um parlamento e de uma Carta Constitucional. Era impossível apreciar e vestir as modas advindas da Inglaterra sem apreciar o subtexto político que elas continham. Nesse sentido, em meados da década de 1780, a modas *à l'anglaise* passaram a estar, inexoravelmente, entrelaçadas às ideias radicais que rapidamente explodiriam na Revolução. O Conde de Ségur, assim como outros nobres mais conservadores, via na anglo mania um augúrio sinistro – e que parece ter passado despercebido até que fosse tarde demais para a monarquia absolutista francesa:

Sempre fiquei muito surpreso que o nosso governo e os nossos estadistas, ao invés de criticar a sede por modas inglesas, que repentinamente espalharam-se pela França, por serem frívolas tolas e pouco francesas, não percebendo nelas o desejo de outro tipo de imitação, e os germes de uma potente revolução nas mentes: eles não estavam nem um pouco cientes que ao destruírem os caminhos retos de nossos parques, os quadrados simétricos de nossa topiaria e as vizinhanças uniformes, para transformar tudo em tortos e irregulares jardins ingleses, estávamos declarando nosso desejo de parecermos com essa nação em outros pontos de natureza e razão.

Nossos líderes não viram que o *frac*, os coletes e os culotes que substituíram os amplos e imponentes trajes da antiga corte encobriam uma preferência geral por igualdade, e que, ainda não podendo brilhar em assembleias públicas como os *lords* e deputados ingleses, gostaríamos finalmente de nos distinguirmos por nós mesmos, como eles, pela magnificência de nossos cargos públicos, pelo esplendor de nossas falas e pela rapidez de nossos ganhões, e não mais pela tradição

²⁰ Tradução nossa para: “Nous sommes allés à Paris pour regarder l’Opéra. La reine portait l’une des chemises créées spécialement pour elle par Mme Bertin dans une belle gaze de soie bleu pâle avec des rubans et détails en rose pâle, ainsi qu’un beau manteau à capuchon en velours bleu ciel monarchie, avec une barre blanche claire. Malgré cela, elle a été reçue avec la plus grande froideur à l’Opéra et a même remarqué quelques regards de côté et de jugement sur elle et notre groupe, tous vêtus de styles similaires au sien. Pour la première fois, elle n’était pas la femme plus à la mode de la pièce, ce qui la dérangeait”.

de nossa posição de nascimento. Entretanto, nada poderia ter sido mais fácil de adivinhar, e era suficiente conversar com aqueles indivíduos da moda, que apinhavam toda Paris, e que foram os primeiros a nos trazer essas malditas modas, a fim de entender que eles não pretendiam limitar suas visões a tais imitações superficiais²¹. (SÉGUR, 1825. p. 344)

Considerações finais

Para a Baronesa d’Oberkirch, a onda de anglomania significou não apenas uma mudança dos desejos políticos, mas uma sumária rejeição dos valores da aristocracia e da monarquia absolutista francesa:

Queremos ser ingleses a qualquer custo, e essa pretensão apaga nosso caráter nacional. Procuramos esquecer nosso passado para encontrarmos um novo futuro. Procuramos apagar nossas modas, nossos costumes, para nos tornarmos como os vizinhos que odiamos²². (FREUDSTEIN, 1869, v. 2, p. 246)

Nas vésperas da Marcha sobre Versalhes, em outubro de 1789, o embaixador americano – nenhum estranho a violento reveses políticos – relatou que “tudo é à *l’anglaise* aqui agora, sobretudo em Paris, e o desejo de imitar os ingleses prevalece tanto no corte de um casaco como no desejo de uma Constituição”²³ (MORRIS, 1888, vol. 1, p. 31).

As liberdades anteriormente profetizadas por Voltaire e Rousseau finalmente pareciam estar ao alcance; por toda a França, cidadãos das mais diversas classes sociais adotavam as ideias burguesas advindas da Inglaterra, de monarquia parlamentar e constitucional,

²¹ Tradução nossa para: “I have always been very surprised that our government and our statesmen, rather than criticizing our thirst for English fashions, which suddenly spread through France as frivolous, foolish and little French like, not realizing in them the desire for another kind of imitation, and the germs of a potent revolution in minds: they were not at all aware that by destroying the straight paths of our parks, the symmetrical squares of our topiary and the uniform neighborhoods, to turn everything into crooked and irregular English gardens, we were declaring our desire to resemble this nation in other points of nature and reason. Our leaders did not see that the frac, jackets, and coats that replaced the large, imposing costumes of the old court, overshadowed a general preference for equality, and which, while not being able to shine in public assemblies like the English lords and deputies, we want to distinguish ourselves, like them, by the magnificence of our public offices, by the splendor of our speeches and by the rapidity of our stallions, and no longer by the tradition of our position of birth. However, nothing could have been easier to guess, and it was enough to talk to those fashionable people who crowded all over Paris, and who were the first to bring us these darned fashions, in order to understand that they did not intend to limit their visions to such surface imitations”.

²² Tradução nossa para: “Nous voulons être anglais à tout prix, et cette prétention efface notre caractère national. Nous essayons d’oublier notre passé afin de trouver un nouvel avenir. Cherchons à effacer nos modes, nos coutumes, à devenir comme les voisins que nous déteston”.

²³ Tradução nossa para: “Everything is à *l’anglaise* here now, especially in Paris, and the desire to imitate the English prevails both in the cut of a coat and in the desire for a constitution”.

tão rapidamente como as *petites-maîtresses* adotavam os trajes ingleses, com consequências que iam desde o desejo por reformas até sonhos de Revolução. Inicialmente, as *petites-maîtresses* e os *petits-maîtres* eram apenas um título, um adjetivo dado e usado por aqueles indivíduos, não importando a classe social, que proclamavam seu ardor às novas e sempre cambiantes tendências de indumentária. Combinados com a anglomania, porém, esses indivíduos passaram a disseminar e a divulgar mais do que apenas a superficialidade da moda e dos estilos a serem copiados. Embreados nos trajes de inspiração inglesa estavam o desejo por mudança e o questionamento da sacralidade atemporal da monarquia absolutista Bourbon, com seu rígido sistema de distinção, exibição e privilégios da minoria aristocrática.

Referências

CHRISMAN-CAMPBELL, Kimberly. **Fashion victims: dress at the court of Louis XVI and Marie-Antoinette**. Londres: Yale University Press, 2015.

DELPPIERRE, Madeline. **Dress in France in the Eighteenth-century**. New Haven e Londres: Yale University Press, 1997.

FOREMAN, Amanda. **Georgiana, Duquesa de Devonshire**. São Paulo: Objetiva, 2012.

GHERING VAN IERLANT, Marie J. Anglo-French fashion, 1786. **Revista Costume**, Londres, v. 17, março de 1983.

GOODMAN, Dena (Org.). **Marie-Antoinette: writing on the body of a queen**. Nova York: Reutledge, 2003.

LE FAYE, Deirdre. **Jane Austen's "outlandish cousin": the life and letters of Eliza de Feuillide**. Londres: British Library, 2002.

LIMA, Laura Ferrazza de. **Quando a arte encontra a moda: a obra de Antoine Watteau na França do século XVIII**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2018.

LOUGH, John. **France on the eve of Revolution: british travellers' observations (1763-1788)**. Londres: Croom Helm, 1987, p. 416.

NOLAN, Brian. **Ladies of the Grand Tour**. Londres: HarperCollins, 2001.

RIBEIRO, Aileen. **Dress in eighteenth-century Europe (1715-1789)**. Londres: Yale University Press, 2001.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). São Paulo: Editora SENAC, 2007.

WEBER, Caroline. **Rainha da moda**: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

Memórias e anedotários

Anon. **Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours**. N/d. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6329707>. Acesso em: nov. 2019.

CAMPAN, Henriette. **Memoirs of the court of Marie-Antoinette, queen of France**. 1852. Disponível em: <https://archive.org/details/memoirsofcourto1v2camp>. Acesso em: nov. 2019.

CARACCIOLI, Louis-Antoine de. **Voyage de la raison en Europe**. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97790341>. Acesso em: nov. 2019.

FREUDSTEIN, Henriette Louise de Waldner. **Mémoires de la Baronne d'Oberkirch**. 1869. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2048423>. Acesso em: nov. 2019.

FORDYCE, James. **Sermon to young women (1766)**. Londres: Forgotten Books, 2018.

HARRIS, James. **A series of letters of the first earl of Malmesbury, his family and friends from 1745 to 1820**. Londres: Richard Bentley, 1870.

JEFFERSON, Thomas. **The papers of Thomas Jefferson**. Disponível em: <https://jeffersonpapers.princeton.edu/volumes>. Acesso em: nov. 2019.

MERCIER, Louis-Sébastien. **The new picture of Paris**. Londres: H. D. Symonds, 1800.

MERCIER, Louis-Sébastien. **Tableau de Paris**. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65711801>. Acesso em: nov. 2019.

SÉGUR, Louis Philippe. **Memoirs or recollections of Count Ségur**. 1825. Disponível em: <https://archive.org/details/memoirsrecollect00sg/page/n3>. Acesso em: nov. 2019.

ST. JOHN, James. **Letters from France to a gentleman in the south of Ireland, written in 1787**. 1803. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=_Z9CAAAAYAAJ&. Acesso em: nov. 2019.

WALPOLE, Horace. **The letters of Horace Walpole**. Editado por P. Toynbee. Oxford: Oxford University Press, 1915.

A beleza convulsiva do manequim: o corpo inorgânico da moda no Surrealismo

*The convulsive beauty of the mannequin:
fashion's inorganic body in Surrealism*

Pedro Pinheiro Neves¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2675-8464>

[resumo] Se o Surrealismo utilizava como matéria-prima para a sua poética os detritos da cultura burguesa e as forças do *démodé*, então, a moda do século XIX deve ser entendida como rica fonte de inspiração para essa vanguarda. Este artigo traça conexões entre as atitudes oitocentistas em relação ao corpo, ao vestuário e à moda e o corpo petrificado, despedaçado ou fetichizado de artistas como Man Ray, Hans Bellmer e Dalí. Nos usos da figura do manequim – corpo feminino inorgânico e transformado em mercadoria –, encontramos instâncias dos conceitos surrealistas de *beleza convulsiva* e *informe*. Trabalhando em proximidade com a moda, seja na fotografia, seja no design de joias, artistas surrealistas tornaram visível a esse campo aquilo que a própria moda lhes revelou.

[palavras-chave] Surrealismo. Moda. Fotografia. Psicanálise.

[abstract] Since Surrealism used the rubble of bourgeois culture and the forces of the *démodé* as raw materials for its poetics, then 19th-century fashion must be understood as a rich source of inspiration for this avant-garde. This article traces connections between 1800s attitudes regarding the body, dress, and fashion and the petrified, dismembered or fetishized body in the works of Man Ray, Hans Bellmer, and Dalí. In the uses of the figure of the mannequin – an inorganic feminine body made into a commodity – we find instances of the surrealist concepts of *convulsive beauty* and the *formless*. Working closely with fashion, be it in photography or jewelry design, surrealist artists made visible to this field what fashion itself had revealed to them.

[keywords] Surrealism. Fashion. Photography. Psychoanalysis.

Recebido em: 10-08-2018

Aprovado em: 07-10-2019

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. pedro_pneves@hotmail.com. <http://lattes.cnpq.br/0910572138426208>.

O Surrealismo nasceu em uma passagem. E sob a proteção de que Musas!
Walter Benjamin²

Introdução

Em seus primeiros anos, o Surrealismo era indissociável de Paris. O autor do *Manifesto Surrealista*, André Breton, tinha por hábito e método criativo flunar pela capital francesa, e via em cada uma de suas mil faces um signo misterioso, um indício de uma ordem secreta guiando o destino daqueles que por seus becos e passagens se aventuravam. É assim, por exemplo, no romance *Nadja* (1928), no qual o Breton-narrador erra por praças, museus, livrarias, lojas e mercados de pulgas – a cidade como labirinto artificial, arcaica em sua modernidade. Sua Paris é “a capital do século 19” (BENJAMIN, 2002, p. 3), das passagens e suas vitrines cintilantes, dos manequins fotografados por Brassai e Atget, dos espartilhos que caíam em desuso. É uma cidade do comércio, da mercadoria e da moda – da última moda e do fora de moda. E justamente por ser a capital da moda – ali, onde o fetiche da mercadoria e o fetiche sexual se interpenetram, onde os objetos mais banais são dotados de uma aura enigmática e irresistível –, é que Paris também pôde ser o berço do movimento surrealista.

A Paris dos anos 1920 é ainda a cidade moderna paradigmática, mas já envelhecida no século do automóvel, pronta para um trabalho arqueológico de escavação do passado recente, sedimentado em múltiplas camadas de renovação e obsolescência. Entre o fim dos anos 1850 e durante toda a década de 1860, Paris passou por transformações urbanísticas monumentais. Por ordem do barão Haussmann, prefeito apontado pelo imperador Napoleão III, o emaranhado de bairros e ruelas antigas do centro da cidade foi demolido para dar lugar a grandes bulevares retilíneos, arrondissements ordenados, praças, parques e monumentos grandiosos, em um processo que deslocou milhares de habitantes e mudou radicalmente a relação dos cidadãos com a cidade (BERMAN, 1986).

[A] cidade moderna desencadeia novas formas de liberdade. Um homem que saiba mover-se dentro, ao redor e através do tráfego pode ir a qualquer parte, ao longo de qualquer dos infinitos corredores urbanos onde o próprio tráfego se move livremente. Essa mobilidade abre um enorme leque de experiências e atividades para as massas urbanas. (BERMAN, 1986, p. 154-155)

Fazendo tábula rasa do passado medieval, a nova Paris emerge como cidade-espetáculo sem história nem tradição, aberta para a livre circulação de multidões anônimas, veículos, mercadorias, olhares. É a fantasia capitalista do livre mercado materializada em bulevares e vitrines, na qual uma economia do desejo pode especular febrilmente com significantes e significados desgarrados. Na esteira de Baudelaire, o artista moderno é aquele que arranca sua poesia do tráfego urbano, do redemoinho de experiências e visões que a

² Tradução minha para: “Surrealism was born in an arcade. And under the protection of what muses!” (BENJAMIN, 2002, p. 82).

vida na metrópole proporciona, em sua violência e sua feiura, seu luxo e sua miséria. “Lançando-se no caos da vida cotidiana do mundo moderno — uma vida de que o novo tráfego é o símbolo primordial —, o poeta pode apropriar-se dessa vida para a arte” (BERMAN, 1986, p. 155). É esse o sentido do flunar surrealista: recolher os cacos da experiência estilhaçada, encontrar significado na desordem, beleza no encontro fortuito, forças ocultas nas ruínas da burguesia: “A metrópole é vivenciada como natureza enigmática, na qual o surrealista se move como o verdadeiro primitivo na verdadeira natureza: em busca de um sentido que deve poder ser encontrado naquilo que é dado” (BÜRGER, 2008, p. 145).

