



**AS CONVENIÊNCIAS DO VESTUÁRIO FICCIONAL: a representação da
indumentária feminina nos romances *Cinco minutos* e *A viúvinha*, de José de Alencar**

Marcelle Lopes de Souza

DRE 114148382

Turno Integral

Rio de Janeiro
Novembro/2019

Marcelle Lopes de Souza

**AS CONVENIÊNCIAS DO VESTUÁRIO FICCIONAL: a representação da
indumentária feminina nos romances *Cinco minutos* e *A viuvinha*, de José de Alencar**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de História da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do título de Bacharel em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Rezende Mota

Rio de Janeiro
Novembro/2019

Agradecimentos

Primeiramente agradeço aos Orixás e guias espirituais por me guardarem e estarem sempre me mostrando qual caminho seguir.

Também sou eternamente grata à minha mãe, Marcia Lopes, por ter me convencido a desistir da ideia de cursar Medicina Veterinária e me dedicar aos estudos para ingressar na faculdade de História. Por ter se mantido forte durante todas as dificuldades que enfrentamos ao longo da minha graduação, e por ter ficado ao meu lado ao longo desta trajetória.

Meu grande amor Luis Guilherme Eschenazi merece menção honrosa por ser o melhor companheiro de turma que eu poderia ter. Obrigada por sempre acreditar em mim, por ter me mostrado a importância de investir em mim mesma e por aturar minha obsessão por livros de História da Moda.

Meus amigos Ewerton Ramos, Júlio Augusto e Yan Nicolas merecem os meus mais sinceros agradecimentos por estarem sempre me prestigiando nos eventos acadêmicos. Sem o apoio de vocês eu jamais teria conseguido.

Agradeço também aos professores do Instituto de História Felipe Charbel, Henrique Gusmão e Luiza Laranjeira pelas aulas incríveis que me inspiraram a escrever essa pesquisa. Em especial, sou grata à Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Rezende Mota pelo auxílio, atenção e por toda a compreensão necessária para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Por último, agradeço profundamente ao professor Murilo Sebe Bon Meihy e ao Babalawo Alan Ferreira por terem me acolhido quando eu mais precisei, me impedindo de desistir de tudo o que eu havia construído ao longo da minha trajetória acadêmica.

Tudo isso contribuiu para a ideia de que um estilista deveria ser um homem, alguém como Tolstói ou Flaubert, com grande talento para inventar mulheres que pudessem capturar a imaginação masculina.

Anne Hollander, *O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno*, 1996.

Resumo

SOUZA, Marcelle Lopes. *As conveniências do vestuário ficcional: a representação da indumentária feminina nos romances *Cinco minutos* e *A viuvinha*, de José de Alencar*. Rio de Janeiro, 2019. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Este trabalho de conclusão do Curso de História analisa a indumentária de Carlota e Carolina nos romances *Cinco minutos* e *A viuvinha* (1857), publicados, respectivamente, em 1856 e 1857, com o objetivo de demonstrar que José de Alencar valeu-se dos trajes para compor, não só, as identidades dessas personagens, mas, também, certas características do enredo desses romances. Para isso, examinamos, inicialmente, ambos os romances com o intuito de identificar a concepção de vestuário feminino adotada pelo romancista. Em seguida, comparamos a perspectiva alencariana com a moda oitocentista estampada nos periódicos da época, assinalando a discrepância entre os padrões indumentários do universo ficcional de Alencar e os que eram divulgados nos jornais e revistas. Ao expor o distanciamento entre essa moda veiculada pelos jornais e a que se apresenta na narrativa de Alencar, destacamos a proximidade entre as vestimentas das personagens femininas e as concepções de moda e de comportamento presentes nos manuais de etiqueta e civilidade. Por fim, exploramos a visão crítica de Alencar sobre a indumentária da época, em seu trabalho como editor-chefe de *O Diário do Rio de Janeiro*, articulando-a à possibilidade de que o escritor teria procurado, nesses dois romances, alertar a mulher burguesa acerca das complicações que a moda impunha em seu cotidiano.

Palavras-chave: romance oitocentista; personagens femininas; indumentária; moda; José de Alencar.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – O vestuário ficcional: a linguagem da moda na narrativa literária.....	5
CAPÍTULO II – A indumentária como recurso para a construção de personagens.....	13
CAPÍTULO III – A crítica alencariana às extravagâncias da moda.....	21
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	29
REFERÊNCIAS.....	31
Fontes.....	31
Referências bibliográficas.....	31

INTRODUÇÃO

Uma vez que o romancista é um indivíduo que atua em determinada sociedade, em um tempo específico, é possível encontrar afinidades entre ele próprio e o assunto de suas obras¹. No caso de José de Alencar², grande parte da sua afinidade com os temas de seus romances origina-se da influência direta de sua mãe. Ele teria desenvolvido uma irresistível atração pela literatura com D. Ana Josefina, com quem aprendeu a ler os livros da pequena biblioteca romântica da Rua do Conde³. Todas as noites, depois do jantar, não havendo visitas de cerimônia, o pequeno Alencar lia em voz alta para as mulheres de sua casa⁴. A mãe e a tia convidavam as amigas e, juntas, manifestavam suas reações e emoções, chegando até mesmo a contestar situações e personagens, quando não lhes agradavam alguma parte dos romances. Em sua autobiografia, o romancista se indaga se não foi essa leitura contínua e frequente de novelas e romances que primeiro imprimiu em seu espírito a tendência para a forma literária romântica. De fato, não há como se saber ao certo, mas o próprio Alencar acreditava ser incontestável a influência dessas primeiras impressões⁵.

Além de romancista, José de Alencar também era político e atuava como advogado, jornalista e teatrólogo. Formado em Direito, em São Paulo, sua passagem pelos bancos acadêmicos foi considerada inexpressiva. Como leitor voraz com o desejo de produzir algo grandioso, em 1848, quando esteve dois meses em sua terra natal, o Ceará, ressurgiu nele “a veia do romance”. A partir desse momento, começou a se criar em sua mente “uma coisa vaga e indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto de *O Guarani* ou de *Iracema*”⁶.

Apesar de romancista, por excelência, Alencar não começou sua trajetória pelo romance, mas sim no jornalismo: foi como cronista, comentando assuntos diversos da semana, tais como “os esfervilhantes bailes do Cassino, ou alguma apaixonante peça de teatro, ou ainda os calorosos debates políticos na Câmara e no Senado”⁷, que seus trabalhos começaram a ser publicados na seção Folhetim do *Correio Mercantil*. Na década de 1850, o

¹ FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1974. p. 34.

² José Martiniano de Alencar nasceu em 1 de maio de 1829, no bairro de Messejana, em Fortaleza, e faleceu em 12 de dezembro de 1877 no Rio de Janeiro. Conhecido por ser fundador do romance de temática nacional, o escritor, e também político, é patrono da cadeira fundada por Machado de Assis na Academia Brasileira de Letras.

³ MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar*. São Paulo: Martins Editora, 1965. p. 14.

⁴ *Ibidem*, p. 55.

⁵ ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista* [1873]. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893. p. 7.

⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁷ MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar, op. cit.*, p. 14.

folhetim tornara-se uma tradição na imprensa; considerado um gênero de comentário lítero-jornalístico, era raro encontrar um jornal que não estampasse seu Folhetim, geralmente situado no rodapé da página, e escrito por alguém de projeção no mundo das letras, que rapidamente se popularizava⁸. O jovem advogado constituía uma das grandes atrações do gênero, no ano de 1854, com sua coluna “Ao correr da pena”⁹, no *Correio Mercantil*. Como cronista, Alencar tratava de vários assuntos presentes na sociedade brasileira do Segundo Reinado, sempre cuidadoso com a graça e a leveza das críticas que tecia em torno dos acontecimentos da Corte.

Àquela época, o jornalismo literário tornara-se um “fenômeno universal”, apresentando o folhetim como principal instrumento da articulação entre a matéria jornalística e a matéria literária. Nascido na França durante a primeira metade do século XIX, o sucesso do gênero devia-se à publicação de romancetes, isto é, romances curtos, em partes sequenciadas ao longo da semana, visando à redução dos custos de impressão e o aumento das tiragens. Desta forma, mais leitores eram atraídos, democratizando-se, assim, o acesso do público a leitura. Apesar do desenvolvimento das técnicas e do maquinário ter resultado no barateamento da impressão e da distribuição de livros e periódicos, a classe burguesa ainda era a maior consumidora da cultura escrita. Por outro lado, o sucesso dos folhetins teria proporcionado o aumento da taxa de alfabetização, a mudança do gosto e a importância crescente dos jornais no cotidiano¹⁰.