Neste artigo, tenciono mapear algumas aproximações entre a moda – essa paixão moderna pela combinação febril de signos, pela novidade e pela obsolescência – e o Surrealismo, principalmente no que tange ao tratamento do corpo feminino, objeto privilegiado das deformações do vestuário e das fantasias (frequentemente fetichistas e sádicas, como argumento mais adiante) dos artistas surrealistas. Valendo-me de categorias caras ao movimento em seu diálogo profícuo com a psicanálise, como o fetichismo, o “estranho” freudiano (*Unheimliche*) e o abjeto (em sua proximidade com o *informe* de Bataille), irei deter-me no uso de manequins nas fotografias de Man Ray, nas bonecas de Hans Bellmer e em algumas joias criadas por Salvador Dalí, nas quais o corpo, desmembrado e petrificado, é decomposto em partes autônomas, preciosas e alienadas.

O corpo inorgânico

Em um trecho célebre do ensaio *Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*, Benjamin afirma haver sido o movimento surrealista

[...] o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. (BENJAMIN, 1987, p. 25)

Se o Surrealismo eclode nos anos 1920, o seu “antiquado” seria representado pelo mundo (ou pelo pequeno-mundo que é Paris) anterior à Grande Guerra, pelo início do século XX da infância dos artistas ou, mergulhando ainda mais no passado, pelo século XIX dos seus pais e avós. O universo burguês oitocentista, com seu bricabraque de objetos de consumo, seus bibelôs e acessórios, retorna impregnado de *estranheza* em parte da obra surrealista – nas colagens de Max Ernst, por exemplo, que tinha nas revistas ilustradas do século anterior a sua principal matéria-prima. Também a moda feminina do passado não tão distante, com seus espartilhos, crinolinas, múltiplas anáguas e elaborados chapéus e penteados, reveste-se de estranheza em um momento em que estilistas, como Coco Chanel e Jean Patou, libertavam a silhueta feminina, valorizando os movimentos de um corpo atlético e ativo. É minha hipótese que o tratamento dado pelo vestuário dos 1800 ao corpo da

mulher – sublimando seu funcionamento orgânico, abstraindo sua forma física, expandindo seus membros em apêndices e volumes suplementares, repartindo suas regiões em áreas discretas e marcadas – é retomado e reelaborado por alguns artistas surrealistas em operações reveladoras de idealizações e ansiedades patriarcais latentes na moda do período, mas também impulsionando uma busca por outros corpos, livres dos constrangimentos da anatomia e da identidade fixas e das limitações biológicas.

A Revolução Francesa é considerada por muitos historiadores da moda como um marco no processo de diferenciação de gêneros no vestuário. No Antigo Regime, homens e mulheres adornavam-se com joias e perucas, rendas e brocados, maquiagem e sapatos de salto alto; na roupa, as diferenças de classe social eram muito mais marcadas que as de gênero (WILSON, 2003). A ascensão da burguesia ao longo do século XVIII, culminando na derrocada da monarquia e na proclamação da República, em 1792, fez surgir, entretanto, um novo ideal de masculinidade: o bom burguês deveria ser sóbrio, trabalhador, racional, democrático e respeitável em função da sua conduta, não da sua linhagem familiar ou de títulos nobiliárquicos. Esses valores estariam expressos no novo uniforme masculino: o terno de tecido escuro, sem brilho e sem adornos, usado por homens de todas as classes (excluídos, claro, os trabalhadores manuais no exercício da profissão) (BARTHES, 2013).

Com a nova sobriedade do traje masculino, todo adorno, extravagância e fantasia no vestuário passa a conotar feminilidade; de fato, a própria feminilidade é concebida como ornamental, preciosa, irracional, frívola e artificial (HOLLANDER, 1994). Os novos arranjos familiares e domésticos que a burguesia dominante torna hegemônicos reforçam a divisão dos papéis masculinos e femininos, transformando a mulher em boneca frágil ou “anjo romântico, etéreo e langoroso”³ (DAY, 2017, p. 176), delicado bibelô cuja tarefa é encarnar, em sua conduta, sua pessoa e sua toaleta, a respeitabilidade, a prosperidade e a boa posição social da família. A moda fisicamente restritiva, pesada e ornamental das mulheres do século XIX é manifestação sensível das restrições sociais impostas às senhoras e senhoritas da burguesia, padrão que se coloca como modelo para as outras classes sociais. As idealizações da forma feminina são o espelho de uma idealização da mulher, ser mítico esculpido em sedas e pedrarias.

Essa é, obviamente, uma narrativa grosseiramente simplificada, que ignora a complexidade vivida nas relações de gênero e a multiplicidade de discursos e práticas concretas relativas à vestimenta e ao adorno pessoal no século XIX. Mas, em linhas gerais, podemos afirmar que a pretensa “naturalidade” do corpo masculino por baixo do seu sóbrio terno pôs em relevo a artificialidade do corpo feminino vestido e enfeitado, percepção esta que se acentua à medida que o capitalismo e a cultura do consumo vão penetrando cada vez mais profundamente na sociedade e na vida urbana. O vestuário e os cosméticos, em particular, ao operar diretamente sobre o corpo das mulheres, contribuía para o surgimento de novos ideais eróticos do feminino.

³ Tradução minha para: “Ethereal, languishing Romantic angel” (DAY, 2017, p. 176).

Baudelaire, no ensaio *O pintor da vida moderna* (1863), faz um elogio aos artifícios que aproximam o humano de um objeto inorgânico, enxergando aí uma busca por uma perfeição divina, pela transcendência das limitações e fraquezas da carne:

Quem não vê que o uso do pó-de-arroz, tão tolamente anatematizado pelos filósofos cândidos, tem por objetivo e por resultado fazer desaparecer da tez todas as manchas que a natureza nela injuriosamente semeou e criar uma unidade abstrata na textura e na cor da pele, unidade que, como a produzida pela malha, aproxima imediatamente o ser humano da estátua, isto é, de um ser divino e superior? (BAUDELAIRE, 1996, p. 59)

O poeta também declarou que o seu desejo pelo corpo orgânico das mulheres era indissociável do prazer causado pelas roupas e joias por elas usadas, a ponto de professar a indistinção entre a mulher “real”, nua, e as suas extensões conquistadas mediante o auxílio de tecidos, acessórios e pedrarias:

Tudo o que adorna a mulher, tudo o que serve para realçar a sua beleza, faz parte dela própria [...] 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 tintilam delicadamente em suas orelhas. (BAUDELAIRE, 1996, p. 54-55)

Reflexões parecidas já haviam sido traçadas pelo escritor Théophile Gautier em artigo de 1858, distribuído como panfleto aos assinantes da revista *Le Journal des Dames*. Contra críticos e artistas presos a um ideal clássico de beleza, o autor defende o alto valor estético da moda da época, valor este assentado justamente na distância que o vestuário e a toalete interpõem entre o corpo “natural” – tão exótico para a civilização europeia daquele momento quanto os animais de zoológico – e o corpo construído e idealizado da moda. A crinolina é um pedestal para o busto e a cabeça, que assumem uma aparência “semelhante à de uma estátua; ela é espiritualizada e purificada”⁴ (GAUTIER, s.d.). O rosto, o decote e os braços exibem-se não nus, mas cobertos de pó de arroz, assumindo a tez pálida e uniforme do mármore, “assim eliminando a aparência corada de saúde considerada vulgar em nossa civilização, pois sugere a predominância de apetites físicos acima de instintos intelectuais”⁵ (GAUTIER, s.d.) e “removendo [da nudez] as cores quentes e provocantes da vida”⁶ (GAUTIER, s.d.).

⁴ Tradução minha para: “Resembles that of a statue; it is spiritualised and purified” (GAUTIER, s.d.).

⁵ Tradução minha para: “Thereby eliminating that look of ruddy health that is considered vulgar in our civilisation because it suggests the predominance of physical appetites over intellectual instincts” (GAUTIER, s.d.).

⁶ Tradução minha para: “Removing from it the warm and provocative colours of life” (GAUTIER, s.d.).

Suas descrições dos penteados e vestidos elegantes misturam ricamente metáforas animais, botânicas, minerais, industriais e artísticas, inventando a mulher da moda como um ser compósito, prefigurando o gosto surrealista por combinações insólitas.

O pente parisiense é o equivalente do cinzel grego, e o cabelo cede com maior docilidade que o mármore de Paros ou do Monte Pentélico. [...] Observe de que maneira requintada esses nós, esses cachos essas tranças, enroladas como conchas amonoides ou as volutas de um capitel jônico, aglomeram-se na nuca!⁷ (GAUTIER, s.d.)

A imagem sedutora da mulher artificial é uma constante na literatura e na arte do século XIX, tomando a forma do autômato Olimpia, do conto *O homem da areia* (1816), de E.T.A. Hoffmann, e da androide Hadaly, no romance *L'Ève future* (1886), de Villiers de L'Isle-Adam. A proeminência dessa personagem, que guarda parentescos com a vampira e a *femme fatale* simbolistas, revela o fascínio e a ansiedade provocados nos homens pelos avanços tecnológicos, a expansão das cidades, a crescente independência financeira das mulheres trabalhadoras e a invasão de mercadorias industrializadas no cotidiano. A imaginada subjugação da natureza pela indústria faz surgir um novo (e, em ocasiões, assustador) ideal de mulher, bem distante das idealizações de uma maternidade sagrada: a mulher infértil, estéril, inorgânica.

A ascensão da produtividade mecânica e a abundância do capitalismo deslocaram simbolicamente a fecundidade da natureza. Não eram mais a terra e a mulher as fontes da criatividade e da fartura, mas o homem e o processo industrial. Thomas Malthus foi um dos primeiros, no começo do século 19, a perceber que a lógica do progresso técnico implicava a eliminação da fertilidade⁸. (GUNDLE; CASTELLI, 2006, p. 175)

Uma sexualidade livre de funções reprodutoras caminharia em direção a uma “sexualidade neutra”, que não se distingue entre pessoas e coisas, pele e roupa, e dota toda a matéria de um potencial erótico sempre presente e inesgotável: o *sex appeal* do inorgânico (BENJAMIN, 2002; PERNIOLA, 2005). Esse processo é indissociável da crescente presença de mercadorias industrializadas e artificiais no cenário urbano, que, por sua, vez necessita

⁷ Tradução minha para: “The Parisian comb is the equal of the Greek chisel, and hair submits with greater docility than the marble of Paros or Mount Pentelikon. [...] See how exquisitely these knots, these curls, these plaits, coiled like ammonites or the volutes of an Ionic capital, cluster on the nape!” (GAUTIER, s.d.).

⁸ Tradução minha para: “It was no longer the land and woman that were the source of creativity and plenty, but man and the industrial process. Thomas Malthus was among the first, at the beginning of the nineteenth century, to note that the logic of technical progress implied the elimination of fertility” (GUNDLE; CASTELLI, 2006, p. 175).

dos mecanismos da moda e da retórica da sedução publicitária para estimular o consumo do novo em alta rotatividade. Mercadorias, então, passam a “viver” e “morrer” de acordo com os ciclos do consumo, que emulam os ciclos naturais de temporadas do ano. “No processo de deslocamento da transitoriedade da natureza às mercadorias, a força vital da sexualidade é deslocada para lá também. Pois o que é que é desejado? Já não o ser humano: o *sex appeal* emana das roupas que são usadas”⁹ (BUCK-MORSS, 1990, p. 100).

Para Walter Benjamin, ecoando Baudelaire, a atração da moda reside precisamente na transformação corporal que ela opera, que se afasta do humano para aproximar-se das formas abstratas da mercadoria industrial: as crinolinas do século XIX transformando mulheres em triângulos e sinos, cosméticos emprestando à pele a cor do tafetá rosa (BENJAMIN, 2002): “A moda está em oposição ao orgânico. Ela acopla o corpo vivo ao mundo inorgânico. Aos vivos, ela defende o direito do cadáver”¹⁰ (BENJAMIN, 2002, p. 8). O corpo artificial criado pela moda solicita uma sexualidade fetichista, na qual “o sexo se desfaz das barreiras que separam o mundo orgânico do inorgânico. Roupas e joias são seus aliados. Ele se sente tão à vontade com o que está morto quanto com a carne viva. [...] [O vestuário] leva a sexualidade ao mundo do inorgânico”¹¹ (BENJAMIN, 2002, p. 69-70).

A imbricação erótica entre orgânico e inorgânico, corpo e objeto, apresenta-se de forma exemplar na figura de uma luva de bronze que assombra Breton em *Nadja* (BRETON, 2011), luva que retorna mais adiante no livro – dessa vez com o seu par, feita de couro e calçada – na fotografia de uma mulher que levanta a saia para arrumar sua liga (BRETON, 2011). Mas é o manequim – um dos motivos preferidos dos surrealistas – que mais poderosamente simboliza para o movimento o *sex-appeal* do inorgânico, apelo este matizado por uma intensa sensação do *estranho*. De fato, no *Manifesto Surrealista* de 1924, Breton cita o manequim moderno como exemplo do “maravilhoso” (BRETON, 1999, p. 13). Para Hal Foster (1993), em sua leitura psicanalítica do movimento, é precisamente essa incerteza entre seres animados e objetos inanimados, entre vida e morte, o ponto central do Surrealismo, sua inextricável ligação com o *Unheimliche* freudiano, aquilo que já foi familiar, mas, reprimido, retorna como estranho, inquietante, e que tem no corpo materno seu modelo inaugural. No manequim, o corpo humano – e, mais frequentemente, o corpo feminino – reaparece sob a forma da mercadoria, erotizado e disponível, mas alienado e inacessível.

Manequins aparecem com frequência nas fotografias de Man Ray, às vezes vestidos e em poses realistas como modelos de moda, às vezes em combinação com mulheres vivas, às quais vêm somar ou substituir partes do corpo. É o caso, por exemplo, de uma fotografia

⁹ Tradução minha para: “In the process of displacing nature’s transiency onto commodities, the life force of sexuality is displaced there as well. For what is it that is desired? No longer the human being: sex appeal emanates from the clothes that one wears” (BUCK-MORSS, 1990, p. 100).

¹⁰ Tradução minha para: “Fashion stands in opposition to the organic. It couples the living body to the inorganic world. To the living, it defends the rights of the corpse” (BENJAMIN, 2002, p. 8).

¹¹ Tradução minha para: “Sex does away with the boundaries separating the organic world from the inorganic. Clothing and jewelry are its allies. It is as much at home with what is dead as it is with living flesh. [...] lead sexuality into the world of the inorganic” (BENJAMIN, 2002, p. 69-70).

tirada no Pavilhão da Elegância, da Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, acontecida em Paris em 1925, na qual um manequim, suntuosamente vestido com uma saia com barra de plumas, parece posar para um retrato de sociedade (figura 1). Já na imagem *Portmanteau* (1920), uma modelo nua, de pé, está posicionada por trás de uma figura articulada bidimensional de madeira, de modo que os braços, o colo e a cabeça da boneca, com sua expressão assustada e esquemática, acopla-se estranhamente com o torso, o púbis e as coxas da mulher. Para confundir ainda mais, a modelo calça uma única e longa meia preta na perna direita, que desaparece no fundo preto do cenário, dando a ilusão de que sua perna termina abruptamente acima do joelho, como um manequim semidesmontado (figura 2).

FIGURAS 1 E 2 - *THE MODE* (1925; FOTOGRAFIA, 29 X 23 CM) E *PORTMANTEAU* (1920; FOTOGRAFIA, 23,7 X 15,6 CM), RESPECTIVAMENTE. AMBAS DE MAN RAY.

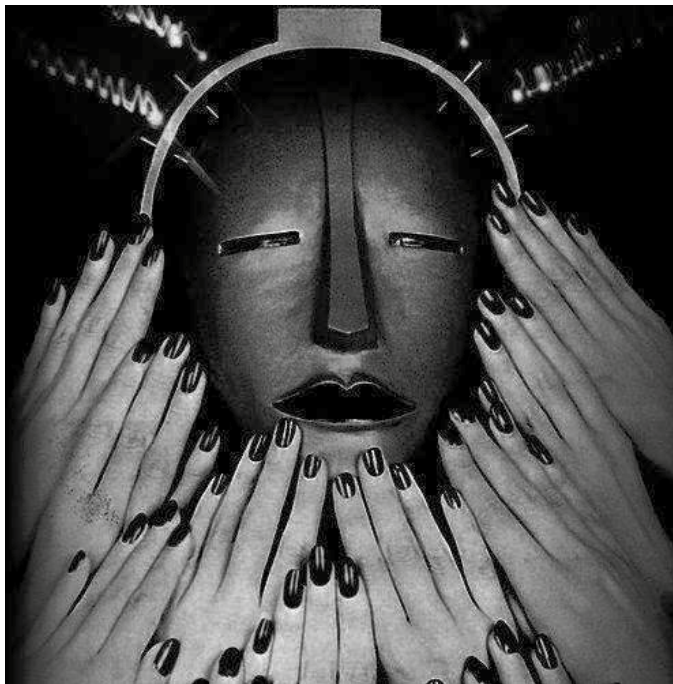


FONTE DA FIGURA 1: Man Ray Photo. Disponível em: http://www.manray-photo.com/catalog/popup_image.php?pid=566&image=0. Acesso em: 7 jul. 2017. FONTE DA FIGURA 2: Le Centre Pompidou. Disponível em: centrepompidou.fr/cpv/resource/czzAepB/rXKKqz. Acesso em: 7 jul. 2017.

A confusão que Man Ray promove em seu trabalho autoral entre orgânico e inorgânico, matéria animada e inanimada, é levada para o seu trabalho comercial como fotógrafo de moda para revistas, como *Vogue* e *Harper's Bazaar*, e grifes, como Schiaparelli e Elizabeth Arden, entre 1920 e 1940 (figuras 3 e 4). Empregando iluminação dramática em cenários

artificiais, jogando com ângulos e proporções, utilizando objetos cênicos como vasos e estátuas e técnicas de revelação como a solarização, as fotos de moda de Man Ray transformam as modelos em figuras ora monumentais e sólidas como mármore, ora diáfanas, transparentes e bidimensionais como miragens ou fantasmas. O glamour dessas imagens está inextricavelmente ligado aos expedientes surrealistas de desrealização erótica e idealização fetichista do corpo feminino; podemos, portanto, caracterizar a *beleza* das imagens de Ray, tão influentes para o desenvolvimento da fotografia de moda, como *convulsiva*.

FIGURAS 3 E 4 - MÁSCARA DE ELETROTERAPIA ELIZABETH ARDEN (1935) E RETRATO DE ELSA SCHIAPARELLI (1933), RESPECTIVAMENTE. FOTOS: MAN RAY.



FONTE DA FIGURA 3: Dazed. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/33664/1/how-man-ray-changed-the-face-of-fashion-photography>. Acesso em: 7 jul. 2017.

FONTE DA FIGURA 4: San Francisco Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/80.348/>. Acesso em: 7 jul.2017.

Citando Freud, Foster lê no conceito surrealista de *beleza convulsiva* – uma das modalidades do “maravilhoso” – a imbricação entre as pulsões de vida e de morte, Eros e Thanatos: “As duas pulsões aparecem apenas em combinação, com a pulsão de morte ‘matizada

pelo erotismo”¹² (FOSTER, 1993, p. 10-11). Daí o fascínio erótico dos surrealistas por seres, objetos e imagens em que o orgânico e o inorgânico, o animado e o inanimado tornam-se indistinguíveis; ou, na formulação bretoniana, daí a busca incansável do surrealismo pelo “certo ponto da mente no qual vida e morte [...] deixam de ser percebidas como contradições”¹³ (BRETON citado por FOSTER, 1993, p. 43).

Mas o manequim também pode ser pensado como uma figura do fetiche, em seu sentido freudiano. Para o psicanalista, a primeira visão dos genitais femininos (e a consequente descoberta da diferença sexual por meninos na infância) provoca um complexo em torno da castração, que seria constitutivo da própria formação de sujeitos atravessados pelo gênero. O fetichismo surgiria, em alguns indivíduos, como rejeição dessa diferença: a ausência do pênis na mulher é compensada por fetiches que, na psicanálise, representam substitutos para o falo ausente (FREUD, 2006b). Um fetiche pode ser um objeto externo – uma peça de roupa ou um acessório – ou mesmo uma parte do corpo, contanto que ela seja demarcada ou separada do resto, tornada autônoma – uma possibilidade sempre presente em manequins desmontáveis, mas também lograda pelos cortes do enquadramento fotográfico. Também o uso de maquiagem e adereços (que esquematizam a figura feminina em um objeto impenetrável de contornos definidos) presta-se à função fetichizante.

Qualquer corpo ou parte do corpo pode operar funcionalmente da mesma maneira [como fetiche] [...]: é necessário e suficiente que ele seja tão fechado e liso como possível, impecável, sem orifício e sem nada em “falta”, toda diferença erógena conjurada pela barra estrutural que vai *design(ar)* este corpo [...], visível no vestuário, joias ou maquiagem, invisível mas sempre presente na nudez completa, já que ele envolve o corpo como uma *segunda pele*¹⁴. (BAUDRILLARD, 1993, p. 104-105, grifo do autor)

Vê-se, portanto, como os corpos lisos e fechados dos manequins surrealistas prestam-se ao papel de fetiche. A dupla imobilidade – do manequim e da fotografia –, ademais, é essencial para o funcionamento adequado do fetiche, que, no modelo freudiano, é um talismã que congela o tempo no exato momento que antecede a descoberta da diferença sexual para assim rejeitá-la. “O fetiche, portanto, não é de forma alguma um símbolo, mas, digamos,

¹² Tradução minha para: “The two drives appear only in combination, with the death drive ‘tinged with eroticism’” (FOSTER, 1993, p. 10-11).

¹³ Tradução minha para: “A certain point of the mind at which life and death [...] cease to be perceived as contradictions” (BRETON citado por FOSTER, 1993, p. 43).

¹⁴ Tradução minha para: “Any body or part of the body can operate functionally in the same way [...] it is necessary and sufficient that it be as closed and as smooth as possible, faultless, without orifice and ‘lacking’ nothing, every erogenous difference being conjured up by the structural bar that will *design(ate)* this body [...], visible in clothing, jewellery or make-up, invisible but always present in complete nudity, since it then envelops the body like a *second skin*” (BAUDRILLARD, 1993, p. 104-105).

uma imagem congelada, detida, bidimensional, uma fotografia à qual se retorna repetidamente para exorcizar as consequências perigosas do movimento”¹⁵ (DELEUZE, 1991, p. 31). É por isso que, em fantasias fetichistas, a mulher torna-se estática nos momentos cruciais, no instante mesmo da ação, “congela-se em posturas que a identificam com uma estátua, pintura ou fotografia”¹⁶ (DELEUZE, 1991, p. 33): o suspense da narrativa, que evita ao máximo sua resolução, confunde-se com a suspensão da consciência da realidade que o fetiche denega.

O corpo *informe* e o redingote matemático

O manequim ganha outros contornos (ou melhor: perde-os) na obra de outro surrealista: Hans Bellmer. Nos anos 1930, o artista alemão construiu e fotografou bonecas articuladas feitas de muitas peças de madeira, metal e gesso, que ele montava e desmontava de maneiras diversas, com resultados sedutoramente grotescos. A cada nova montagem, o corpo das bonecas é reconfigurado; membros são retirados ou adicionados, a estrutura articulada interna é ora exposta, ora oculta, boinas, perucas e roupas de baixo são vestidas ou despidas (figura 5). Partes do corpo começam a confundir-se – as articulações entre tronco e coxas, esféricas, transformam-se em seios, nádegas ou testículos – ou proliferar-se bizarramente como tumores (figura 6). Rosalind Krauss lê nas bonecas um processo fetichista de “multiplicação [...] de substitutos fálicos”¹⁷ (citada por FOSTER, 1993), mas também, na desconexão entre as partes corporais, signos da castração que esses fetiches teriam justamente a função de rejeitar.

Nas bonecas de Bellmer, a confusão entre orgânico e inorgânico, matéria viva e matéria morta, que as fotografias de Man Ray promove persiste, mas a unidade corporal dos manequins, preservados em sua completude e impenetrabilidade fálicas, é sujeita a um processo simultâneo de desmembramento e de proliferação que põe em questão a *identidade* das bonecas. Como afirmar onde começa uma e termina outra? E se cada corpo é passível de inúmeras (re)combinações e (des)montagens, como sequer determinar se estamos diante de um ou muitos corpos, ou se esses corpos são inteiros, acabados, ou, pelo contrário, incompletos e inacabáveis?

¹⁵ Tradução minha para: “The fetish is therefore not a symbol at all, but, as it were, a frozen, arrested, two-dimensional image, a photograph to which one returns repeatedly to exorcise the dangerous consequences of movement” (DELEUZE, 1991, p. 31).

¹⁶ Tradução minha para: “Freezes into postures that indentify her with a statue, a painting or a photograph” (DELEUZE, 1991, p. 33).

¹⁷ Tradução minha para: “Multiplication [...] as phallic substitutes”.

FIGURAS 5 E 6 – *POUPÉE* (1934) E *POUPÉE* (1935),
RESPECTIVAMENTE. FOTOS: HANS BELLMER.



FONTE DA FIGURA 5: MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/92611>. Acesso em: 7 jul. 2017. FONTE DA FIGURA 6: Galerie Berinson. Disponível em: <http://www.berinson.de/en/exhibitions/bellmer/>. Acesso em: 7 jul. 2017.

Se tanto a moda quanto o Surrealismo de Breton e Ray sublimam o corpo feminino ao aproximá-lo da estátua e do manequim rígidos, autocontidos e de contornos definidos (mesmo ao preço de assim aproximá-lo também do cadáver em *rigor mortis*), Bellmer submete esse corpo a um processo violentamente dessublimatório, que dissolve barreiras identitárias e oposições entre dentro e fora, inteiro e parcial, construção e desmembramento. Assim sendo, a obra de Bellmer gravita em direção ao outro polo do Surrealismo cindido¹⁸, ao polo de Georges Bataille e o *informe*.

Na última edição do ano de 1929 da sua revista *Documents*, o surrealista dissidente publicou um modesto verbete de 15 linhas sobre o *informe*, assim iniciado: “Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas a tarefa das palavras. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar” (BATAILLE, 2018, p. 147). O *informe*, portanto, tem o valor de uma

¹⁸ Em 1929, o movimento surrealista divide-se em duas facções rivais: o grupo de Breton, comprometido com “forma sublimada e Eros idealista” (tradução minha para “sublimated form and idealista eros” (FOSTER, 1993, p. 111)), e o grupo de Bataille, fascinado pela perversão, pela pulsão de morte e por um materialismo baixo (FOSTER, 1993).

operação ativa, de uma missão: dissolver barreiras categóricas e derrubar o nobre e o alto ao nível da lama. Nas palavras de Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois,

[O informe] não é tanto um motivo estável ao qual podemos nos referir, um tema simbolizável, uma dada qualidade, quanto um termo que permite operar uma desclassificação, no sentido duplo de rebaixamento e de desordem taxonômica. Nada em si, o informe tem unicamente uma existência operacional¹⁹. (BOIS; KRAUSS, 1997, p. 18)

As energias do *informe*, em Bellmer, são voltadas para o humano, transformado em massa polimorfa grotesca, esparramada pelo chão, sem linha harmoniosa que lhe contenha os órgãos e a dote de um contorno preciso, uma identidade estável. Mas esses corpos de Bellmer não são corpos “humanos” pura e simplesmente, o corpo do homem, universal e abstrato: são corpos de mulher. A violência tem uma marca de gênero. Que essa operação de rebaixamento seja perpetrada pelo artista em um corpo feminino aponta para o sadismo latente no desmembramento das bonecas, um gozo na manipulação, na destruição e na humilhação desses corpos, que também está ligado à ansiedade da castração e à sua rejeição.

[O] sexo das *poupées* parece investigado, obsessivamente. [...] Bellmer manipula as bonecas como se para se certificar dos sinais de diferença [...], como se as bonecas não apenas representassem essa condição, mas fossem punidas por ela também. [...] O deleite erótico é misturado com “horror à criatura mutilada ou desprezo triunfante sobre ela”²⁰. (FOSTER, 1993, p. 106)

Bellmer se compraz na abjeção, mas o abjeto é um corpo feminino sobre o qual ele exerce seu poder, ainda que no processo ele acabe por desvelar suas ansiedades e seus desejos, sua própria porção abjeta. Segundo a definição de Julia Kristeva (1982), fortemente calcada na psicanálise, o abjeto é aquilo que nos causa uma violenta sensação de repulsa (física, mental, emocional) e do qual é preciso se separar, jogar fora – em uma palavra, abjetar –, para nos constituirmos como sujeitos. O abjeto, não sendo um sujeito, tampouco se constitui como objeto que poderíamos identificar, demarcar e isolar, mas está sempre na nossa vizinhança, ameaçador e inassimilável, repulsivo, mas perigosamente fascinante. O perigo do abjeto é que ele pode nos aniquilar como sujeitos, dissolver o nosso ego, nossa identidade tão tenazmente construída.

¹⁹ Tradução minha para: “Not so much a stable motif to which we can refer, a symbolizable theme, a given quality, as it is a term allowing one to operate a declassification, in the double sense of lowering and of taxonomic disorder. Nothing in and of itself, the formless has only an operational existence” (BOIS; KRAUSS, 1997, p. 18).

²⁰ Tradução minha para: “The sex of the *poupées* seems investigated, obsessively so. [...] Bellmer manipulates the dolls as if to ascertain the signs of difference [...], as if the *poupées* not only represented this condition but were punished for it as well. [...] erotic delight is mixed with ‘horror at the mutilated creature or triumphant contempt for her’” (FOSTER, 1993, p. 106).

Nesse sentido, o abjeto e o *informe* são conceitos aparentados: “Não é, portanto, a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção, mas o que perturba identidade, sistema, ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O que está *entre*, o ambíguo, o compósito”²¹ (KRISTEVA, 1982, p. 4). O abjeto, entretanto, tem um viés marcadamente feminino, já que a abjeção inaugural é a abjeção do corpo da mãe – primeiro passo essencial para a constituição do Eu como entidade autônoma, separada. Daí o caráter abjeto, em sociedades patriarcais, dos fluidos, dos órgãos e dos processos ligados à função reprodutora feminina: sangue menstrual, placenta, leite materno (KRISTEVA, 1982, p. 12-13).