Essa nova forma de literatura aumentou consideravelmente o número de impressos e leitores, tanto que, quando se tornou redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, em 1856, Alencar publicou seu primeiro romance em folhetins diários, transformando-o, já no formato de livro, em presente de final de ano para seus leitores, assinantes do jornal. A ânsia com que os assinantes reclamavam seu exemplar de *Cinco minutos* e a insistência dos não-assinantes em adquirir a brochura, incentivaram José de Alencar a escrever *A viúvinha*. Segundo sua autobiografia, em época anterior o romancista já havia começado a escrever uma parte desse romance, invertendo a ordem cronológica dos acontecimentos. Quando decidiu retomá-lo, alterou o plano original, abrindo-o com o princípio da ação e guardando o primeiro fragmento (que era o final do romance) para aproveitar depois. O encarregado do Suplemento Dominical

⁸ *Ibidem*. p. 84.

⁹ As crônicas foram publicadas no *Correio Mercantil*, de 3 de setembro de 1854 a 8 de julho de 1855, e no *Diário do Rio*, de 7 de outubro de 1855 a 25 de novembro do mesmo ano. Em 1874 elas foram reunidas em volume único e publicadas pela editora Typografia Allemã, em São Paulo.

¹⁰ GONÇALVES, Mariana Couto. *O jornalismo literário no século XIX: a imprensa entre folhetins, crônicas e leitores*. In: Simpósio Nacional de História, 27, 2013, Natal. *Anais* [...] Natal: ANPUH, 2013. p. 1-2.

do jornal, achando-se um sábado sem assunto, pediu a Alencar algo para encher o rodapé da folha. Ocupado com outras tarefas, o escritor deixou que ele buscasse algo em sua mesa. O encarregado acabou por imprimir, com “uma linha de reticências e duas de prosa, um desses súbitos desenlaces que fazem o efeito de uma guilhotina literária”¹¹, o fragmento do conto com o final da história. Fatigado pelas ocupações do dia, Alencar não teve tempo de ler por completo o Suplemento. Quando se deu conta do ocorrido, ou seja, o leitor, ao invés de ter a continuação da história, encontrou seu final, José de Alencar decidiu abandonar o romance.

O desgosto que o fez deixar seu segundo romance, levou-o a um terceiro de maior fôlego, *O Guarani*, obra de maior alcance do romancista, escrita diariamente para o folhetim do *Diário do Rio de Janeiro*, entre os meses de fevereiro e abril de 1857. Apesar dos pedidos para que concluísse o segundo romance, apenas três anos depois, quando seu amigo e cunhado, Dr. Joaquim Bento de Souza Andrade quis publicar uma segunda edição de *Cinco minutos*, Alencar escreveu o final de *A viúvinha*, incluindo os dois romances no mesmo volume.

Os dois romances, cuja ação se desenvolve na cidade do Rio de Janeiro, dialogam entre si não apenas na estrutura, mas também no enredo, já que os casais protagonistas das duas histórias se conhecem. Por meio de uma carta enviada à prima¹², o narrador conta a história de dois jovens casais, sendo que, em *Cinco minutos* trata-se do narrador-protagonista e em *A viúvinha*, o narrador onisciente; contudo, seu nome não é revelado em nenhuma das duas tramas. No primeiro romance, Carlota é a personagem feminina principal. Ao terminar de ler o romancete, torna-se evidente ao leitor que se trata da história de quando o autor das cartas conheceu sua esposa, sobretudo em razão de o *post-scriptum* trazer a assinatura de Carlota e sua afirmação de que toda a história é verdadeira. Já em *A viúvinha*, o narrador escreve cartas para a sua prima relatando a história de amor entre Jorge e Carolina. Ao final, ele revela que Carolina é vizinha e amiga íntima de Carlota. As duas famílias se visitam com frequência e se consideram entre si a “única sociedade”¹³, o que justifica o fato de ele ter conhecimento de todos os incidentes da história do casal.

Deve-se ressaltar que as personagens do romance fazem parte da chamada “boa sociedade”. Conforme Maria do Carmo Teixeira Rainho, a expressão faz referência a setores

¹¹ MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar, op. cit.*, p. 14.

¹² No capítulo VIII de *A viúvinha*, Alencar lança mão da figura da prima “D***” para se dirigir, indiretamente, ao grande público feminino leitor de romances folhetinescos.

¹³ ALENCAR, José de. *A viúvinha* [1857]. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2004 (Coleção Travessias). p. 62.

da sociedade brasileira que se fazem apresentar e representar por um *habitus*¹⁴, isto é, por práticas distintivas. Esse grupo incluía a classe senhorial, os políticos e os burgueses, tais como negociantes, bacharéis, profissionais liberais, banqueiros, altos funcionários do Estado e todos aqueles que tinham condições para adotar o estilo de vida considerado, por esses segmentos sociais, como civilizado. Ou seja, que se espelhavam nos modelos europeus de comportamento social, distinguindo-se das pessoas da sociedade comum¹⁵.

O modelo civilizatório considerado exemplar no período era o francês. De acordo com Luiz Felipe de Alencastro, a instauração do Segundo Império na França (1852-70) deu ao Segundo Reinado Brasileiro um novo tom de modernidade e confirmou o francesismo das elites brasileiras¹⁶. Para além da cópia das modas parisienses expostas na Rua do Ouvidor, o francesismo manifestava-se nos folhetins, nas operetas e nos romances que difundiam na Corte o paradigma de civilidade que se pretendia alcançar. José de Alencar, leitor de boa parte desses romances, publicou diversas críticas sobre as extravagâncias do francesismo na sociedade fluminense. Neste sentido, analisamos não apenas *Cinco minutos* e *A viuvinha*, mas, também, as críticas publicadas na seção Folhetim dos jornais em que colaborou, ao longo do período em exame, procurando estabelecer, assim, uma relação entre a perspectiva de Alencar como romancista e a sua atuação como jornalista e político. A partir dessa articulação entre fontes que contêm gêneros literários específicos, nosso objetivo é analisar como a abordagem crítica do romancista condiciona sua narrativa ficcional romanesca, dirigida sobretudo ao público feminino, e como o universo da moda é mobilizado para a composição de suas personagens femininas.

¹⁴ Conceito elaborado pelo sociólogo Pierre Bourdieu para definir tanto o princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis, quanto o sistema de classificações de tais práticas.

¹⁵ RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções*. p. 139. Apud. ARAGÃO, I. O amor nos uniu. In: BORGES, C.; MONTELEONE, J.; DEBOM, P. (Orgs.). *A história na moda, a moda na história*. São Paulo: Alameda, 2019. p. 61-62.

¹⁶ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.); ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.) *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, v. 2. p. 43.

CAPÍTULO I – O vestuário ficcional: a linguagem da moda na narrativa literária

Algumas contribuições para a História da Moda que serviram de base para esse trabalho, foram desenvolvidas por filósofos e sociólogos, no século XIX. Herbert Spencer em *Les manières et la mode*¹⁷, discorre sobre as mudanças da moda como decorrentes da imitação e da distinção. De acordo com ele, observa-se dois tipos de imitação no universo da moda: a competitiva, entre os membros da classe mais alta e a respeitosa ou reverencial, assumida pelas classes mais baixas em respeito às mais altas. Essa prática encontrava-se com frequência nos jornais de moda que circulavam na Corte; os trajes da burguesia fluminense eram produzidos para serem iguais à moda parisiense, embora utilizassem, frequentemente, tecidos e acessórios cada vez mais diversificados em um clima de constante competição entre seus integrantes. Já as costureiras das classes mais baixas, procuravam seus modelos nas gravuras dos jornais e adaptavam roupas mais simples aos padrões das classes mais altas.

Para compreendermos melhor como esse sistema atuava na sociedade, mobilizamos a abordagem transhistórica da moda de Gabriel Tarde¹⁸. Entendendo-a como uma forma geral de sociabilidade, Tarde sustenta que todas as condutas e instituições estão suscetíveis aos ritmos da moda. Assim, ao analisar os romances de José de Alencar, nossa proposta é analisar a moda para além de seu caráter de “consumo conspícuo”¹⁹, na medida em que pretendemos identificar os códigos incluídos nos manuais de etiqueta e também nos modismos do período.

Atualmente, observa-se duas correntes que tratam da definição de moda. O conceito restrito define moda como o conjunto de mudanças periodicamente efetuadas nos estilos de vestimenta; já o conceito abrangente caracteriza moda como “as transformações periódicas efetuadas tanto nas vestimentas quanto na política, na religião, na ciência, estética”²⁰. Assim, de acordo com a definição mais ampla – mobilizada neste trabalho –, Gabriel Tarde interpreta a moda como uma forma de “imitação no espaço”, diferentemente do traje, que seria voltado para a “imitação no tempo”. Por conseguinte, o traje se articularia ao costume, enquanto a moda ditaria as variações desse traje.