No verbete da *Documents*, Bataille afirma o poder do *informe* de perturbar o pensamento racional, cuja missão fervorosa é dar forma e definição a todas as coisas. Para que “os homens acadêmicos ficassem contentes” (BATAILLE, 2018, p. 147), seria necessário que todo o universo fosse moldado e dobrado até caber em suas definições e esquemas, que o real fosse vestido à força com uma peça de roupa antiquada: um redingote, casaco longo, ajustado e abotoado que entra na moda no fim do século XVIII, marcando o vestuário do século XIX (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, s.d.). Escreve Bataille: “A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático” (BATAILLE, 2018, p. 147). O vestuário serve aqui como metáfora: é o instrumento de contenção de um corpo rebelde, sempre à beira da dissolução. A roupa, no texto, assume a função repressiva, esquematizante e sublimadora que o pensamento racional exerce sobre o real; o redingote é uma manifestação das fantasias de dominação e espiritualização do corpo que lastreiam as insistentes transformações da carne em esquemas inteligíveis: estátua e fetiche. Ao explicitar o horror que o pensamento racional tem pelo *informe*, Bataille acaba por revelar a operação de abjeção que subjaz ao mito da mulher artificial e às idealizações do adorno: a mulher mítica sublima e domestica o *informe* que o corpo feminino, em sua materialidade, encarna.

Metáforas minerais

Gostaria agora de examinar um pequeno corpo de obras em que se cruzam, de forma exemplar, os feixes do Surrealismo e da moda, do fetichismo e do abjeto, do *Unheimliche* e do *informe*. Trata-se de algumas joias projetadas por Salvador Dalí entre os anos 1940 e 1970. Em parceria com os joalheiros Fulco Di Verdura e Carlos Alemany, Dalí criou cerca de 40 peças em metais e pedras preciosas, entre broches, pingentes, anéis, colares e relógios, algumas com mecanismos que as tornam móveis e moldáveis. Quero me concentrar em apenas três: *Lábios de rubi* (1949), *Mão de folha venosa* (1949) e *O olho do tempo* (1949). Todas as três joias representam partes de um corpo marcado – pelo menos no caso dos lábios e da mão – como feminino (figuras 7, 8 e 9).

²¹ Tradução minha para: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite” (KRISTEVA, 1982, p. 4).

FIGURAS 7 E 8 – *LÁBIOS DE RUBI* (1949; OURO 18 K, RUBIS NATURAIS E PÉROLAS. DIMENSÕES: 3,20 X 4,80 X 1,50 CM) E *MÃO DE FOLHA VENOSA* (1949; OURO 18K, ESMERALDA E RUBIS. DIMENSÕES: 11,80 X 9,70 X 1,50 CM), RESPECTIVAMENTE. JOIAS DE SALVADOR DALÍ.



FONTE DA FIGURA 7: Fundació Gala-Salvador Dalí. Disponível em: <https://www.salvador-dali.org/en/museums/dali-jewels/collection/60/ruby-lips>. Acesso em 7 jul. 2017. FONTE DA FIGURA 8: Fundació Gala-Salvador Dalí. Disponível em: <https://www.salvador-dali.org/en/museums/dali-jewels/collection/56/leaf-veined-hand>. Acesso em 7 jul. 2017.

FIGURA 9 – *O OLHO DO TEMPO* (1949; PLATINA, RUBI, DIAMANTES, ESMALTE E MECANISMO DE RELÓGIO MOVADO 50SP. DIMENSÕES: 4 X 6 X 1,70 CM). SALVADOR DALÍ.



FONTE: Fundació Gala-Salvador Dalí. Disponível em: <https://www.salvador-dali.org/en/museums/dali-jewels/collection/54/the-eye-of-time>. Acesso em 7 jul. 2017.

Em cada uma das joias é como se um pedaço do corpo fosse extraído inteiro e ganhasse existência autônoma do restante, ou como se o pedaço existisse por si só, independente e completo. Esse processo de desmembramento torna cada órgão uma relíquia preciosa, digna de adoração, um objeto sobrevalorizado e dotado de propriedades fantásticas: um fetiche. É interessante notar, aliás, como os longos dedos com veias retêm uma analogia formal

com o falo; Freud, ademais, conectou o medo de perder os olhos com a ansiedade da castração (FREUD, 2006a), e Baudrillard fala da boca pintada como símbolo fálico por excelência.

A boca pintada, objetificada como uma joia, obtém seu intenso valor erótico não, como se poderia imaginar, de uma acentuação do seu papel de orifício erotogêneo, mas, ao contrário, do seu fechamento – a pintura como traço do fálico, a marca que institui o seu valor de troca fálico: uma boca erétil, uma tumescência sexual na qual a mulher se torna ereta e o desejo masculino será recebido à sua imagem²². (BAUDRILLARD, 1993, p. 103)

Mas esse desmembramento operado por Dalí é também, a seu modo, linguístico na medida que torna literais metáforas convencionais – de fato, clichês – sobre a beleza feminina: lábios de rubi, dentes como pérolas, olhos de diamante. Benjamin descobriu a ligação secreta dessas metáforas minerais com a morte:

O detalhamento de belezas femininas tão caro à poesia do barroco, um processo no qual cada parte é exaltada através de um tropo, liga-se secretamente à imagem do cadáver. Este parcelamento da beleza feminina em seus pedaços constituintes notáveis lembra uma dissecação, e as populares comparações de partes corpóreas a alabastro, neve, pedras preciosas e outras formações (em geral inorgânicas) fazem o mesmo²³. (BENJAMIN, 2002, p. 79-80)

Aqui voltamos ao tema do corpo inorgânico, inanimado, ao cadáver que é o corpo ideal oculto da moda e do Surrealismo. A fetichização em jogo nas joias de Dalí está clara; resta saber se esses pedaços mortos de corpo feminino aproximam-se também do abjeto e do *informe*, e de que maneira. É válido ver nas joias de Dalí as marcas de violência, rebaixamento e desclassificação presentes, por exemplo, nas bonecas de Bellmer?

Talvez o puro desvelamento da conexão entre o corpo inorgânico precioso e o cadáver já seja revelador de um intenso processo de abjeção – como processo ativo de atirar fora o que é abjeto para manter a pureza – em jogo na arte, na moda e no erotismo; o cadáver e o belo corpo fetichizado não estão em oposição: “O corpo é um cadáver ou é glorioso. O que o cadáver e o corpo de glória compartilham é o esplendor radiante imóvel: definitivamente, é

²² Tradução minha para: “The painted mouth, objectified like a jewel, derives its intense erotic value not, as one might imagine, from accentuating its role as an erotogenic orifice, but conversely from its closure paint being as it were the trace of the phallic, the mark that institutes its *phallic exchange-value*: an erectile mouth, a sexual tumescence whereby woman becomes erect and man’s desire will, be received in its own image” (BAUDRILLARD, 1993, p. 103).

²³ Tradução minha para: “The detailing of feminine beauties so dear to the poetry of the Baroque, a process in which each single part is exalted through a trope, secretly links up with the image of the corpse. This parceling out of feminine beauty into its noteworthy constituents resembles a dissection, and the popular comparisons of bodily parts to alabaster, snow, precious stones, or other (mostly inorganic) formations makes the same point” (BENJAMIN, 2002, p. 79-80).

a estátua. O corpo se consuma na estátua” (NANCY, 2012, p. 45). Os órgãos-joias de Dalí dão continuidade a um processo sublimatório que reprime tanto o corpo em suas funções orgânicas (sua incontinência, seus dejetos e sua perecibilidade, apagadas na sua transformação em matéria inerte, rígida e hermeticamente selada) quanto a proximidade da matéria inorgânica preciosa com o abjeto cadáver (aqui purificado em pedra e metal, suas formas e sua integridade conservadas pela eternidade, no mais perfeito embalsamamento).

Mas há, quiçá, um excesso nesse processo sublimatório que cruza a barreira do estranho freudiano e acaba por entregar o jogo; em sua sedução e sua beleza (*convulsiva*), as bizarras joias também provocam um tremor de repulsa. Uma repulsa, entretanto, talvez menos existencial que estética: o que nos repele nas peças é, em certa medida, um efeito do seu *mau gosto*, seu caráter kitsch. E talvez aqui possamos enxergar uma provocação desublimatória, um rebaixamento, um flerte com um tipo de abjeção. As peças foram todas fabricadas depois da expulsão de Dalí do movimento Surrealista por Breton, que se referia ao artista catalão pelo anagrama Avida Dollars (FOSTER, 1993, p. 286). O apelido reflete a opinião crítica bastante comum de que o trabalho tardio de Dalí seria nada mais que kitsch comercial criado por um artista totalmente rendido à indústria do espetáculo e da moda.

Mas talvez pensar essas obras, com certa perversão interpretativa, como instâncias do *informe*, ajude-nos a colocá-las sob outra luz, para que brilhem de maneira mais estranha e desestabilizadora. É importante lembrar que “o informe não é simplesmente bagunça ou sujeira. Seu cancelamento de fronteiras é mais estrutural que isso, já que envolve um esvaziamento de categorias. Um tal cancelamento é operacional, ativo”²⁴ (FOSTER et al., 2004, p. 247). Quer dizer, o fato de serem peças luxuosas e caras, feitas de materiais preciosos, rígidos e brilhantes, não impede, a princípio, que joias participem do jogo do *informe*; o essencial é se ater não ao que elas são (sua materialidade física), mas ao que elas *fazem*, a operação que elas realizam. As fronteiras que as joias buscam cancelar são as que mantêm a arte rigidamente separada de seus “outros” degradados: a mercadoria, a moda, o espetáculo. Ao “rebaixar” a escultura ao nível da joalheria, a arte ao nível do design de acessórios, Dalí participa de um movimento dessublimatório da arte como universo autônomo e excepcional, apartado da vulgaridade da vida burguesa e das “indústrias criativas”.

Ora, dissolver a arte no cotidiano é precisamente o objetivo das vanguardas; o projeto surrealista – de Breton e de Bataille – é precisamente embaralhar as fronteiras entre arte e vida, estética e erotismo. Podemos argumentar, portanto, que as joias de Dalí realizam – de forma perversa, talvez mesmo cínica – o projeto vanguardista: arte para usar, para levar no corpo, para levar às ruas. Resta saber, entretanto, se o estranho retorno do Surrealismo à moda e à mercadoria – que tão decisivas foram para a constituição do movimento – é uma desestabilização que chacoalha as bases ideológicas do campo da arte, sendo assim intelectual e politicamente produtivo, ou se apenas contribui para a transformação da experiência

²⁴ Tradução minha para: “The formless is not simply mess or slime. Its cancellation of boundaries is more structural than that since it involves a voiding of categories. Such a voiding is operational, active”.

do choque vanguardista em artigo de consumo de luxo, neutralizando as potências transformadoras do Surrealismo e canalizando-as em benefício do mercado e do capital. Hal Foster (1993) tem seu veredito: para o crítico, Dalí beneficia-se do interesse surrealista pelo retrô e pelo *démodé* – empregados criticamente por artistas como Louis Aragon e Max Ernst como forma de resistência à ideologia burguesa do progresso e suas contradições históricas – e o integra à lógica cíclica do consumo e dos retornos da moda, cancelando as suas potências revolucionárias. Dalí seria uma espécie de agente de cooptação do capital, represando as forças surrealistas e as embalando para venda.

O problema dessa crítica é que, ao se utilizar de noções como cooptação e mercantilização, ela se ergue precisamente sobre hierarquias que a vanguarda põe em questão, sobre as divisões intransponíveis entre arte e mercadoria, entre o fazer poético e a produção capitalista da mercadoria cultural. É possível, acredito, que as duas operações – desestabilização do capitalismo e cooptação pelo capitalismo – não sejam necessariamente, mutuamente, excludentes, mas que coexistam em um interstício de ambiguidade comum tanto ao universo da arte quanto ao da moda e ao da mercadoria – universos, aliás, mais próximos e promíscuos do que certa ideologia da arte gostaria de admitir. O próprio Foster defende que o Surrealismo como um todo serve de argumento a favor das potências de uma crítica imanente: “Explorações surrealistas do acaso, de sonhos, *dérives* e coisas do tipo só podem confrontar o mundo mecânico-mercantilizado porque *eles já estão inscritos no seu interior*: só a partir de dentro este mundo pode ser *détourné*”²⁵ (FOSTER, 1993, p. 151-152. Grifo do autor). Se vale para uma vanguarda artística, por que não poderia o mesmo valer para a moda e para o design de joias? Por que a moda não pode também ser um lugar de crítica e de circulação de energias revolucionárias?

As “energias da embriaguez”, ensinou-nos Benjamin, não são monopólio de nenhum campo privilegiado de experiência, mas podem subsistir em um sem-fim de experiências, inclusive nas mais banais e mercantilizadas, mesmo “na última e mais popular das canções de rua” (BENJAMIN, 1987, p. 25). Tampouco os sentidos de qualquer operação ou qualquer objeto artístico ou estético estão dados de antemão e prontos para consumo – *prêt-à-porter*. As forças desestabilizadoras do surreal podem atualizar-se a cada encontro fortuito, mesmo nos lugares mais inesperados: na vitrine de uma loja, na passarela de um desfile, nos acessórios chocantes de um *look* arrasador.

Considerações finais

Nascido de um mundo encantado pela mercadoria e pela moda, mundo do consumo e da obsolescência, o Surrealismo acaba por penetrar profundamente na moda – não só nos

²⁵ Tradução minha para: “Surrealist explorations of chance, dreams, *dérives*, and the like can confront the mechanical-commodified world only because they are already inscribed within it: only from there can this world be *détourné*” (FOSTER, 1993, p. 151-152, grifo do autor).

designs dos estilistas que influenciou, com Elsa Schiaparelli, mas em todo o imaginário dos desfiles, editoriais, vitrines e publicidade. Mas as subversões surrealistas ainda têm algum efeito crítico nos dias atuais, em que seus procedimentos e o seu imaginário parecem haver sido assimilados tão inteiramente? Foster, mais uma vez, lança a dúvida pessimista: “É possível que [...] no mundo pós-moderno do capitalismo avançado, o real tornou-se surreal, que nossa floresta de símbolos é menos disruptiva em sua estranheza que disciplinar em seu delírio?”²⁶ (FOSTER, 1993, p. 209-210).

Acredito, entretanto, que as subversões domesticadas na mira do crítico talvez não sejam as mais potentes que o Surrealismo pode oferecer para o momento atual. O que espero haver mostrado neste artigo é que as forças da embriaguez surrealista, que a moda pode canalizar para a revolução, dizem respeito ao corpo e seus limites, ao gênero e suas modalidades móveis. As fantasias e ansiedades patriarcais que o Surrealismo soube detectar e explorar em seus delírios podem servir de combustível para leituras e usos que transformem as deformações oitocentistas e o fetichismo e sadismo surrealistas em ferramentas de desmonte e desnaturalização do corpo, rumo a uma proliferação violenta de corporalidades ainda não sonhadas.

²⁶ Tradução minha para: “Might it be that [...] in the postmodern world of advanced capitalism the real has become the surreal, that our forest of symbols is less disruptive in its uncanniness than disciplinary in its delirium?” (FOSTER, 1993, p. 209-210).

Referências

- BARTHES, Roland. **The language of fashion**. Londres: Bloomsbury, 2013.
- BATAILLE, Georges. Informe. *In*: BATAILLE, Georges. **Documents**: Georges Bataille. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. **Symbolic exchange and death**. Londres: Sage, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **The arcades project**. Cambridge: Belknap Press, 2002.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless**: a user's guide. Nova York: Zone Books, 1997.
- BRETON, André. **The manifesto of surrealism**. Tuscaloosa: University of Alabama, 1999. Disponível em: <https://tcf.ua.edu/Classes/jbutler/T340/SurManifesto/ManifestoOfSurrealism.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2017.
- BRETON, André. **Nadja**. Paris: Gallimard, 2011.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BUCK-MORSS, Susan. **Dialectics of seeing**. Cambridge: MIT Press, 1990.
- DAY, Carolyn A. **Consumptive chic**: a history of beauty, fashion, and disease. Londres: Bloomsbury, 2017.
- DELEUZE, Gilles. Coldness and cruelty. *In*: BENJAMIN, Walter.; SACHER-MASOCH, Leopold von. **Masochism**. Nova York: Zone Books, 1991.
- FOSTER, Hal. **Compulsive beauty**. Cambridge: MIT Press, 1993.
- FOSTER, Hal et al. **Art since 1900** – volume 1. Nova York: Thames & Hudson, 2004.

FREUD, Sigmund. O 'estranho'. *In*: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud** – Volume XVII: Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918). Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund. Fetichismo. *In*: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud** – Volume XXI: O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931). Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GAUTIER, Théophile. On fashion. *In*: GAUTIER, Théophile. **Vestoj**, s.d. Disponível em: <http://vestoj.com/on-fashion/>. Acesso em: 10 ago. 2018.

GUNDLE, Stephen; CASTELLI, Clino T. **The glamour system**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.

HOLLANDER, Anne. **Sex and suits**. Nova York: Alfred A. Knopf, 1994.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. Nova York: Columbia University Press, 1982.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1 e 2, jan./dez. 2012.

PERNIOLA, Mario. **O sex appeal do inorgânico**. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

REDINGOTE. *In*: **Encyclopaedia Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/redingote>. Acesso em: 10 out. 2018.

VANCI-PERAHIM, Marina. **Man Ray**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2007.

WILSON, Elizabeth. **Adorned in dreams: fashion and modernity**. Londres: I. B. Tauris, 2003.

[resenhas]

"NASCI
DURA,
HEROICA,
SOLITÁRIA
E EM PÉ."

Carica Dispecto7

Mulheres artistas: um paradoxo (ainda) necessário

Women artists: a (still) necessary paradox

Histórias das mulheres: artistas até 1900

**Curadoria: Julia Bryan-Wilson, Lilia
Schwarcz e Mariana Leme.**

**Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
De 23 de agosto a 17 de novembro de 2019.**

Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6654-9157>

Em 2011, Ana Paula Cavalcanti Simioni escreveu uma resenha sobre o catálogo da exposição *Elles@centrepompidou: Artistes femmes dans la collection du Musée National d'Art Moderne*², publicada no *Cadernos Pagu*. No texto intitulado *A difícil arte de expor mulheres artistas*, a autora abordou exposições anteriores voltadas a artistas mulheres ou a publicação de livros, como o *Modern woman*, de autoria de Cornelia Butler e Alexandra Schwartz, publicado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, em 2010, dedicado ao levantamento e análise das obras de mulheres artistas presentes na coleção do museu. Para Simioni, a sincronia dos eventos apontava para o “consistente indício do impacto que os estudos sobre as relações entre arte e gênero realizados no ambiente acadêmico foram finalmente capazes de gerar no campo das instituições artísticas” (SIMIONI, 2011, p. 376).

Se a passagem da primeira para a segunda década dos anos 2000 serviu como marco para prestigiadas instituições realizarem uma revisão dos lugares sociais pré-definidos e da absorção dos gêneros tanto no ensino artístico quando na sua visibilidade institucional, no Brasil, essa onda tardaria um pouco mais para se fazer sentir³. A partir de 2015, no entanto, mostras privilegiando o trabalho artístico realizado por mulheres tomariam fôlego a partir da exibição de *Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930)*, curada pela própria Ana Paula Simioni e por Elaine Dias, apresentada na Pinacoteca de São Paulo⁴. Desde então, não só grandes exposições tomaram forma, como mostras individuais de mulheres artistas tiveram um olhar privilegiado na programação dos museus. No Museu de Arte de São Paulo (Masp), talvez, o maior impulso para examinar essa questão tenha vindo da mostra *Guerrilla Girls: Gráfica, 1985-2017*, exibida na instituição em 2017⁵. Em um destacado painel, doado pelas artistas ao museu, as ativistas faziam a incômoda pergunta: “As mulheres precisam estar

¹ Mestre pelo Programa “Culturas e Identidades Brasileiras” do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (2016). Desde 2013 atua como pesquisadora da Pinacoteca do Estado de São Paulo, na área de Acervo Artístico. E-mail: gabriela.pessoaoliveira@gmail.com. Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4498431T8>.

² Tradução nossa: *Elles@centrepompidou: Artistes femmes dans la collection du Musée National de Art Moderne*.

³ Faz-se necessário citar a mostra *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*, realizada pelo MAM-SP, entre 1960 e 1961. Ver: CERCHIARO, Marina Mazze; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; TRIZOLI, Talita. The exhibition ‘Contribuição da mulher às artes plásticas no país’ and the silence of Brazilian art criticism. *Artl@s Bulletin* 8, n. 1 (2019), artigo 14. Houve também a mostra *Mulheres pintoras: a casa e o mundo*, realizada em 2004, na Pinacoteca de São Paulo, com curadoria de Ruth Sprung Tarasantchi.

⁴ *Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930)*. Pinacoteca de São Paulo, de 13 de junho a 25 de outubro de 2015.

⁵ Entre 2016 e 2019, Masp realizou uma série de individuais de artistas mulheres, entre as quais destacamos Lygia Pape, Teresinha Soares, Wanda Pimentel, Maria Auxiliadora e Lucia Laguna, e a já citada *Guerrilla girls*.

nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?”. Tal questão era motivada pela constatação de que apenas 6% das artistas em exibição no acervo do Masp eram mulheres, em contrapartida, 60% dos nus expostos no mesmo local representavam mulheres, segundo estatística levantada em 2017. Esse dado evidencia como as instituições historicamente absorvem as mulheres em um lugar pré-definido, como objetos de representação e não como protagonistas do fazer artístico.

Examinar não apenas uma única história, inequívoca, mas diversas narrativas e percursos está no cerne da programação do Masp, que assim realizou as mostras *Histórias da infância*, *Histórias afro-atlânticas* e *Histórias da sexualidade*, antes de *Histórias das mulheres e histórias feministas*. Tal conceito fica evidente na fala da curadora-assistente, Isabella Rjeille:

A categoria mulher também não pode ser conceituada como única e universal, uma vez que é atravessada por diversos marcadores sociais, geográficos e temporais que transformam essa experiência. Também não há um consenso entre historiadoras, artistas e teóricas sobre a definição do que conformaria uma arte feminista, tampouco sobre a existência de modos de produção e estéticas essencialmente femininas. (RJEILLE, 2019, p. 187)

Nesse sentido, *Histórias das mulheres*, segundo o catálogo da mostra, apresenta trabalhos de mulheres de diversas nacionalidades, desde o século 1 até o XIX. Na mostra, dispostos em ordem cronológica, nomes consagrados como Artemisia Gentileschi, Lavinia Fontana, Sofonisba Anguissola, Elizabeth Vigée Le Brun, Berthe Morisot, Mary Cassatt e Marie Bashkirtseff, entre outras, dividiam o espaço com nomes pouco conhecidos, como as brasileiras Francisca Manoela Valadão, cuja mostra trazia a única pintura conhecida de sua autoria, e a mexicana Maria Ibarrola, de quem não são conhecidos nem mesmo os dados biográficos. Seguindo na esteira do reconhecimento, ou na ausência dele, uma série de produções têxteis, de autorias não identificadas, mas que se supõe de mulheres, faz par com as telas.

Uma profusão de retratos e obras captando ambientes internos demonstra alguns constrangimentos em relação ao pleno exercício das artes e as limitações do ir e vir impostas aos sujeitos femininos. Cenas de gênero e/ou históricas são escassas. Para a realização de telas com essas temáticas, caras no fim do século XVIII até o século XIX, o acesso aos estudos da figura humana era fundamental, sendo este um dos impasses duradouros em relação à admissão de mulheres no ensino artístico formal (DIAS; SIMIONI, 2015). Desse modo, as condições para o desenvolvimento do “gênio” artístico em homens, coincidentemente, eram muito mais generosas e favoráveis do que para as mulheres.

Por outro lado, por meio de detalhes presentes nas obras, pode-se acessar pistas dos papéis sociais esperados das mulheres e os seus limites. Cenas que possivelmente representam preparativos para noivados e casamentos, a viuvez expressa na austeridade das vestes negras, a educação e o papel das mulheres em relação às crianças e noções de recato presente nas roupas, gestos e nas posturas. Além disso, são visíveis os recortes sociais e de classe presentes em adereços e joias e na maestria da representação dos tecidos finos e rústicos.

Autorretratos em que as artistas não se deixam captar na elaboração de seu ofício, como os de Abigail de Andrade, Sofonisba Anguissola, Louise Breslau, Leonor Almeida Portugal de Lorena e Lencastre e Vigée Le Brun, que embora pose com seus pincéis e paleta, representam muito mais a beleza, a elegância e a apresentação de uma pintora da corte do que a marcação de seu ofício⁶.

Para além dos recortes sociais e de classe, algumas artistas exprimem constrangimentos em relação a ocupar lugares socialmente limitados. Nesse sentido, uma das obras mais demonstrativas do evidente desconforto feminino burguês é a tela de Emily Osborn, *Nameless and friendless. "The rich man's wealth is his strong city, etc"*, *Provérbio X, 15*, de 1857. Nesta obra está retratada uma jovem em vestes negras, no centro da composição, em um estabelecimento que comercializa estampas e desenhos. A jovem está acompanhada de uma criança, um possível irmão, que carrega uma grande pasta, que poderia arquivar outras obras. A cena flagra o momento em que o negociante, um homem, avalia uma tela em suas mãos, com expressão dúbia. Nesse mesmo momento, a artista capta a expressão de outros homens presentes no local, que assistem a cena. A jovem não consegue conter o seu constrangimento e abaixa os olhos na direção do chão, enquanto os dedos denunciam o seu acanhamento ao puxarem um cordão. Temos algumas hipóteses para essa obra. A jovem em vestes negras, encarnando a sobriedade da vestimenta vitoriana, pode se tratar de uma artista tentando vender os seus trabalhos, e pode ter sido realizada com base no romance *Self-control*, de Mary Brunton (1778-1818), em voga na época, como sugere o texto que acompanha a obra. Nessa hipótese, a jovem do quadro pode ser associada à representação da protagonista Laura, uma artista que, em busca de melhorar a condição da família, tenta vender os seus trabalhos aos negociantes de arte. Porém, as visitas aos estabelecimentos mostram-se todas infrutíferas. Outra possibilidade é que se trata de uma jovem viúva, talvez com o filho, que, desse modo, tenta superar possíveis privações financeiras negociando seus próprios trabalhos, se ela for artista, ou de seu falecido marido. De todo modo, por meio do título *Sem nome e sem amigos*, Osborn trabalha o desamparo e a inadequação feminina em um ambiente comercial, em uma cidade dominada por homens.

Outro ponto da exposição é a inserção de têxteis, predominantemente anônimos, de diversos períodos e localidades, dispostos como obras. Esse saber fazer encontrado em bordados, rendas e diversos tipos de teceduras presentes em mantos, lenços, colchas e capas era permitido e, na divisão social dos trabalhos, incentivado como atividades "femininas", alocadas no âmbito doméstico. Embora tomassem considerável tempo das mulheres e fossem também trabalhos "manuais", assim como os trabalhos de arte, pelas circunstâncias da formação do sistema artístico, nunca alcançaram um status de arte, como aponta Julia Brian-Wilson:

⁶ Com exceção da obra da artista mexicana Guadalupe Carpio de Mayora, *Autorretrato com su familia*, da segunda metade do século XIX, em que se representa no ofício, com sua família.

⁷ Tradução presente no catálogo da mostra: *Sem nome e sem amigos. A prosperidade do homem rico é a sua cidade forte, etc.*

No âmbito dos modelos euro-americanos convencionais de história da arte, os trabalhos têxteis, assim como as técnicas de tecelagem, bordado, crochê e renda, não foram normalmente considerados “belas” artes elevadas, mas ocupam uma zona em outro lugar (no reino do vernáculo ou amador) ou abaixo dos chamados gêneros altos de pintura e escultura. A despeito do fato de que muita habilidade e inovação entram nessas formas de artesanato, eles foram relegados a posições secundárias. Isso está inextricavelmente associado à percepção dos têxteis manuais como sendo trabalho das mulheres. (BRYAN-WILSON, 2019, p. 197)

Nesse ponto, as curadoras questionam esse fato, aproximando as composições têxteis dos suportes artísticos ditos tradicionais:

Não obstante, ao apresentá-las lado a lado, insiste-se no fato de que o trabalho têxtil anônimo e as pinturas de gênero assinadas constituem registros paralelos – não idênticos, mas análogos – do fazer feminino, e contestam a consolidação das histórias da arte masculinistas, que não permitiram que esses paralelos fossem levados a sério. (BRYAN-WILSON, 2019, p. 197-198)

Discursos sociais e uma profusão de ideias disseminados por especialistas apartaram a mulher de atividades laborais e intelectuais no passado (EHRENREICH; ENGLISH, 2003). Obviamente, essas recomendações também atendem aos recortes de classe, visto que as mulheres mais pobres não podiam escolher segui-las e absorviam trabalhos bastante pesados e exaustivos. Além disso, a exposição nos faz pensar que, por mais que caminemos em relação às “descobertas” de artistas femininas, esses “encontros” são ainda privilegiados pelo lugar social ocupado pelas autoras. Por mais que o acesso das mulheres, de um modo geral, fosse restrito, aquelas que alcançavam o ingresso no fazer artístico não eram as mais marginalizadas socialmente. Observando as biografias levantadas no catálogo, é evidente que a maioria das mulheres artistas provém de estratos privilegiados, quando não nascem em famílias de artistas, o que facilita o contato com o ofício, assim como aumenta as chances de se acessar esses trabalhos e registros de atuação.

No caso brasileiro, fica evidente que essas artistas são provenientes ao menos de uma pequena burguesia. Esse recorte por si só já evidencia o eclipsamento de muitas mulheres que não teriam como sequer pensar em seguir a carreira de artistas. Na exposição, chama a atenção que apenas duas telas representem indivíduos negros. Uma delas é *Cena de mercado*, de Francisca Manoela Valadão. Na tela em questão, uma profusão de frutas tropicais, legumes, verduras e animais encontra-se caoticamente ordenada, seja no chão, seja empilhada em barris, tomando a imensidão da cena pictórica. Ao fundo da composição, no lado esquerdo, vemos mulheres negras sentadas, a maioria vestindo turbantes, sendo que algumas encaram o espectador. Do lado direito, uma mulher branca parece escolher legumes, enquanto uma mulher negra gesticula.

A cena de mercado em questão, dada à natureza dos frutos e às trabalhadoras negras, escravas de ganho ou libertas, invariavelmente, soa-nos familiar como uma cena brasileira. A composição, com predomínio de cores terrosas, e a disposição exuberante dos alimentos quase tornam essas mulheres invisíveis, passariam facilmente despercebidas a olhos distraídos.