Como manifestação do “processo civilizador”, no qual se incluía, “a moda serviu sobretudo para distinguir e diferenciar homens e mulheres de diversos estratos sociais”²¹. Pierre Bourdieu aprofundou a relação entre moda e distinção social, a partir de pontos de contato com as teses de Norbert Elias, dedicando-se a investigar os mecanismos de

¹⁷ SPENCER, Herbert. *Les manières et la mode*. Apud. RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *op. cit.*, p. 20.

¹⁸ TARDE, Gabriel. *Les lois de l'imitation*. Apud. RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *op. cit.*, p. 20.

¹⁹ VEBLEN, Thorstein. *A teoria da classe ociosa*. Apud. RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *op. cit.*, p. 20.

²⁰ RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *op. cit.*, p. 12.

²¹ RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *op. cit.*, p. 42.

diferenciação ou de afirmação da distância entre grupos sociais dominantes e dominados. Para o sociólogo francês, a distinção não implica necessariamente o poder de revelar a posição social do indivíduo por intermédio do vestuário, como enfatiza a teoria do consumo conspícuo de Thorstein Veblen, mas analisa a produção de novos gostos socialmente diferenciadores e no abandono progressivo das práticas culturais quando estas não são apropriadas pelas camadas inferiores²². Neste sentido, no processo amplo de europeização dos costumes que o Rio de Janeiro de meados do século XIX vivenciava, a moda se tornou tanto um elemento caracterizador de uma sociabilidade moderna, quanto uma marca de distinção social.

O desenvolvimento de uma imprensa direcionada para o público feminino, em conjunto com a intensificação da exteriorização da mulher e a proliferação de bailes, saraus, recitais, favoreceram o processo de europeização dos costumes e a difusão da moda entre as camadas que queriam se destacar. A partir de 1850, as novas formas de se vestir identificaram-se com o desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro. Assim como a cidade, o universo da moda também se modernizava. Ambos promoviam a circulação de pessoas em espaços que antes não existiam, como teatros, restaurantes e festas promovidas pela Corte. Conforme a cidade perdia seu aspecto colonial, os trajes de moda se tornavam indispensáveis para aqueles que desejavam ser reconhecidos como membros da “boa sociedade”.

Na perspectiva de Georg Simmel, por favorecer a movimentação das pessoas em diversos círculos sociais, a moda do século XIX seria um fenômeno essencialmente visível nos grandes centros urbanos²³. Como espaço privilegiado para o desenvolvimento da moda, a cidade acentuou a individualidade dos consumidores de moda, facilitando o acesso das camadas inferiores aos bens de consumo e acelerando o ritmo das mudanças da moda. No entanto, é necessário assinalar a distinção entre moda e costume. De acordo com Edward Sapir, a moda deve ser analisada a partir da sua historicidade, uma vez que ela relaciona-se aos símbolos da vestimenta, enquanto o costume liga-se à vestimenta em si e à aparência²⁴. Neste sentido, a perspectiva teórica de Spencer é adequada para analisar tanto a vestimenta das personagens dos dois romances, quanto sua composição física, uma vez que a roupa e o corpo encontram-se em constante relação na narrativa literária, sobretudo no caso de *Cinco minutos*.

²² BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. *Apud* RAINHO, Maria do Carmo Teixeira, *op. cit.*, p. 43-44.

²³ SIMMEL, Georg. *La mode*, p. 120. *Apud* RAINHO, Maria do Carmo Teixeira, *op. cit.*, p. 61.

²⁴ SAPIR, Edward. *Anthropologie*. *Apud* RAINHO, Maria do Carmo Teixeira, *op. cit.*, p. 26.

Convém salientar, ainda, a diferença entre vestimenta e vestuário de indumentária. A vestimenta seria a “peça de roupa que veste qualquer parte do corpo”, enquanto o vestuário seria o “conjunto de peças”, podendo ser “qualquer roupa ou traje que se usa sobre o corpo”²⁵. Já a indumentária é o “conjunto de roupas usadas pelos diversos povos nos diferentes momentos da história da humanidade”²⁶. Por ser mais abrangente, portanto, preferimos a noção de indumentária, conforme o enunciado de Marco Sabino.

As diferentes análises desses estudiosos favorecem a investigação mais aprofundada da moda e da indumentária, no tocante à relação entre esses temas e a literatura. Por isso, especialistas de outras áreas, como Roland Barthes e Sandra Ramalho e Oliveira, foram mobilizados para que se pudesse estabelecer um diálogo entre o campo de estudos sobre a Moda, o da Semiótica e o dos Estudos Literários.

Sandra Ramalho e Oliveira indica uma diferença entre conhecer a moda e compreendê-la como sistema de linguagem. Nesta perspectiva, a moda é dividida em níveis de linguagens, expressos de acordo com a situação que o contexto demanda. Logo, não basta ler sobre moda, é preciso interpretá-la. Cada peça de roupa implica um significado próprio para aquele que a veste e também para quem a vê. Além disso, dependendo de sua localização, ela se encontra submetida a diferentes olhares interpretativos. Uma veste representada em uma pintura, por exemplo, pode não ter a mesma carga simbólica do que a mesma veste, em sua materialidade.

De acordo com Massimo Baldini, a semiótica só começou a se interessar, de modo sistemático, pela moda e pela linguagem do vestuário a partir da década de 1950, com Roland Barthes, em seu *Sistema da moda*. Entretanto, antes de Barthes, algumas contribuições, imprescindíveis para a área, já haviam sido publicadas, como as considerações de Pëtr Bogatyriev, em *Semiotica della cultura popolare*, acerca das diversas funções que o traje desempenha, constituindo-o simultaneamente como signo e objeto. Contudo, as premissas desse campo de estudos encontram-se no trabalho de Ferdinand de Saussure que define a língua como uma instituição social formada por signos, sendo estes a união do significado e do significante. Tomando essa definição como base para sua reflexão, Barthes procurou analisar a moda como um sistema de signos, ao aplicar a distinção enunciada por Saussure entre *langue* e *parole* ao sistema do vestuário. Assim, distinguindo “costume” de “vestuário”, Barthes relaciona o primeiro à *langue* (língua), como uma realidade institucional,

²⁵ CATELLANI, Regina Maria. *Moda Ilustrada de A a Z*. São Paulo: Manole, 2003. p. 349.

²⁶ SABINO, Marco. *Dicionário da Moda*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007. p. 340.

independente do indivíduo, que determina seu vestir; e o segundo, à *parole* (fala) como uma realidade individual, na qual o indivíduo realiza o ato de “vestir-se”. Desta forma, a partir de Saussure, “sabemos que a linguagem, assim como o vestuário, é simultaneamente sistema e história, ato individual e instituição coletiva”²⁷.

Em *Sistema da moda*, são identificados três tipos de vestuário: o vestuário-imagem, o vestuário escrito e o vestuário real. O primeiro situa-se no nível das formas, aparecendo em fotografias, pinturas e desenhos. O segundo localiza-se no nível vocabular, ao mobilizar uma estrutura verbal que contemple o vestuário descrito. Já no terceiro, observa-se tanto estruturas do primeiro, quanto do segundo. Contudo, o vestuário não pode se situar no nível das formas, pois sempre vemos apenas uma parte da peça que o compõe, um modo particular, portanto, de se vestir de acordo com o gosto pessoal de cada um. Ele também não pode se situar no nível da língua, uma vez que ela é um “decalque do real”²⁸; assim, Barthes enquadra o vestuário na estrutura tecnológica. O vestuário real, pois, se situa em uma estrutura no nível da matéria e de suas transformações ao longo tempo.

Neste sentido, vamos focalizar o vestuário, de acordo com as funções específicas da linguagem. A primeira função sobre a qual Barthes discorre, em *Sistema da moda*, é a expressão verbal como imobilizadora da percepção em certo nível de apreensão. Em comparação à imagem, a linguagem desempenha uma função de autoridade, já que ela impõe a apreensão da imagem do vestuário em sua totalidade, enquanto lemos sua descrição, ao longo de um romance. Por outro lado, aquele que vê uma imagem dispõe de certa liberdade para se ater aos signos que são mais chamativos ou apenas àqueles que lhe convém.