Em outra tela, de Abigail de Andrade, *A hora do pão*, temos um registro do cotidiano carioca. Na frente de um velho sobrado, há um vendedor de pães em meio a diversas crianças. Apoiado em um portão, vemos um homem negro com os pés descalços, referência clara ao recente passado escravocrata, quando uma das marcas exigidas dos escravos era andar com os pés diretamente no solo. No âmbito da exposição, marcada por representações de mulheres brancas, essas presenças discretas, porém potentes, ainda escancaram as questões discriminatórias e de acesso das populações negras que por anos marcaram e ainda marcam o país.

Voltando ao texto de Ana Paula Simioni, a análise sobre a exposição do Pompidou, a autora aponta para um dilema curatorial: o paradoxo de se expor somente artistas mulheres. Analisando um capítulo do catálogo da mostra francesa, Simioni traz à tona o texto de Camille Morineau intitulado *Elles@centrepompidou: un appel à la difference*⁸. Segundo Simioni:

O museu optou por expor apenas mulheres, mas não para demonstrar que existe uma arte feminina ou um objeto feminista, mas ao contrário, para explodir as supostas unidades e estereótipos. Alicerçando-se nas teorias de Joan Scott (1996), retoma-se a existência de dois universalismos contraditórios na origem do pensamento republicano francês. Primeiramente, aquele dos direitos políticos individuais, universalista, igualitário e válido para os homens [...] e, por outro lado, o universalismo da diferença sexual, considerada como diferença “natural” entre homens e mulheres, a qual subsidiaria expectativas de atuações sociais diversas para cada sexo. Como defendeu a autora, na história contemporânea da França o universalismo da diferença prevaleceu sobre o dos direitos naturais, a ponto do indivíduo abstrato não ser neutro, mas masculino. (SIMIONI, 2011, p. 380-381)

E conclui:

Assim, a conclusão de Scott é reivindicada por Morineau como legitimadora dos partidos curatoriais tomados: a fim de almejar o universalismo, é preciso paradoxalmente tomar a palavra, para tanto fazendo-o em nome da diferença das mulheres, a mesma que, num primeiro momento, as conduziu à exclusão. É justamente essa a contradição de reivindicar a particularidade com vistas a promover a visibilidade das artistas, a multiplicidade de suas potencialidades, suscitando uma autocrítica dos atores e instituições, que permitirá um objetivo ainda maior, o de promover uma outra história da arte possível. (SIMIONI, 2011, p. 381)

⁸ Tradução nossa: *Elles@centrepompidou: um chamado à diferença*.

Tomando o trecho acima, podemos pensar que a suposta “neutralidade” do indivíduo, que, no limite, é um sujeito masculino, poderia encontrar um paralelo na palavra “artista”. Dada a imensa amplitude de nomes repetidos nas monografias e nas coleções de história da arte, vê-se que, na imensa maioria dos casos, tratam-se de homens, brancos, heteronormativos e europeus. Partindo disso, qualquer artista ou grupo que não se encaixe nessa descrição ganha automaticamente um complemento: artistas mulheres, artistas negros, artistas indígenas. Quando esses grupos poderão ser denominados somente artistas? Para responder essa pergunta, as iniciativas expositivas contribuem, mas não bastam. Há que se ter políticas revisionistas de aquisição de obras que privilegiem grupos ainda minoritários com o intuito de que possam fazer par com os nomes consolidados da história da arte. Há uma anedota de que a obra de Eva Gonzalès, *Um camarote no teatro dos italianos*, frequentemente era confundida com a obra de Manet. Não era, portanto, uma questão de qualidade que diferenciava a artista de seu mestre. Desse modo, *Mulheres artistas* mostra-nos um horizonte, mas anuncia que o caminho ainda é bastante longo.

Referências

DIAS, Elaine; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.

EHRENREICH, Barbara; ENGLISH, Deirdre. **Para seu próprio bem: 150 anos de conselhos de especialistas para as mulheres**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2003.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A difícil arte de expor mulheres artistas. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 36, p. 375-388, junho 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000100014&lng=en&nrm=iso. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332011000100014>. Acesso em: 2 fev. 2020.

BRYAN-WILSON, Julia; LEME, Mariana; RJEILLE, Isabella; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Histórias das mulheres, histórias feministas**. São Paulo: MASP, 2019.

Quando a moda faz a diferença

When fashion makes the difference

Resenha de: SILVA, Camila Borges da; MONTELEONE, Joana; DEBOM, Paulo (Orgs.). A história na moda, a moda na história. São Paulo: Alameda, 2019.

Paulo Knauss¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5610-0356>

Não há dúvida da presença da moda na vida social dos dias de hoje. Não sem razão, a moda tornou-se uma chave de interpretação da sociedade contemporânea e seus dilemas. Nesse sentido, nas últimas décadas, a moda se afirmou como objeto inovador dos estudos acadêmicos a partir de diferentes abordagens disciplinares. Não há dúvida, porém, que o ponto de vista presentista sobre a moda conduziu ao encontro com a pesquisa histórica.

O novo livro *A história na moda, a moda na história*, organizado por Camila Borges da Silva, Joana Monteleone e Paulo Debom, por meio da reunião de textos de diferentes autores, oferece um panorama da contribuição recente da historiografia sobre a experiência da moda. A coletânea retrata a produção de uma geração de pesquisadores que se debruçou sobre a história da moda e da indumentária apontando caminhos e horizontes para a renovação da historiografia. Tal como o título do livro sugere, a leitura do livro desperta a convicção de que o traje se define como um sujeito que atua e participa da vida em sociedade. Em outras palavras, a ênfase recai no pressuposto de que a ação de se vestir não é inocente, nem neutro, mas se caracteriza como ato social.

Organizado em três partes, o livro é dividido em seis estudos sobre a moda no século XIX e outros cinco sobre a moda em tempos recentes, além de três ensaios de crítica teórica. O último ensaio fecha a coletânea com uma sugestão provocativa de Marco Antônio Vieira que, ao tomar Alexander McQueen e Adriana Varejão como pretexto para a reflexão, defende os hibridismos e as contaminações entre arte, moda e história no sentido de não afirmar verdades absolutas. Assim, no fim do livro, consagra-se o que os outros textos já encaminham: a moda é um terreno de pesquisa e interrogação por meio de aproximações disciplinares. Desse ponto de vista, decorre perspectiva uma crítica em relação à historiografia da moda e do vestuário elaborada por Anamelia Fontana Valentim, que defende uma ênfase nas relações entre moda e imagem e promove um diálogo com a história da arte. Camila Borges da Silva, por sua vez, defende uma museologia da indumentária, evitando a clivagem entre moda e costume, considerando que o costume prende-se à tradição e a moda valoriza o novo. Na tensão entre a tradição e o novo, a autora associa as disputas entre lembranças e esquecimentos que são próprios do domínio da memória. Desse modo, destaca-se como a história da moda adentra no terreno da história da memória. Pode-se dizer que a história da moda e das coleções de indumentária depende da construção social do patrimônio cultural.

Na primeira parte da obra, a história da moda e da indumentária no século XIX é relacionada aos sistemas normativos da ordem social e à construção de subjetividades. Esse enfoque desdobra-se em dois ensaios que discutem os sentidos históricos da monarquia no Brasil e na Europa. Enquanto Maria Cristina Volpi aborda a história da criação dos trajes

¹ Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Professor do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9236533842481264>.

majestáticos no Brasil imperial para tratar a ordem simbólica que envolve a monarquia nos trópicos, Paulo Debom discorre sobre como a moda participou de perto da política na França – a partir da análise de imagens do imperador Napoleão III – para caracterizar o Segundo Império como um momento crucial na história das aparências. Outros ensaios exploram a importância da moda na construção de comportamentos sociais no século XIX. Ao identificar as transformações do traje feminino na época do Primeiro Reinado no Brasil, Joana Monteleone caracteriza a participação das mulheres na vida da corte nesse período. Juliana Schmitt, por seu turno, analisa como as formas e os sentidos dos trajes de luto traduziram a complexidade das práticas fúnebres no Brasil oitocentista. As relações entre moda e sentimento são tratadas também no texto de Irina Aragão, que apresenta como a construção da sensibilidade romântica no século XIX expressou-se em uma variação singular de objetos de adorno pessoal que podem ser identificados como *joias de afeto e saudade*. A relação íntima de compromisso, luto ou memória que a peça suscitava levou à produção de novos formatos e ao uso de diversos materiais, como as inusitadas peças feitas com cabelos humanos, que podiam ser modelados em relevos, laminados ou entrelaçados, por exemplo. Fica evidente que o valor desse tipo de joia sentimental estava menos na sua riqueza material do que na densidade de seu significado.

O último texto da primeira parte do livro, de autoria de Ana Cláudia Suriani da Silva, demonstra como a moda se configurou como uma agência fundamental das transferências culturais entre a Europa e o Brasil. A inspiração decorre da afirmação do escritor oitocentista brasileiro Joaquim Manoel de Macedo, que havia dito que a moda de Paris se entronizou na Rua do Ouvidor, fazendo a cidade do Rio de Janeiro instalar-se nos horizontes do império da moda. Surpreende como, a partir da segunda metade do século XIX no Brasil, a moda ocupou o mundo dos impressos, especialmente as publicações dirigidas ao público feminino, em que a ilustração foi decisiva para configurar o gênero editorial, ainda que o texto predominasse sobre a imagem.

Essa discussão sobre as relações entre moda e o mercado editorial constitui um elo entre os textos da primeira e da segunda parte do livro e, sobretudo, lança uma ponte entre passado e presente. Na segunda parte da obra, os estudos históricos enfatizam outras agências fundamentais de promoção social da moda na história recente, explorando as relações com a sociedade de consumo e a indústria cultural.

Assim, a TV, a partir da criação de figurino, torna-se um universo de interrogação sobre a moda no mundo contemporâneo. No seu estudo, Geanneti Tavares Salomon demonstra como a teledramaturgia elabora os sentidos do traje ao analisar como a prosa realista de Machado de Assis e de seu romance *Dom Casmurro* foi adaptada e serviu de fonte criativa para a versão simbólica atemporal que é encarnada nos figurinos criados por Beth Filipecki para a minissérie *Capitu*, que foi ao ar em 2008 sob a direção-geral de Luiz Fernando Carvalho. Se nesse caso a questão artística se coloca, as relações entre criação de figurino e mercado de consumo são exploradas no texto de Maria Claudia Bonadio e Maria Eduarda Araujo Guimarães, que caracterizam como, na década de 1970, as telenovelas brasileiras promoveram a aproximação do traje cênico com o vestuário cotidiano, criando espaço comercial para o *merchandising* de produtos da moda internacional na dramaturgia de TV. É assim que

se entende a importância das meias lurex que despontavam na abertura de *Dancin' Days*, que estreou em 1978, e constituía os laços entre a noite carioca e a cena internacional das discotecas, do mesmo modo que, na novela *Roque Santeiro*, exibida entre 1985 e 1986, os laçarotes de penteado da viúva Porcina repetiam o figurino de Madonna, a estrela pop que encarna a música globalizada contemporânea. Tal como apontam as autoras, os vínculos entre TV e consumo são tão intensos que no mercado se estabelece a categoria de *peça de novela*. As conexões do mercado que entrelaçam as indústrias da cultura e da moda são discutidas ainda no texto de Juliana Schmitt e Gabriel Sanchez, no qual discorrem como a cultura pop da década de 1980 expôs o debate sobre a questão de gênero afirmando uma pauta *agender* que foi apropriada pela indústria da moda recente e que inverte o binarismo estabelecido ao longo da história pelo controle social da roupa.

Como não poderia deixar de ser, a questão da criação de moda de marca autoral é tratada em dois outros textos que exploram o contexto social do Brasil nas décadas de 1960 e 1970, marcado pelo golpe de estado de 1964. No primeiro texto, Maria do Carmo Rainho relembra a história da instalação do ateliê carioca de Jacques Heim, costureiro francês de alta-costura, no fim dos anos de 1950, em parceria com a grande loja de departamento local Mesbla. A repercussão da iniciativa de o costureiro francês se estabelecer no outro lado do Atlântico apontava a disposição em disputar o mercado carioca da alta-costura, dominado localmente pela Casa Canadá que, tradicionalmente, representava diferentes *maisons* francesas na cidade. A disputa por clientes mobilizou várias personalidades femininas de destaque social. Jacques Heim representava uma novidade que desafiava a tradição da Casa Canadá na cidade e a divisão da clientela assumia contornos sociais alargados. Assim, em certa ocasião, Leticia Lacerda, esposa do governador da Guanabara Carlos Lacerda, foi vista em um desfile, enquanto a primeira-dama Maria Teresa Goulart, esposa do presidente João Goulart, participava do evento da outra casa. As disputas da moda eram transferidas até mesmo para a arena política. No estudo de Janaína de Almeida Teles, acompanhamos ainda a história do projeto comercial de Zuzu Angel, que buscava a internacionalização de uma marca brasileira. Essa trajetória, no entanto, sofreu uma reviravolta por causa dos desafios pessoais enfrentados pela estilista que decorreram do desaparecimento de seu filho pela ação das forças da repressão política em tempos de ditadura. Não há dúvida de que moda é uma questão política, que a história confirma, seja em jogos de mercado ou nas lutas sociais.

Ao fim da leitura dos ensaios históricos reunidos o que se oferece ao leitor é um leque de possibilidades para se pensar os significados da moda ao longo da história. A coletânea de textos afirma a riqueza da pesquisa sobre a história da moda no Brasil, mas, sobretudo, destaca como a história da moda pode ser inovadora ao se valorizar o traje como um sujeito que atua e participa da sociedade, mobilizando pessoas, grupos sociais e instituições. O inusitado da história da moda é justamente ultrapassar o senso comum de que tratar de moda é permanecer no terreno do frívolo e diletante. Nesse caso, pode-se dizer que a pesquisa histórica faz a diferença e desloca o pensamento.

Alceu Penna e suas permanências

Alceu Penna and his permanences

Alceu Penna – Inventando a moda do Brasil

Curadoria: Luiza Penna Andrade.

**Museu da Moda de Belo Horizonte, Belo Horizonte,
Minas Gerais, Brasil. De 11 de dezembro de 2019 a 7 de
junho de 2020.**

Gabriela Ordones Penna¹

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1239-6650>

É possível arriscar que grande parte dos eventos descritos a seguir tenha tido a contribuição de Thereza de Paula Penna Guatimozin, porque no ciclo infundável da vida, no qual nem sempre se sabe o que veio primeiro, o começo ou o fim (se é que existe tal coisa), essa mulher mudou um pouco a história das artes visuais no Brasil. Ah, sim! Provavelmente, estamos falando aqui de alguém famoso, um artista – o leitor já deve estar confabulando a essa altura. Não era. Seu nome não foi capa de livro ou mesmo constou das chamadas de exposições ou de espetáculos de prestígio. Isto, no entanto, nada significa. Thereza dedicou grande parte da sua vida a preservar a memória de um notável artista gráfico, seu irmão Alceu de Paula Penna. Uma dupla, sem dúvida. Mais do que irmãos, parceiros profissionais. Thereza acompanhou os momentos áureos de Alceu na revista *O Cruzeiro*, quando ele fazia sucesso desenhando as primeiras *pin-ups* totalmente *made in Brazil*, assinando a seção de moda mais acompanhada da época e comparecendo a desfiles internacionais de maisons como Givenchy. Comum? Não para meados do século XX, quando os jornais e as revistas brasileiros compravam fotografias de agências de notícias internacionais e as estampavam sem um pinga de adequação com a nossa cultura e os nossos costumes.

Uma breve pausa na narrativa. Belo Horizonte, no ano de 2015, presenciou a exposição comemorativa do centenário de Alceu Penna no então Centro de Referência da Moda – CRModa, intitulada *Alceu Penna é 100!*. Passados nove anos do falecimento de Thereza, o trabalho desse mineiro de Curvelo não fora esquecido, pelo contrário, nunca tinha sido tão lembrado. A obra de uma carreira toda sobreviveu durante décadas em um país que se recusa a dar valor à sua cultura e ao seu passado ou ainda àqueles que, mesmo não estando nos palcos, foram fundamentais para a história brasileira. Esse trabalho, contrariando todas as expectativas, deu frutos e foi afastado do ostracismo e esquecimento. E isso tem tudo a ver com Thereza. Foi pelo seu trabalho constante ao longo dos anos em receber pesquisadores, jornalistas, estudantes e interessados no apartamento que dividiu com o irmão no bairro do Flamengo no Rio de Janeiro, mostrando croquis, compartilhando histórias e experiências que esse legado sobreviveu.

A iniciativa de fazer uma exposição, que partiu da família Penna, compelida a comemorar a data importante, reuniu uma equipe diversa: as arquitetas Luiza Penna Andrade, curadora da mostra, e Gabriela Brasil iniciaram o projeto com o Centro de Referência de Moda por meio de edital público. Logo depois, convidaram as pesquisadoras especialistas

¹ Doutora em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre em Moda, Cultura e Arte pelo Centro Universitário Senac São Paulo. Professora nos cursos de Comunicação, Design e Moda do Centro Universitário UNA (MG). Pesquisadora da obra do artista gráfico Alceu Penna, de quem é sobrinha-neta, e autora do livro *Vamos, garotas! Alceu Penna, moda, corpo e emancipação feminina* (AnnaBlume, 2010). E-mail: gabriela.penna@prof.una.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2988623244462323>

na obra do artista Gabriela Penna e Maria Claudia Bonadio, além da artista plástica Mariângela Penna e da designer de moda Raquel Penna. Foi um momento em que o Museu da Moda – Mumo estava começando a traçar sua história na capital mineira, a princípio como Centro de Referência – CRModa e, mais tarde, em 2016, oficialmente como museu.

A exposição comemorativa do centenário do artista exibiu alguns dos seus croquis originais e objetos pessoais de trabalho (como estojos de tintas e pastel), além de peças de vestuário e alguns acessórios desenhados por Alceu nunca mostrados ao público, como chapéus, bolsas e luvas, oriundos do seu acervo pessoal no Rio de Janeiro e também de familiares, especialmente das sobrinhas, para as quais ele desenhava bastante². Um dos destaques da mostra foi o vestido de casamento usado na cerimônia religiosa de Maria Carmen Penna, irmã de Alceu, com Natércio Pereira, da década de 1950, desenhado pelo artista e confeccionado em renda francesa.

Após o término do evento, alguns familiares quiseram doar parte desses objetos³. Assim, esse conjunto de itens, posteriormente, retornou para a guarda do museu parceiro da instituição, o Museu Histórico Abílio Barreto – MHAB, onde recebeu cuidados de conservação coordenados por Susan Barnes. Nascia, da exposição comemorativa do centenário, a coleção de Alceu Penna do Museu da Moda de Belo Horizonte.

Outra pausa, agora para avançar até fim do ano de 2019. Na mesma cidade, no mesmo museu, outra exposição do artista gráfico Alceu Penna aconteceu: *Alceu Penna – Inventando a moda do Brasil*, com curadoria de Luiza Penna Andrade. O que mudou nos quatro anos que separaram essas duas exposições? A princípio, o evento de 2019 teve uma proposta similar à do centenário, ou seja, exibir a coleção do artista abrigada no museu e manter viva a sua memória. No entanto, apresentaram diferenças significativas.

Primeiramente, a mostra foi dividida em três seções. A que compôs o segundo andar do museu foi dedicada aos objetos da coleção de Penna do Mumo⁴ (figuras 1 e 2), tais como recortes e revistas, catálogos de exposições, roupas desenhadas por Alceu Penna para as sobrinhas e as irmãs⁵ e acessórios, como chapéus, bolsas e luvas⁶ – a grande maioria já exibida no evento do centenário, em 2015. Aqui, a diferença significativa foi a ausência do vestido de

² PENNA, Gabriela Ordones. *Produções de sentidos em um arquivo pessoal: as ilustrações de figurinos de Alceu Penna para o show Brazil Export (1972)*. 2016. 110 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

³ ANDRADE, Luiza Penna. Informação oral obtida via telefone. Belo Horizonte, 12 de janeiro de 2020.

⁴ A coleção de Penna é composta por 72 peças, entre roupas, acessórios e itens diversos, como material de desenho, catálogos e croquis. Informação cedida via e-mail pelo museólogo do Mumo Victor Pinheiro Louvisi. Belo Horizonte, 9 de janeiro de 2020.

⁵ Datadas das décadas de 1940 a 1970, as roupas que compõem a coleção são diversas, como *tailleurs de lã*, vestidos de veludo, vestidos de festa de seda, um minivestido azul-turquesa com *animal print*, além de outras preciosidades, como o vestido em *laise* da cerimônia do casamento civil de Maria Carmen, irmã de Alceu Penna, realizado em 1952.

⁶ Os principais acessórios da coleção Penna do Mumo são os chapéus, com destaque para um casual, de palha, que pertenceu a Alceu Penna, além dos casquetes, turbantes de musselina, luvas de seda e couro e bolsas de palha e couro.

casamento de Maria Carmen, doado à Casa da Marquesa de Santos – Museu da Moda Brasileira⁷, no Rio de Janeiro, onde se encontra o acervo pessoal de Penna⁸.

FIGURA 1 – SEGUNDO ANDAR DA EXPOSIÇÃO ALCEU PENNA – INVENTANDO A MODA DO BRASIL



FONTE: Museu da Moda, Belo Horizonte, 2019. Foto: MUMO.

FIGURA 2 – ACESSÓRIOS DA COLEÇÃO DE ALCEU PENNA, TAIS COMO BOLSAS DE COURO E PALHA, CHAPÉUS, CASQUETES E LUVAS. EXPOSIÇÃO ALCEU PENNA – INVENTANDO A MODA DO BRASIL



FONTE: Museu da Moda, Belo Horizonte, 2019. Foto: MUMO.

⁷ ANDRADE, Luiza Penna. Informação oral cedida via telefone. Belo Horizonte, 10 de fevereiro de 2020.

⁸ A doação ao Museu da Moda Brasileira, no Rio de Janeiro, foi concretizada em 2015. Para saber mais: PENNA, Gabriela Ordones. **Produções de sentidos em um arquivo pessoal**: as ilustrações de figurinos de Alceu Penna para o show Brazil Export (1972). 2016. 110 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

Outra grande distinção foi quanto à qualidade do projeto expográfico, assinado pelo arquiteto Alexandre Rousset em parceria com a Voltz Design, que criou a identidade visual, do convite oficial à tipografia, em que predominavam os grafismos e o tom rosa suave. Ainda no segundo andar, foi montado um painel do tempo ilustrado (figura 3) com os eventos mais importantes da carreira de Penna. O seu formato sinuoso lembrava as formas da icônica calçada da praia de Copacabana, lugar-cenário das *Garotas do Alceu*.

FIGURA 3 – PAINEL ILUSTRADO DA CARREIRA DE ALCEU PENNA. EXPOSIÇÃO ALCEU PENNA – INVENTANDO A MODA DO BRASIL



FONTE: Museu da Moda, Belo Horizonte, 2019. Foto: MUMO.

FIGURAS 4 E 5 – À ESQUERDA, TIPOGRAFIA CRIADA PELA VOLTZ DESIGN; À DIREITA, O CONVITE OFICIAL DA EXPOSIÇÃO ALCEU PENNA – INVENTANDO A MODA DO BRASIL



FONTE: Museu da Moda, Belo Horizonte, 2019. Fotos: Gabriela Penna.

As roupas e os acessórios também tiveram uma melhoria substancial na sua exposição. Os looks foram exibidos em caixas grandes cobertas por um fino tule que os protegia, mas permitia observar os detalhes e as texturas sem os reflexos indesejados de uma caixa

de vidro, por exemplo. As placas metálicas informativas em tom ônix, padronizadas, quase desapareciam no fundo escuro, sem interferir na observação de cada objeto.

O tule, aliás, foi um recurso visual chave presente em todo o projeto da exposição. O glamour da era de ouro do Rio de Janeiro em meados do século XX e a inocência de tempos de otimismo da política desenvolvimentista de JK foram revelados nas cores suaves e femininas e também no tule, que lembrava as saias bufantes em várias camadas das moças da sociedade nos anos 1950, sendo elas mineiras, paulistas ou cariocas. Afinal, *O Cruzeiro* circulava no Brasil todo e Alceu Penna era uma espécie de farol *fashion* das novidades.

O recurso do tule continuou presente no primeiro andar da exposição, onde o visitante se deparava com um manequim giratório vestindo uma blusa de veludo bordada, pertencente à sobrinha Mara Penna, adornado por uma saia volumosa, confeccionada em tule (figura 6). Ao fundo, uma cortina do mesmo tule rosado mostrava-se presente. Ao lado do manequim, um par de sapatos e um chapéu de festa com plumas. Segundo Luiza Penna Andrade, curadora da mostra, a ideia da saia em tule foi elaborada em conjunto com a sobrinha-neta e designer de moda Rachel⁹.

Ficou evidente, nessa montagem, a inspiração na exposição da Maison Christian Dior no Victoria and Albert Museum, no início de 2019, que usou recurso semelhante – manequins com saias de tule volumosas e paleta de cores que iam do rosa-claro e bege ao branco-perolado, marca registrada da maison. Essa conexão fez sentido, principalmente, pela relevância que a Dior teve no período mais ativo de Penna à frente dos editoriais de moda de *O Cruzeiro* e *A Cigarra*.

FIGURA 6 – NA PRINCIPAL VITRINA, MANEQUIM GIRATÓRIO COM BLUSA BORDADA ASSINADA POR PENNA E ACESSÓRIOS. EXPOSIÇÃO ALCEU PENNA – INVENTANDO A MODA DO BRASIL



FONTE: Museu da Moda, Belo Horizonte, 2019. Foto: MUMO.

⁹ ANDRADE, Luiza Penna. Informação escrita cedida por e-mail. Belo Horizonte, 10 de fevereiro de 2020.

Outro grande diferencial foi que a exposição de 2019 não abarcou apenas peças desenhadas por Alceu e croquis originais, como a do centenário. Houve, também, a adição do acervo de outra exposição, *Alceu Penna é show - Figurinos e fantasias* –, originalmente realizada no Espaço Cultural Feevale, em 2016. Essa mostra teve a curadoria e a idealização da profa. Ana Hoffmann, com o apoio de Luiza Penna Andrade, que, com os alunos da instituição, criou releituras de croquis selecionados do artista. Outro acervo também incorporado à exposição de 2019 foi *Alceu Penna decodificado*, um projeto de releituras realizado por designers e modelistas do Senai Modatec de Belo Horizonte exposto no 24^o Minas Trend Preview, coordenado pelo estilista Ronaldo Fraga¹⁰.

Observando a exposição, é perceptível que o projeto da Feevale privilegiou releituras de figurinos para cassinos e fantasias de Carnaval, especialmente os das décadas de 1930 e 1940. Destaque para o figurino inspirado no bolero, fielmente reproduzido com bolas brancas em alto relevo e o enorme chapéu lilás (figura 7). Houve um cuidado para que o conjunto todo fosse reproduzido, incluindo os acessórios, a exemplo de um croqui que lembrava uma deusa mitológica e seu capacete-armadura. O Carnaval também esteve presente nos figurinos inspirados em arlequins e pierrôs, marcantes na produção de Alceu Penna para as folias de Momo.

FIGURA 7 – MOSTRA DA EXPOSIÇÃO ALCEU PENNA É SHOW – FIGURINOS E FANTASIAS DA FEEVALE.
EXPOSIÇÃO ALCEU PENNA – INVENTANDO A MODA DO BRASIL



FONTE: Museu da Moda, Belo Horizonte, 2019. Foto: Gabriela Penna.

¹⁰ Aqui, é necessário fazer um pequeno desvio para mencionar uma conexão com outra exposição que aconteceu no Senac São Paulo, em 2006, *O Brasil na ponta do lápis – Alceu Penna, modas e figurinos*, com curadoria da profa. Maria Claudia Bonadio, pesquisa histórica da sobrinha-neta e então aluna do mestrado Gabriela Penna e coordenação de modelagem de Daniela Figueiras. Essa exposição foi um marco no estudo do trabalho de Alceu no âmbito acadêmico da Moda no Brasil, uma vez que, apesar dos trabalhos acadêmicos de grande relevância e eventos que o homenagearam, foi a primeira vez que a obra de Alceu Penna contou com um projeto exclusivo em uma universidade, originalmente intitulado *Projeto Figurino*, que uniu tanto a graduação em Moda e quanto o programa de mestrado em Moda, Cultura e Arte do Senac São Paulo. O escritor Ruy Castro assinou o texto de abertura, destacando o pioneirismo e a importância de Alceu Penna para as artes visuais no país.

A seção do Senai Modatec também mostrou uma proposta de releitura, porém com gêneros misturados, que iam de fantasias, como um macaquinho listrado em preto e branco e um enorme laço vermelho, a roupas mais casuais, típicas das páginas de moda de *O Cruzeiro*, como os vestidos em godê característicos dos anos 1950 e 1960 e os conjuntos estampados que remetiam às décadas de 1960 e 1970 (figura 8).

FIGURA 8 – MOSTRA DO PROJETO *ALCEU PENNA DECODIFICADO DO SENAI MODATEC*. EXPOSIÇÃO *ALCEU PENNA – INVENTANDO A MODA DO BRASIL*



FONTE: Museu da Moda, Belo Horizonte, 2019. Foto: MUMO.

A confecção impecável das peças em ambas as mostras e o cuidado em expor os desenhos próximos das roupas impressionaram. Apesar desse zelo, faltaram as informações históricas dos desenhos nos quais se basearam as releituras. É compreensível, muitas vezes, que determinados croquis não tenham datas exatas identificadas ou mesmo uma finalidade conhecida. Figurino ou fantasia de Carnaval? Essa dificuldade já foi levantada por pesquisadores que trabalham com a obra do artista gráfico em estudos acadêmicos e artigos científicos. Mesmo que o objetivo dos projetos que originaram essas mostras não fosse exclusivamente esse, seria interessante um maior aprofundamento histórico, uma amarração daqueles conjuntos de peças em um discurso que produzisse sentidos para além da já reconhecida importância do trabalho e do legado de Alceu Penna.