A função de conhecimento é a segunda função da expressão verbal. Ela é crucial para o desenvolvimento de enredos romanescos, uma vez que as personagens necessitam desta dimensão para serem apresentadas ao leitor. Cada personagem passa a cumprir a função de ser identificada por signos que remetem às suas características. Neste sentido, é cabível apontar a descrição do vestuário como instituidora de um protocolo de desvendamento, pois, de acordo com Barthes, a peça de vestuário vai sendo desvendada em conformidade a certa ordem, e essa ordem implica inevitavelmente certos fins²⁹.

A terceira e última função assinalada por Roland Barthes é a da ênfase. Pelo fato de que o vestuário descrito com palavras implicar certa fragmentação, tal função indica um

²⁷ BARTHES, Roland. Storia e sociologia del vestito. In: _____. *Scritti. Società testo, comunicazione*. Turim: Einaudi, 1996, p. 65.

²⁸ BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. p. 22.

²⁹ *Ibidem*. p. 39.

caráter intrínseco da linguagem: suas descontinuidades. Assim, a ênfase da linguagem permite que se reviva as informações sobre a personagem, por intermédio das orientações fornecidas pelo escritor para a percepção da imagem.

A partir de tais funções desempenhadas pelo “vestuário escrito”, é possível afirmar que, quando o vestuário é exposto em linguagem literária, ele se torna uma imagem na mente do leitor, cumprindo, assim, a função de caracterizar as personagens de um romance. Definidas de acordo com a vontade do autor, as características de suas indumentárias associam-se às suas supostas personalidades, às suas trajetórias na narrativa, como elementos do universo ficcional³⁰. A descrição do vestuário e seu uso, portanto, acaba tornando-se “uma ferramenta que possibilita a interpretação do caráter, da moral, dos desejos e das expectativas das personagens”³¹.

Conforme Mikhail Bakhtin, no romance oitocentista, “surge uma divergência fundamental entre o homem aparente e o homem interior e, como resultado, leva o aspecto subjetivo do homem a tornar-se objeto de experiência e de representação”³². Isso acaba favorecendo a criação do contraste entre, o que Antonio Candido define como “a continuidade relativa da percepção física (em que se fundamenta o nosso conhecimento) e a descontinuidade da percepção, digamos, espiritual, que parece frequentemente romper a unidade antes apreendida”³³. Esse contraste é aplicado ao vestuário das personagens, quando a roupa exibe parte de suas subjetividades, à medida em que classificações iniciais vão sendo desconstruídas.

De acordo com Candido, esse processo ocorre, tendo em vista nossa incapacidade de “*abranger* a personalidade do outro com a mesma unidade com que somos capazes de *abranger* a sua configuração externa”³⁴. Por isso, pode-se pensar nos dois tipos de conhecimento, assinalados por Antonio Candido, para que o leitor se aproxime da personalidade das personagens, com mais precisão: o “conhecimento do domínio finito”, destinado à caracterização exterior do corpo; e o do “domínio infinito”, oculto à exploração de forma completa, devido à sua ligação com a interioridade de cada personagem, mas que pode ser explorada por meio dos signos indumentários.

³⁰ *Ibidem*. p.42-43.

³¹ RODRIGUES, Mariana Tavares. *Mancebos e Mocinhas: moda na literatura brasileira do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010. p. 138.

³² BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec Editora, 2014. p. 426.

³³ CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007 (Coleção Debates). p. 55.

³⁴ *Ibidem*. p.56.

Como a percepção do leitor, em relação ao aspecto físico do personagem, é incompleta, é possível afirmar que o conhecimento que ele formou sobre os personagens é fragmentário. Por isso, é necessário que o romance estabeleça uma relação estrutural entre o personagem e o enredo. Ela é importante na medida em que desenha o contexto adequado que assegura uma trajetória convincente para a personagem, ou seja, o enredo só poderá existir por intermédio das personagens, e estas só poderão ser ficcionalizadas a partir do enredo. Desta forma, ambos vão exprimir, “os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”³⁵. Esses significados e valores foram denominados, por Antonio Candido, de “ideias” que representam o enredo e as personagens. Assim, a personagem vive o enredo e as ideias, e só permanece viva por meio deles.

Outra reflexão sobre a indumentária como estratégia para a composição de personagens é a dependência da natureza de cada personagem à concepção que preside o romance e às intenções do romancista³⁶. Em consequência disso, a verdade da personagem dependerá, fundamentalmente, da função que ela exerce na estrutura do romance. É, sobretudo, a partir deste princípio que esta pesquisa analisa os *Cinco minutos* e *A viuvinha*, em busca dos elementos que indicam como o vestuário é mobilizado por José de Alencar para elaborar as protagonistas femininas dos dois romances em exame.

Uma das intenções do romancista que pode condicionar a descrição dos trajes das personagens, é a escolha de narrador. De acordo com Catherine Gallagher, as narrativas em terceira pessoa permitem ao narrador adentrar a subjetividade, ou consciência do personagem. Já o narrador em primeira pessoa, “mantém a ilusão de opacidade das personagens, tornando-as veículos essenciais à articulação da incerteza epistemológica típica do modernismo”³⁷. A seleção desses dois romances de José de Alencar foi definida, em parte, em razão da presença neles de diferentes vozes narrativas, uma vez que elas podem sugerir formas diferentes para a caracterização das protagonistas, por intermédio da indumentária.

Cinco minutos, é um romance narrado em primeira pessoa. Ele expõe “nos termos de Booth, narradores dramatizados, em consequência, dotados de evidente autonomia”³⁸. Dessa forma, o narrador não permite que as personagens se expressem ao longo do romance. Toda a trama é desenvolvida, a partir do ponto de vista dele. O único momento em que a

³⁵ *Ibidem*, p. 53-54.

³⁶ FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance, op. cit.*, p. 74.

³⁷ GALLAGHER, Catherine. *Ficção*. In: MORETTI, F. (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 653.

³⁸ BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003. p. 123.

protagonista feminina de *Cinco minutos* se expõe é por meio de um monólogo interior expresso na carta que envia ao narrador-personagem. É com este recurso que José de Alencar abre uma brecha na narrativa para revelar a subjetividade de Carlota, uma vez que toda a descrição da personagem é efetuada a partir da imaginação do narrador, em relação a seu vestuário.

Em *A viuvinha*, a caracterização da indumentária é outra. Esse romance é narrado em terceira pessoa, o que oferece mais condições ao leitor para que este perceba a indumentária da personagem como expressão de sua subjetividade. Carolina não tem sua integridade questionada pelo narrador, porque suas vestimentas não permitem que se saiba quem ela é, de fato, como acontece em *Cinco minutos*. São obras diferentes – embora moldadas no mesmo romantismo ingênuo que caracterizou suas primeiras obras –, nas quais José de Alencar explorou dois tipos de prosa ficcional, conforme os modelos em voga à época: a do narrador-onisciente e a do narrador-personagem. Tais diferenças são cruciais para a função da indumentária na composição de Carolina e de Carlota. O escritor atribui diferentes papéis e enredos para essas duas personagens, e isso altera completamente a maneira como suas vestimentas identificam-nas.

Além dos pormenores da narrativa, também é preciso estar atento às minúcias da indumentária. De acordo com James Wood, basta um detalhe para transformar tudo aquilo que é sem-sentido, em sentido³⁹. A partir de uma pequena descrição de um determinado elemento indumentário é possível identificar a classe social do personagem, por exemplo. No caso dos romances, observa-se o emprego cada vez recorrente do chamado “detalhe significativamente insignificante”⁴⁰, frequentemente adotado para evocar a passagem do tempo. O “detalhe” cumpriria uma determinada função na narrativa, mas não chegaria a se constituir em anamnese para o leitor. Wood também assinala o desenvolvimento do detalhe como forma de o leitor obter conhecimento sobre determinada personagem, o que conecta esta reflexão às considerações de Roland Barthes sobre o “vestuário escrito”. Em certas ocasiões, essa função vai ao encontro de outra contribuição do detalhismo: a inserção da personagem em seu próprio ambiente social. Isso acontece quando sua vestimenta reflete aquilo que se situa ao seu redor. Muitas vezes o traje encontra-se de acordo com o ambiente em que a personagem se encontra, chegando até mesmo a fazer parte dele como se fosse um conjunto de valores morais e costumes da época.

³⁹ BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. p. 361.

⁴⁰ WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2012. p. 87.

A teoria da moda e a teoria literária, portanto, enunciam conceitos que podem ser articulados, a partir da chave de leitura que se decida adotar. Tais campos manifestam algumas semelhanças, o que, para Barthes, ocorre pelo fato de que ambos conduzem o espectador/leitor a focalizar mais o significante do que o significado. Ao analisar a linguagem das roupas, Alison Lurie destaca a observação de Balzac em *Uma filha de Eva* (1839) para discorrer sobre a dimensão de signo linguístico da vestimenta feminina. De acordo com o escritor francês, para uma mulher o vestido é uma “manifestação contínua de pensamentos íntimos, uma língua, um símbolo”⁴¹. No entanto, essa teoria não se limita apenas ao olhar feminino. Todos nós vivenciamos esse sistema não-verbal de comunicação, o que nos permite ressaltar a existência de significados denotativos e conotativos, tanto na narrativa romanesca, quanto nos elementos indumentários aos quais o romance se refere. Tratando-se de indumentária, portanto, não há detalhe irrelevante; seja uma narrativa romântica, realista, trágica ou cômica, todos os detalhes atuam para a composição ficcional.

Assim, nossa análise propõe indagações aos estudos em História da Moda, tomando-a como fio condutor para o exame das representações da indumentária e da moda⁴² presentes nos dois romancetes. Ao investigar seus significados técnicos e semióticos dos trajes vestidos pelas personagens – cor, textura, forma, história, origem e escrita⁴³ –, consideramos a função da indumentária e da moda como presença e/ou ausência.

⁴¹ LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 19.

⁴² As representações, como afirma Roger Chartier, são "esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar inteligível e o espaço decifrado. As representações [...] são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza." Cf. CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Bertrand/Difel, 1990. p. 17.

⁴³ ACOM, Ana Carolina; BOSAK, Joana. O campo da moda: notas sobre ontologia e estética. Colóquio de Moda, 13, 2017, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: Colóquio de Moda, 2017. p.5.

CAPÍTULO II – A indumentária como recurso para a construção de personagens

Em *Cinco minutos*, há uma “escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza”⁴⁴. A história tem como ponto de partida o atraso de cinco minutos do narrador-personagem, cujo nome não é enunciado, para apanhar o ônibus das seis horas da noite. Assim, ele embarca no das sete horas e procura um lugar ao fundo do carro, onde encontra Carlota. Com seu vestido de seda, ela desperta uma súbita paixão no jovem companheiro de viagem. É neste momento que se inicia a composição da personagem, por meio da sua vestimenta:

O canto já estava ocupado por um monte de sedas, que deixou escapar-se um ligeiro farfalhar, conchegando-se para dar-me lugar.
Sentei-me; prefiro o contato da seda à vizinhança da casimira ou do pano.
O meu primeiro cuidado foi ver se conseguia descobrir o rosto e as formas que se escondiam nessas nuvens de seda e de rendas.
Era impossível.
Além da noite estar escura, um maldito véu que caía de um chapeuzinho de palha não me deixava a menor esperança.⁴⁵

O véu e o mantelete⁴⁶ não permitiam que a aparência da personagem fosse exposta, o que leva o narrador-personagem à suposição de que Carlota é “feia”, pois para ele “uma mulher bonita deixa-se admirar, e não se esconde como uma pérola dentro de sua ostra”⁴⁷. Contudo, quando o protagonista sente o perfume de sândalo da personagem, sua opinião muda, uma vez que, “a fragrância do sândalo tem conotações que vão além, relaciona-se com o Oriente – um modismo do século”⁴⁸. Mesmo sem distinguir o rosto de Carlota, o protagonista argumenta a seu favor:

Tinha toda a certeza; desta vez era uma convicção profunda e inabalável.
Com efeito, uma mulher de distinção, uma mulher de alma elevada, se fosse feia, não dava sua mão a beijar a um homem que podia repeli-la quando a conhecesse; não se expunha ao escárnio e ao desprezo.
Era bela!⁴⁹

O narrador-personagem sustenta sua convicção em uma teoria que ele criou, na qual o vestuário é analisado como parâmetro definidor da beleza e do caráter das mulheres. Essa análise também é fundamentada na escolha do perfume, devido ao gosto apurado que define “as mulheres de boas condições sociais, aquelas com corretas noções de recato, que não se

⁴⁴ CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁵ ALENCAR, José de. *Cinco minutos* [1856]. 5. ed. São Paulo: FTD, 1999 (Coleção Grandes leituras). p. 14.

⁴⁶ Capa curta feminina usada por cima do vestido, como enfeite ou para proteger do frio.

⁴⁷ ALENCAR, José de. *Cinco minutos*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁸ RODRIGUES, Mariana Tavares. *Mancebos e Mocinhas: moda na literatura brasileira do século XIX*, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁹ ALENCAR, José de. *Cinco minutos*, *op. cit.*, p. 17.

exalam em cheiros fortes, picantes, animais, condicionantes e condicionadores de uma má reputação”⁵⁰. Assim, segundo o protagonista:

A mulher é uma flor que se estuda, como a flor do campo, pelas suas cores, pelas suas folhas e sobretudo pelo seu perfume.
Dada a cor predileta de uma mulher desconhecida, o seu modo de trajar e o seu perfume favorito, vou descobrir com a mesma exatidão de um problema algébrico se ela é bonita ou feia.⁵¹

Após a beijar no ombro e lhe apertar a mão, o ônibus para e a mulher que o impressiona lhe diz antes de descer: “*Non ti scordar di me!...*”⁵². O rapaz chega a ir atrás dela mas não a encontra na rua. Obcecado, durante dias passa a perseguir a sombra fugitiva de sua amada tendo em mente apenas o timbre de sua voz, o perfume entranhado no lenço e seu véu preso ao chapeuzinho de palha. Assim, grande parte do romance é narrado a partir da imaginação do protagonista em torno da beleza de Carlota, o que leva o narrador-personagem a procurar os signos indumentários – caracterizando tanto a exterioridade, quanto a interioridade da personagem – em todas as mulheres: “Quando saía, não via ao longe um vestido de seda preta e um chapéu de palha que não lhe desse caça, até fazê-lo chegar à abordagem”⁵³. O protagonista, portanto, tentava encontrar uma “sombra impalpável”, cuja aparência ele, de fato, sequer conhecia.

Apesar de esbarrar com o rapaz em alguns bailes, Carlota não se apresentava. Até que um dia ele a identifica, no teatro, por seus trajes:

Não me tinha enganado; junto da velha vi um chapeuzinho de palha com um véu preto rocegado, que não me deixava ver o rosto da pessoa a quem pertencia.
Mas eu tinha adivinhado que era *ela*; e sentia um prazer indefinível em olhar aquelas rendas e fitas, que me impediam de conhecê-la mas que ao menos lhe pertenciam⁵⁴.

Ele se sentou perto dela e tentou se aproximar, mas recebeu uma resposta fria que o fez questionar o porquê de tanto mistério. Carlota fugia do rapaz para não revelar que sofria de uma afecção pulmonar. Mas como a estrutura narrativa e o enredo do romance não permitem que tanto a exterioridade quanto subjetividade de Carlota apareçam integralmente, apenas em uma das cartas que ela escreve para o protagonista é possível saber porque se escondia e qual era o motivo do uso do véu, que tanto tornava sua beleza misteriosa:

Cinco meses antes do nosso primeiro encontro completava eu os meus

⁵⁰ RODRIGUES, Mariana Tavares. *Mancebos e Mocinhas: moda na literatura brasileira do século XIX*, op. cit., p. 173.

⁵¹ ALENCAR, José de. *Cinco minutos*, op. cit., p. 15-16.

⁵² “Não te esqueças de mim!”.

⁵³ ALENCAR, José de. *Cinco minutos*, op. cit., p. 18.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 21.

dezesseis anos, a vida começava a sorrir-me.

A educação rigorosa que me dera minha mãe me conservara menina até àquela idade, e foi só quando ela julgou dever correr o véu que ocultava o mundo aos meus olhos que eu perdi as minhas ideias de infância e as minhas inocentes ilusões.

[...] Algum tempo depois fui a outros bailes e ao teatro, porque minha mãe, que guardara a minha infância como um avaro esconde o seu tesouro, queria fazer brilhar a minha mocidade⁵⁵.

Quando a narrativa não permite que haja um aprofundamento da personagem, o monólogo interior se torna uma saída para expor as experiências subjetivas íntimas das personagens⁵⁶. No caso de Carlota, sua carta demonstra que o véu, como um dos signos que contribuíram para a criação da imagem da personagem durante metade do romance, acaba desconstruindo todos os rótulos em torno de sua exterioridade, ao expor parte de sua subjetividade. A personagem não tinha a menor intenção de usá-lo, mas a educação rigorosa de sua mãe a obrigou, julgando, assim, ser esse o momento certo para deixar sua infância de lado e exhibir sua mocidade. Na saída de um desses bailes, Carlota contraiu um resfriado comum que acabou tornando-se algo mais grave, condenando-a à morte. Por isso permanecia sempre fugindo e se ocultando de todos. Seu traje misterioso não era por uma razão estética, ou identitária própria da personagem, pelo contrário. Desta forma, é possível inferir que o vestuário de Carlota cumpre mais uma função de suspense e signo referencial da personagem do que de contemplação de uma essência identitária.

Todo o conhecimento acerca dela foi elaborado por intermédio de sua indumentária que, de acordo com Gilberto Freyre, fixa o olhar do romancista, demonstrando que é possível enxergar os encantos do vestuário burguês e não apenas as formas do corpo da mulher quase em estado de graça⁵⁷. Apesar disso, a personagem pouco surpreende, não evoluindo mais do que isso ao longo do romance, sobretudo porque a revelação de sua intimidade coincide com a revelação de sua natureza textual⁵⁸ que, por sua vez, subordinava-se à exibição da subjetividade do narrador em primeira pessoa.

Seguindo a terminologia discutida por Edward Forster, Carlota pode ser classificada como uma “personagem plana”, já que ela não foi alterada pelas circunstâncias do enredo mas apenas se moveu por meio delas⁵⁹. Além disso, Carlota é uma personagem que não precisa ser rerepresentada, ela é reconhecida facilmente pelo leitor, principalmente por trazer

⁵⁵ *Ibidem*, p. 34.

⁵⁶ COHN, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Apud GALLAGHER, Catherine. *Ficção, op. cit.*, p. 651.

⁵⁷ FREYRE, Gilberto. *Vida, forma e cor*. São Paulo: É Realizações, 2010. p. 140.

⁵⁸ GALLAGHER, Catherine. *Ficção, op. cit.*, p. 552.

⁵⁹ FORSTER, Edward. Morgan. *Aspectos do romance, op. cit.*, p. 55.

uma marca visual e estética que a define: a jovem de chapeuzinho de palha e véu. Consequentemente, ela seria plana por não ser complexa o suficiente para ser expressa para além dessas características. Já em *A viuvinha*, José de Alencar desenvolve melhor a personagem de Carolina. Ela começa a nos surpreender a partir da metade do romance, tornando-se “redonda”. Carolina comporta-se como jovem viúva por todo o romance, tal como uma boa personagem “plana”; mas, quando nos surpreende é convincente⁶⁰. A roupagem de Carolina vai expor sua interioridade, ao mesmo tempo em que enuncia uma identidade indumentária. Entretanto, deve-se ressaltar que assim como Carlota, ela se move devido às circunstâncias do seu enredo.

A inverossimilhança de Alencar ainda permanece em *A viuvinha* como um aspecto vinculado à exposição da indumentária caracterizadora de personagem. Publicada em 1857, a obra relaciona-se a *Cinco minutos* por ter o mesmo narrador. Logo no início de sua primeira obra, José de Alencar deixa claro que ela se trata de uma “história” e não de um “romance”, o que atribui ao narrador a responsabilidade de desenvolver a inverossimilhança a partir de seu ponto de vista. O narrador, que agora é onisciente em *A viuvinha*, escreve uma carta para sua prima, narrando a história de Jorge e Carolina. Eles se casam, mas logo após a noite de núpcias Jorge forja um suicídio para preservar a honra de Carolina, já que para a época seria inadequado deixar uma noiva no altar em razão de dívidas econômicas. Carolina acabaria ficando “mal falada” na sociedade fluminense. A saída que Jorge encontrou foi deixar a esposa viúva logo após o casamento para recomeçar a vida como outro homem e pagar suas dívidas.

Carolina era apenas um ano mais nova que Carlota; ambas passaram por terríveis provações e se vestiam de preto, apesar de motivos distintos. Carlota usava-o por ser uma cor elegante; Carolina porque estava de luto. São os detalhes que vão demonstrar como elas se diferenciavam. Enquanto a primeira vestia seda preta e um chapéu de palha, a segunda

trajava um vestido de cetim preto, simples e elegante; não tinha um ornato, nem uma flor, nem outro enfeite, que não fosse dessa cor triste, que ela parecia amar.

Essa extrema simplicidade era o maior realce da sua beleza deslumbrante. Uma joia, uma flor, um laço de fita, em vez de enfeitá-la, ocultariam uma das mil graças e mil perfeições que a natureza se esmerara em criar nela.⁶¹

Com a intensa fabricação de tecidos ao longo do século XIX, a moda se tornou um assunto popular, atingindo até mesmo o luto. De acordo com Juliana Schmitt, o uso do luto

⁶⁰ *Ibidem*, p. 61.

⁶¹ ALENCAR, José de. *A viuvinha* [1857]. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2004 (Coleção Travessias). p. 40.

se tornou um símbolo misto de *status* social, civilidade e virtude. Era necessário adquirir *toilettes* completas, logo, a forma mais barata para a mulher conseguir seguir o código de etiqueta, seria tingir de preto as peças de roupa que faltavam para cumpri-lo. Além disso, o domínio da etiqueta e o equilíbrio era imprescindível; pressupunha o conhecimento sobre o que era ou não apropriado, controlando-se a ostentação na imagem pessoal, honrando, assim, a memória do morto⁶². Conforme demonstra o excerto acima, Carolina dominava bem os códigos da moda do luto. Usava o preto de forma simples e elegante, sempre honrando a memória de seu marido.

A permanência de vestes na cor preta em uma moça tão jovem levava a sociedade a rotular Carolina de “a viuvinha”, o que era algo fora do comum naquele período, já que, “o luto se tirava com facilidade”⁶³. Na França, o luto pelo falecimento de marido ou de esposa durava dois anos, sendo “pesado” durante o primeiro ano, e “aliviado” no segundo. Já no Brasil, a Pragmática do Marquês de Pombal determinava “seis mezes pelas Pessoas Reaes, pela própria Mulher, por Marido, por Paes e Avós, Bis-Avós, por Filhos, Netos e Bis-Netos”⁶⁴. Podemos afirmar, em vista disso, que Alencar, ao definir o luto de sua personagem por cinco longos anos, construía, assim, uma imagem de viúva inconsolável – o que não deixava de ser atraente:

(Ela) entrou nos salões, porém com esse vestido preto, que devia lembrar-lhe todo o momento a fatalidade que pesara sobre a sua existência. Excitou a admiração geral pela sua beleza. Não houve talento, posição e riqueza que se não rojasse a seus pés. Sabiam vagamente a sua história; suspeitavam a virgindade sob aquela viuvez, e se lhe dava um toque de romantismo que inflamava a imaginação dos moços à moda.⁶⁵

A simbologia do preto, com o passar do tempo, apresentava-se sob duas formas para a personagem: como uma decepção cruel, mas simultaneamente, como uma relíquia sagrada que ela respeitaria para sempre, por ser “a cinza do seu primeiro amor”. A partir dessas duas orientações, ela decide não se entregar ao amor, em respeito à imagem do defunto marido, e zomba de todos os galanteios que recebe. Por vestir preto, durante tanto tempo, ela obtém uma identidade peculiar. Quando sua mãe leva-a para comprar novos vestidos, Carolina revela parte dessa sua nova identidade:

Não é luto minha mãe: é gosto. Tenho paixão por essa cor; parece-me que ela veste melhor que as outras.
— Não digas isso, Carolina; pois o azul desta seda não te assenta

⁶² SCHMITT, Juliana. Simulacro da dor. In: BORGES, Camila; MONTELEONE, Joana; DEBOM, Paulo. (Orgs.). *A história na moda, a moda na história*, São Paulo: Alameda, 2019. p. 69.

⁶³ FILHO, Adolfo Morales de los Rios. *O Rio de Janeiro imperial*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000. p. 389.

⁶⁴ *Apud* SCHMITT, Juliana. *Simulacro da dor*, op. cit., p. 71-72.

⁶⁵ ALENCAR, José de. *A viuvinha*, op. cit., p. 55.

perfeitamente?

— Já gostei do azul; hoje o aborreço! É uma cor sem significação, uma cor morta.

— E o preto?

— Oh! O preto é alegre!

— Alegre! — exclamou um caixeiro, admirado dessa opinião original em matéria dessa cor.

— Eu pelo menos o acho — replicou a moça, tomando de repente um ar sério —, é a cor que me sorri.⁶⁶

A reação do caixeiro quando Carolina diz que o preto é alegre, representa bem o pensamento da sociedade àquela época sobre a cor da indumentária. O preto deveria ser usado pelas mulheres apenas em situações de luto, servindo com “um simulacro da dor, um símbolo de desconforto, que servia para ser visto mesmo quando não se sofria de fato”⁶⁷. Contudo, não era raro a adequação do traje lutuoso simples à vaidade das mulheres, conforme artigo da revista *A Estação*: “Nenhuma das nossas leitoras ignora as regras para o luto de pae, de mae, de marido; mas procura-se seja de atenuar, seja de modificar para si ou para outrem”⁶⁸. As mulheres cumpriam o período do traje lutuoso, mas muitas não acatavam o significado que ele tinha na época. De acordo com o artigo, elas deveriam se vestir para se livrar das preocupações e das frivolidades da *toilette*, ou seja, deveria haver o desprendimento do prazer, da alegria e do luxo para se afastar do mundo, recolhendo-se em silêncio. É compreensível, portanto, o estranhamento do caixeiro ao ouvir que o preto seria uma cor alegre para Carolina.

É nesse momento que a personagem começa a pretender ser “redonda” por romper com a ideia de que uma personagem pode facilmente ser determinada pela sua imagem. Ela transmite surpresa ao revelar sua conquista identitária, mas ainda assim, ela apenas desenvolve esse papel porque as circunstâncias do enredo colocaram-na nesta situação; por isso, de certa forma, permanece plana. Uma nova surpresa acontece, quando Carolina se apaixona novamente. Ela mostra, com seu vestuário, o quanto seu interior encontrava-se instável naquele momento:

Pela primeira vez, depois de cinco anos, Carolina trajava de branco; mas as fitas dos laços, as pulseiras, o colar, eram pretos ainda. Até no seu vestuário se revelava a luta que se passava em sua alma: o branco era a aspiração, o sonho do futuro; o preto era a saudade do passado.⁶⁹

A personagem conhece um novo amor e decide dar uma chance para seus sentimentos

⁶⁶ ALENCAR, José de. *A viuvinha*, op. cit., p. 40-41.

⁶⁷ SCHMITT, Juliana. *Simulacro da dor*, op. cit., p. 71.

⁶⁸ [Autor Anônimo]. *A Estação*, Jornal ilustrado para a família, Rio de Janeiro, ano XII n. 21, 15 de novembro de 1883, p. 241.

⁶⁹ SCHMITT, Juliana. *Simulacro da dor*, op. cit., p. 59.

encontrando-se com ele. Sem saber que se tratava de seu marido, que fingia estar morto, ela decide abandonar o vestido preto. Contudo, as fitas dos laços, as pulseiras e o colar, ainda portam os signos indumentários do luto. Carolina indica, com seu vestido branco, que está pronta para assumir uma nova identidade, mas ainda expressa o receio de deixar no passado a Carolina que ela criara. Para a personagem, a roupa não é apenas um objeto, mas sim uma verdadeira forma de expressão. Sua vestimenta sugere como são incorporados, ao conjunto geral da sua aparência, valores semânticos que podem ser captados por aqueles à sua volta⁷⁰. O mesmo acontecia com as mulheres que chegavam ao período final do luto. Considerava-se de mau gosto abandonar o luto por completo no mesmo dia em que ele acabava; por isso tinha-se como regra o uso de vestido branco com echarpe preta e cabelos enfeitados com laços pretos de veludo listrado⁷¹, vestimenta semelhante a que Carolina trajava no excerto acima.

Podemos afirmar, portanto, que a vestimenta da personagem não foi escolhida apenas para cumprir seu papel de expressão da subjetividade na cena ficcional, mas também para satisfazer o código de etiqueta do período. Tal recurso desempenha a função de aproximar o romance da realidade do leitor. Segundo Ian Watt, a apresentação da individualização da personagem em paralelo à descrição detalhada das preocupações da vida cotidiana – códigos de moda e de etiqueta – são aspectos constituintes do realismo formal do romance. Eles contribuem, assim, para a satisfação dos anseios dos leitores por uma estreita correspondência entre a vida e a arte⁷².

De acordo com Erich Auerbach, é natural que a forma ampla e elástica do romance em prosa se imponha cada vez mais para a reprodução de elementos que indicam os fundamentos do realismo moderno, como o tratamento sério da realidade cotidiana e das personagens em um pano de fundo historicamente agitado⁷³. Tais elementos acabam produzindo uma identificação do leitor com a trama ficcional; no entanto, seria menos por se aproximarem da realidade e mais por serem convincentes. Um romance é uma obra de arte que segue suas próprias leis, não necessariamente as da vida diária. De acordo com Catherine Gallagher, tornou-se um hábito pensar que o envolvimento do leitor em um romance ocorre

⁷⁰ PEREIRA, Maria Ignez; CONRADO, Guido; RODRIGUES, Viviane Helena. Vestindo histórias - O vestuário como ficção. In: BONADIO, Maria Claudia; MATTOS, Maria de Fátima. (Orgs.). *História e cultura de moda*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 193.

⁷¹ SCHMITT, Juliana. *Simulacro da dor*. op. cit., p. 80.

⁷² WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo, Editora Schwarcz, 1990. p. 35.

⁷³ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 440.

por meio de alguma forma de identificação – ou investimento psíquico – com as personagens. Contudo, a essa abordagem, assumida por muitos estudiosos, leitores e romancistas, “contrapõe-se o zelo em notar o erro inerente a confundir personagens e pessoas”⁷⁴. Roland Barthes, por exemplo, argumenta que a personagem acaba tornando-se uma “pessoa” ao deixar de subordinar-se à ação, encarnando imediatamente uma essência psicológica. Edward Forster, em contraposição, acredita que a personagem não precisa ser como nós, embora possa sê-lo, mas basta ser convincente. A personagem de um romance, portanto, é real quando vive de acordo com suas leis ficcionais⁷⁵. Assim, a partir de algumas características das obras aqui analisadas, procuramos identificar a funcionalidade do vestuário como uma ferramenta para a elaboração de personagens verossímeis.

⁷⁴ GALLAGHER, Catherine. *Ficção*, *op. cit.*, p. 645.

⁷⁵ FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*, *op. cit.*, p. 48.

CAPÍTULO III – A crítica alencariana às extravagâncias da moda

Além das características de classe e sexo estampadas nas vestes das personagens de José de Alencar, é possível identificar nesses romances alguns aspectos culturais da sociedade fluminense oitocentista. De acordo com Gilda de Mello e Souza, o ponto de vista romântico de Alencar “se assemelha em parte à neurose que, a partir de meados do século XIX”, resultara, na Europa e no Brasil, “do processo de urbanização, do convívio mais intenso com a mulher e das novas formas de sedução divulgadas pela alta costura e as grandes lojas de departamento”⁷⁶. Contudo, deve-se ressaltar certa distorção idealizante nos romances citadinos de Alencar, proveniente daquele sopro avassalador que transformava o mundo: o espírito romântico⁷⁷. Neste sentido, a “linguagem das roupas” em ambas as obras aqui analisadas, expressa os costumes indumentários da época, de uma perspectiva romantizada.

Os trajes das personagens de Carolina e Carlota não contêm elementos como o espartilho e a saia balão, típicos da indumentária feminina do período, em alta no mercado e nos jornais de moda. Outra característica dos romances é a sobriedade do vestuário. Não há uma descrição detalhada de muitos elementos de luxo, no entanto, ainda sim, é possível inferir que se trata de trajes das classes altas pelo tipo de tecido. Em *Cinco minutos*, o narrador-personagem relata que procurava sempre “um vestido de seda preta e um chapéu de palha”. Já em *A viuvezinha*, Carolina prefere trajar “um vestido de cetim preto, simples e elegante”. Quando a personagem vai às compras, sua mãe chega a indicar um vestido de cor mais alegre e de tecido mais luxuoso – “o azul da seda lhe assenta perfeitamente”; entretanto, Carolina prefere continuar seguindo com o preto do luto romantizado.

Os romances e os jornais foram as primeiras formas de contato das mulheres oitocentistas com o mundo exterior, por isso é necessário cotejar os romances de Alencar com os periódicos da época, como o *Jornal do Commercio*, o *Correio Mercantil* e o *Diário do Rio de Janeiro*. Assim, ao analisar folhetins de forma geral, crônicas e notícias podemos expor a percepção de então, sobre a moda vigente.

Conforme Gilda de Mello e Souza, “a saia rodada dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX (sobretudo a saia balão) era um símbolo de classe”⁷⁸, porque cada segmento social mantinha certo número de sinais indumentários que a caracterizavam. Nos anos 1850 – época

⁷⁶ SOUZA, Gilda de Mello e. Macedo, Alencar, Machado e as roupas. *Machado de Assis Linha* [online]. 2017, vol.10, n. 20, p. 18.

⁷⁷ AZEVEDO, Hilário de. José de Alencar: destino de uma vocação. In: José de Alencar: sua contribuição para a expressão brasileira. Edições Cadernos da Serra, Coleção Imbuí, Ensaios e crônicas, p. 19-20.

⁷⁸ SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 233.

da crinolina, e mais tarde da anquinha⁷⁹ – os jornais divulgavam a moda da saia balão, sobretudo porque a crinolina constituía uma boa alternativa para substituir o peso das anáguas. De acordo com Alison Lurie, as mulheres vitorianas e eduardianas viviam constantemente apertadas em espartilhos, chegando a usar dez anáguas sob a saia comprida, o que resultava em uma roupa que pesava mais de cinco quilos⁸⁰. Entretanto, as crinolinas também causavam muitos dissabores para essas mulheres. Já no final da adolescência, as meninas tinham que carregar em seus corpos gaiolas de lona pesada, reforçada com barbatanas de baleia ou aço. Além disso, o espartilho era obrigatório para compor a curvatura que a moda da saia balão pedia. Desta forma, Lurie ressalta que os músculos das costas frequentemente atrofiavam-se, a ponto de as mulheres não conseguirem se sentar ou ficar em pé por muito tempo sem um apoio⁸¹.

Como os jornais pretendiam cumprir a função de serem tanto um veículo de propaganda e difusão da moda, quanto de informação acerca da adaptação de vestuários franceses ao clima do Rio de Janeiro, encontram-se discursos contra e a favor das imposições da moda à vida social das mulheres. De certa forma, é possível afirmar que as opiniões contrárias estavam mais próximas das prescrições contidas nos chamados manuais de etiqueta e civilidade, que se auto apresentavam como uma fonte mais fiel aos padrões indumentários da época⁸².

De acordo com Fernando Sampaio, o *Código do Bom-Tom ou regras da civilidade e de bem viver no século XIX*, do cônego português José Ignacio Roquete, é o mais famoso e provavelmente o mais antigo manual de regras de comportamento social no século XIX. Publicado em 1845, e relançado em 1875 com o mesmo conteúdo, o manual foi escrito com base na observação do que ocorria nos setores mais refinados de Paris, com o intuito de que Portugal se tornasse parte de um conjunto de nações consideradas civilizadas na Europa⁸³. Tal código de “bem viver” obteve boa aceitação nas principais cidades do Império brasileiro, apesar de conter uma ideia de traje sem as exuberâncias da moda que os jornais ditavam à época. No Capítulo XX do *Código*, encontra-se fortes críticas à inconstância da moda e conselhos sobre o que seria de “bom gosto”:

⁷⁹ LURIE, Alison. *A linguagem das roupas. op. cit.*, p. 83.

⁸⁰ *Ibidem.* p. 158.

⁸¹ *Ibidem.* p. 230.

⁸² PERROT, Philippe, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIXe siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1981. p. 167-168.

⁸³ SAMPAIO, Fernando da Silva. Código do Bom-Tom: comportamento, saúde e regras de etiqueta para mulheres no manual de José Inácio Roquette. *Revista Vozes, Pretérito e Devir: UESPI*, ano I, vol. I, n.2, 2013. p. 298.

Não pretendo eu, minha filha, pôr te em rebelião contra as modas do teu tempo, nem te direi tampouco que sigas as que precederam: o nome de moda diz *mudança, inconstância*. “A moda, diz Fénelon, destroe-se a si mesma; diz que põe a mira no perfeito, e nunca o encontra; ou se o acha, não quer nunca ali fixar-se”. Se pois a moda *muda* a cada instante, por que razão serás tu escrava de sua inconstância? E se ela nunca consultou em nada a saúde, a comodidade nem mesmo a formosura, por isso que pelo menos desfigura e altera as proporções do corpo por que razão te deixarás arrastar de seus funestos caprichos? Aconselho-te pois que, se te não podes eximir de sacrificar alguma cousa a esta imperiosa exigência do século em que vives, faças este sacrifício com discernimento e bom gosto, e nunca de modo que a decência e a honestidade sejam menoscabadas pelo capricho ou leviandade d’uma modista. Dir-te-hei com o mesmo venerável Prelado, que a simplicidade das estátuas antigas deve mostrar-te quanta nobreza e graça têm os vestidos lisos e sem adornos. Quanto mais teu penteado e vestidos fizerem lembrar o traje antigo tanto mais engraçados e de bom gosto serão.⁸⁴

A questão do moralismo católico também era algo pertinente às opiniões contrárias ao luxo e às extravagâncias, divulgadas pelos jornais de moda.

O refinamento no luxo e vaidade das mulheres é um sinal infalível da decadência dos costumes, e quasi sempre de grandes desastres na ordem social; e falando a linguagem dos moralistas cristãos, é um insulto á Divindade que muitas vezes provoca exemplares castigos.⁸⁵

Por fim, é possível ressaltar o fato de que a escolha de uma concepção de moda que prezava a simplicidade não descartava o consumo de novas peças, desde que elas não fossem extravagantes o suficiente para ir contra os padrões de decência da época, não se tornassem um símbolo pecaminoso de vaidade e também não prejudicassem a saúde da mulher.

Tem como regra geral, minha filha, que o penteado, o calçado, os vestidos simples e modestos, tudo bem feito, aseado, e bem composto; poucas côres vivas e nunca contrastando umas com outras como as de arlequins; certo discernimento e juízo em modificar as modas naquilo em que ofendem a decência e prejudicam a saúde, são as cousas em que debes pôr todo o teu desvelo, e pelas quaes darás provas de ter recebido uma boa educação, e te tornarás estimável a todas as pessoas que sabem apreciar o verdadeiro merecimento e a modéstia acompanhada do bom gosto.⁸⁶

Desta forma, ao analisar o *Código de Bom Tom*, encontramos diretrizes que se aproximam daquelas expostas por José de Alencar em seus romances. A escolha de uma indumentária mais modesta, repleta de elementos indumentários que constam nos códigos de etiqueta da época, sem referências às extravagâncias das saias e espartilhos, indica que

⁸⁴ ROQUETTE, José Inácio. *Código de Bom Tom ou regras da civilidade e de bem viver no século XIX* [1845]. p. 293.

⁸⁵ *Ibidem*. p. 294.

⁸⁶ *Ibidem*. p. 296.

Alencar possivelmente apropriou-se da concepção de moda e de comportamento divulgada pelos manuais de etiqueta e civilidade, em sua representação das vestes das personagens femininas. Cabe sustentar, portanto, que a escolha de Alencar por um padrão de vestimenta mais condizente com os códigos de “bom comportamento” do que com os luxos “desvirtuosos” da moda disseminados nos jornais, representaria a adesão do escritor aos modelos civilizatórios vigentes àquela altura, sobretudo quando esses códigos da etiqueta podem ser interpretados, como o fez Norbert Elias, como uma auto representação da sociedade europeia⁸⁷.

Neste sentido, o romancista externaria certa insatisfação com os exageros dos códigos de etiqueta da época. Assim, a literatura, ao mesmo tempo em que denunciaria a insatisfação com o real, passaria a oferecer contra ele um abrigo para o ideal que fora frustrado, isto é, um refúgio e um sucedâneo para aspirações insatisfeitas⁸⁸. Grande parte dessa insatisfação provinha da atuação política que José de Alencar tentara desempenhar. Segundo Raimundo de Menezes, “como político, desencantado da vida e dos homens, o poeta não se realizou”⁸⁹. Desde o começo da sua carreira política, Alencar se mostrou inadaptado aos artifícios da Corte:

Não suportava ter por obrigação, duas vezes por semana, galopar, empertigado dentro de um fardão, sobraçando grossa pasta, para despachar em S. Cristóvão. Aquilo o irritava deveras. Outra coisa que o molestava era ter de comparecer às recepções, aos bailes, obrigado a um protocolo exaustivo. [...] A respeito há um bilhete em que, certa vez, indagava de um colega de gabinete qual a farda com que devia apresentar-se numa procissão: a calça, branca ou azul? A espada, branca ou preta? Ele tinha aversão por espada preta. Como fazer então? E lamentava que em assuntos tão profundos e transcendentais se exauria a atividade de um ministro”⁹⁰.

Após conseguir o cargo de gerente-redator em *O Diário do Rio de Janeiro*, Alencar passou a manifestar diversas críticas aos exageros dos modismos e das modas da época. De acordo com o escritor, em sua coluna “Conversa com meus leitores”, era preciso reformar as larguras das portas, das cadeiras e até mesmo das ruas:

Em primeiro lugar, a câmara municipal vai modificar a sua regra para as construções dos prédios; as portas, que até agora deviam ter quatro pés de largura, vão ser aumentadas à *oito*.

A alfândega acaba de receber ordem para não admitir a despacho cadeiras e poltronas que não tenham a capacidade suficiente para se

⁸⁷ ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p.117.

⁸⁸