É importante ressaltar ainda a relevância dos projetos da Feevale e do Senai Modatec especialmente no espaço expositivo de Alceu Penna de 2019, pois são provas elementares de como o passado e o presente podem e devem estar em contínua sintonia ao motivar e

engajar alunos no estudo histórico do vestuário, abordando a obra de Penna, parte da história da moda brasileira. Além disso, ao propor releituras, esses dois projetos aproximaram o aluno dos desafios impostos do croqui à materialização da roupa, algo que deve ser sempre valorizado. Foi sobre isso que a profa. Ana Hoffmann discursou no evento de abertura da exposição *Alceu Penna – Inventando a moda do Brasil*, em 2019, enfatizando os estudos de materiais que tiveram que ser feitos no processo de interpretação dos croquis de Penna.

Em última análise, a exposição de 2019 marcou a doação definitiva de parte do acervo pessoal de Alceu Penna para o Mumo como coleção de destaque, assim como o início de um projeto maior. Ela foi um divisor de águas, pois marca uma mudança aguardada pela comunidade – a de ser um museu com suas plenas funções e capacidades –, revelada no começo do projeto da construção de uma reserva técnica própria para receber o seu acervo.

Esse sempre foi um grande obstáculo à instituição que, com recursos limitados e desafios impostos pelas modificações na estrutura tombada, ficava refém da guarda do museu parceiro Abílio Barreto. Não há dúvidas de que, com a passagem de CRModa para museu, era preciso que se resolvesse com urgência esse embaraço, duramente criticado pela comunidade. No entanto, parecia que ainda faltavam recursos e investimentos para que tal mudança fosse feita. Em quatro anos, muita coisa mudou a fim de que uma mostra com esse porte pudesse acontecer. A gestora do museu, Maria Carolina Ladeira Dias, ressaltou em entrevista o trabalho árduo realizado até o momento de abertura da exposição, que contou com uma equipe de museólogos, estagiários, técnicos e profissionais, que orquestrou tudo a contento, driblando aspectos legais da doação e administrativos. Ela reforçou que o sentimento que permeou os trabalhos até o dia da inauguração da exposição era de perpetuação do legado de um artista que acreditava em uma moda brasileira criativa.¹¹

É visível que a mostra de 2019 teve mais recursos do que a do centenário, de 2015, que contou com a cessão do espaço, o apoio de divulgação e o suporte da equipe da instituição. A exposição de 2019, além disso tudo, ganhou investimentos substanciais e o apoio da Fundação Municipal de Cultura para que pudessem ser realizadas as melhorias na expografia e a contratação de profissionais especializados, entre outras necessidades¹². Foi um reconhecimento duplo: do Mumo, como espaço museológico da moda em Belo Horizonte, e de Alceu Penna, como importante parte da história mineira. Como diz um velho ditado popular, o bom filho a casa torna.

¹¹ DIAS, Maria Carolina. Depoimento cedido via telefone. Belo Horizonte, 14 de janeiro de 2020.

¹² ANDRADE, Luiza Penna. Informação oral cedida via telefone. Belo Horizonte, 10 de fevereiro de 2020.

Referências

PENNA, Gabriela Ordones. **Produções de sentidos em um arquivo pessoal**: as ilustrações de figurinos de Alceu Penna para o show Brazil Export (1972). 2016. 110 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

Exposições

CENTRO REFERÊNCIA DA MODA – CRMODA. **Alceu Penna é 100!** Belo Horizonte: Centro de Referência da Moda, 2015. (Edição comemorativa do 100º aniversário de Alceu Penna. Curadoria de Luiza Andrade Penna)

SENAC SÃO PAULO. **O Brasil na ponta do lápis**: Alceu Penna, modas e figurinos. São Paulo: Senac São Paulo, 2016. (Exposição com curadoria de Maria Claudia Bonadio)

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. **Christian Dior, designer of dreams**. Londres: Victoria and Albert Museum, 2019. (Exposição com curadoria de Oriole Cullen)

MINAS TREND PREVIEW. **Alceu Penna decodificado**. Belo Horizonte: 03 de abril, 2019. (Exposição das releituras feitas pelos alunos do Senai Modatec apresentada no 24º Minas Trend Preview, com coordenação de Ronaldo Fraga)

FEEVALE. **Alceu Penna é show – Figurinos e fantasias**. Belo Horizonte: Feevale, 2016. (Exposição com curadoria de Ana Hoffmann)

Agradecimentos

A Luiza Penna Andrade, curadora da exposição Alceu Penna - Inventando a moda no Brasil e atuante na preservação da memória de Alceu Penna pelo apoio a escrita dessa resenha; a Victor Louvisi, museólogo do MUMO, pelas valiosas informações e recepção sempre cuidadosa; a Maria Carolina Ladeira, gestora do MUMO, pela dedicação notável ao projeto; e a Maria Claudia Bonadio pela contribuição incessante na perpetuação desse legado.

[Índice das ilustrações]

"SOU UM
ÍMPETO
PARTIDO
NO MEIO."

Carica Dispector

Na presente edição, o índice de ilustrações reúne criações de dois ilustradores, Kyron Laube e Michelle Campos, que se inspiraram na literatura ficcional para ilustrar personagens e/ou escritores, e fotos de desfiles de dois renomados designers, Glória Coelho e Ronaldo Fraga, que criaram coleções de moda com inspiração na relação moda e literatura.

Moda na literatura

A moda na literatura refere-se aos descritivos de moda, vestuário, indumentária utilizados nos textos literários ficcionais. A Moda pode adquirir diversas funções no texto literário, mas, comumente, é utilizada como estratégia de criação das personagens, o que provoca diversos efeitos no texto, desde uma demarcação e ambientação histórica até acionar questões sociais, políticas, psicológicas entre outras. Ao ilustrar os traços de suas personagens por meio de palavras e expressões que remetem ao apelo imagético do universo da moda, escritores conseguem conectar seus leitores a outros aspectos da narrativa. E para ilustrar essa relação convidamos artistas e ilustradores.

A ilustração da capa é de autoria do artista e ilustrador Kyron Laube¹, utilizando a técnica Nanquim com cores digitais, retratando a escritora e jornalista Clarice Lispector (1920-1977), uma das mais importantes escritoras brasileiras (ucraniana naturalizada brasileira) do século XX. Em seu estilo Modernista, escreveu diversas obras, em destaque: **Perto do coração selvagem** (1943), **Laços de família** (1960), **A paixão segundo G. H.** (1964) e **A hora da estrela** (1977). Kyron explica sua admiração pela escritora: “De palavras modernas, Clarice foi ilustrada de forma contagiante; em cores breves, porém vibrantes. Clarice é enigmática, com personagens tão mundanas que chegam a ser desconcertantes. Está também presente no repertório literário da autora uma sensibilidade com o efêmero, como por exemplo, a vida de Macabéa, protagonista da única novela da autora, **A Hora da Estrela.**”

A ilustração intitulada “Macabéa e a cartomante” criada por Kyron Laube traz a representação da cena desse encontro na narrativa: “Cena icônica da novela **A Hora da Estrela**, que surpreende pelo encontro entre duas personagens de naturezas completamente opostas. Uma nordestina de vida sofrida, que tenta ganhar a vida na cidade grande, e uma experiente cartomante, que em meio a tantas mentiras, acaba por ganhar o respeito de Macabéa”, o artista comenta sua impressão.

Macabéa é uma jovem órfã alagoana que vive no Rio de Janeiro e teve uma infância de misérias e privações: “Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário.” (LISPECTOR, 1977) Sua descrição mostra uma jovem de 19 anos, pálida e magra devido à subnutrição, cheirava mal, por falta de banho, mas “tinha um luxo, além de uma vez por mês ir ao cinema: pintava de vermelho grosseiramente escarlata as unhas das mãos. Mas como as roía quase até o sabugo, o vermelho berrante era logo desgastado e via-se o sujo preto por baixo.” (LISPECTOR, 1977) Após muitos infortúnios, Macabéa resolve ir a uma cartomante

¹ Kyron Laube, ilustrador e artista. <https://www.behance.net/kyronlaube>. @kyron_laube

para saber sua sorte e, com as notícias de um futuro inebriante inventado pela cartomante, ela sai e imediatamente é atropelada, morrendo na calçada da rua. Todos os detalhes de sua vestimenta e de sua toilette não são abundantes, mas até isto tem um sentido na obra: as privações de Macabéa são de múltiplas camadas.

Kyron ilustrou Machado de Assis (1839-1908), ainda hoje considerado um dos grandes escritores brasileiros, escreveu romances, contos, poesias, crônicas, peças teatrais, críticas, traduções, e suas personagens Quincas Borba e Brás Cubas: “A oportunidade de ilustrar um dos maiores escritores da história do Brasil foi uma chance de me colocar novamente perante as obras desse autor-defunto; e assim poder ilustrar também, seu maior personagem, o defunto-autor, Brás Cubas.”

As relações entre as duas personagens, Brás Cubas, o narrador que conta sua história depois de morto em **Memórias Póstumas de Brás Cubas** (1881), e Quincas Borba, do romance **Quincas Borba** (1891), são muitas e já foram amplamente estudadas, mas não esgotadas, principalmente no aspecto da moda na literatura. Poder, dinheiro, imagem social, manipulação e mascaramento, tudo isso está na escrita irônica e pessimista de Machado de Assis.

A descrição de Quincas Borba feita por Brás Cubas no romance machadiano foi inspiração para Kyron Laube criar sua ilustração:

Imaginem um homem de trinta e oito a quarenta anos, alto, magro e pálido. As roupas, salvo o feitiço, pareciam ter escapado ao cativo de Babilônia; o chapéu era contemporâneo do de Gessler. Imaginem agora uma sobrecasaca, mais larga do que pediam as carnes, — ou, literalmente, os ossos da pessoa; a cor preta ia cedendo o passo a um amarelo sem brilho; o pelo desaparecia aos poucos; dos oito primitivos botões restavam três. As calças, de brim pardo, tinham duas fortes Joelheiras, enquanto as bainhas eram roídas pelo tacão de um botim sem misericórdia nem graxa. Ao pescoço flutuavam as pontas de uma gravata de duas cores, ambas desmaiadas, apertando um colarinho de oito dias. Creio que trazia também colete, um colete de seda escura, roto a espaços, e desabotoado. (ASSIS, 1994b)

Kyron comenta sua inspiração para recriar a cena: “O furto do relógio, é uma das cenas mais icônicas da obra **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, e representa não só o furto do relógio do protagonista Brás Cubas, que se deu em um abraço com seu amigo Quincas Borba, mas ilustra de forma metafórica, o roubo do tempo em si, posteriormente reiterado ao defunto-autor.”

As ilustrações de José de Alencar (1829-1877), advogado, jornalista, político, orador, romancista e teatrólogo, nascido em Fortaleza, precursor em nossa literatura, chamado “o patriarca da literatura brasileira”, e sua personagem Iracema, do romance homônimo, também são de Kyron Laube. A personagem foi descrita no romance como: “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.” (ALENCAR, 2020, p. 13)

O romance **Iracema** foi publicado em 1865, obra que pertence ao Indianismo, uma fase do Romantismo, e conta a história do amor da índia Iracema pelo português Martin. Na inspiração de Kyron Laube: “Iracema, ao encontrar uma flecha com um goiamum e uma

flor-de-maracujá entrelaçada, entendera que, por fim, seu amor havia partido. Era um sinal de que Martim pertencera novamente, ao mar.”

A artista Michelle Campos² criou a ilustração “O dândi” com técnica Lápis de cor. A personagem ilustrada vem do romance **Dom Casmurro**. Bentinho sente ciúmes de Capitu, e a personagem Dom Casmurro narra o episódio:

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, ré-dea na mão esquerda, a direita à cinta, botas de verniz, figura e postura esbeltas: a cara não me era desconhecida. (...) O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou para Capitu, e Capitu para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir voltando para trás. (ASSIS, 1994a)

O dândi em **Dom Casmurro** tem diversas associações e, uma delas, é mostrar a insegurança e o ciúme de Bentinho em relação à Capitu. A figura impressionante e ousada do dândi traz também um demarcador histórico, levando o leitor ao século XIX, trazendo aspectos de verossimilhança à cena criada por Machado de Assis. Quem duvidará desse narrador tão meticuloso? Com aparentes pormenores o narrador vai semeando dúvidas sobre as atitudes de Capitu.

Literatura na moda

A relação literatura na moda refere-se à literatura como parte do processo criativo do designer de moda, isto é, quando o designer se inspira em obras literárias para criar suas coleções. A literatura pode também trazer inspiração para a criação de imagens de moda, como editoriais de revistas, *fashion film*, vitrines de lojas entre outras possibilidades. Tanto designers quanto profissionais da área da imagem de moda podem utilizar o potencial imagético do texto literário para criar seus produtos.

Como exemplos imagéticos desse aspecto na galeria, temos a coleção de Inverno 2020 de Glória Coelho “A conquista do planeta dos dragões”, que teve inspiração nos livros **Necromance: E a conquista do Planeta dos Dragões** e **O Bestiário das Criaturas**, de Ricardo Gontijo, um escritor mirim que imaginou mundos povoados de criaturas fantásticas. Glória Coelho se inspirou nessas criaturas mágicas, personagens do universo ficcional criado nas narrativas e que também estão na Galeria de imagens. As formas estruturais da coleção, as estampas, o styling do desfile, tudo foi elaborado tendo como inspiração a ficção de Ricardo Gontijo.

As coleções de Ronaldo Fraga Primavera/Verão 2010/2011 “Turista Aprendiz na Terra do Grão Pará”, Primavera/Verão 2006/2007 “A cobra ri”, Inverno 2005 “Todo mundo e

² Michelle Campos, artista. @mifaronisa.

ninguém”, Inverno 2014 “Carne seca ou um turista na terra áspera”; também são exemplos da relação literatura na moda.

Para a Coleção primavera/verão 2010/2011 “Turista aprendiz na terra do Grão Pará”, Ronaldo Fraga se inspirou nas obras de Mario de Andrade: “Minha primeira viagem, imaginária, ao mágico universo das terras e povos do norte do Brasil, foi através das obras literárias ‘Macunaíma’ e ‘Turista Aprendiz’, de Mário de Andrade. Estabeleceu-se em mim, a partir daí, fascínio e desejo por tudo que dissesse respeito aos estados amazônicos, principalmente o estado do Pará.” (FRAGA, 2010)

A Coleção Primavera/Verão 2006/2007 “A cobra ri”, narra a história de amor entre Riobaldo e Diadorim, do livro “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa. Para a coleção Inverno 2005 “Todo mundo e ninguém”, Fraga se inspirou na poesia de Carlos Drummond de Andrade. A Coleção Inverno 2014 “Carne seca ou um turista na terra áspera” teve inspiração em obras de José Lins do Rego, Graciliano Ramos e o poeta João Cabral de Melo Neto.

Convidamos nossos leitores e leitoras a visualizar a Galeria de imagens e conhecer essas narrativas imagéticas.

Curadoria de imagens: Geanneti Tavares Salomon

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9015-9629>

Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Biografia de José de Alencar. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/jose-de-alencar/biografia> Acesso em: 28 Mar. 2020.

ALENCAR, José de. **Iracema** Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/iracema.pdf Acesso em: 28 Mar. 2020.

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. IN: ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994a. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/23-romance> Acesso em: 06 fev. 2020.

ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. IN: ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994b. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/23-romance>. Acesso em: 28 Mar. 2020.

FRAGA, Ronaldo. Release “Turista aprendiz na terra do Grão Pará”. Namídia Comunicação. 2010.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 1977. Edição do Kindle.



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA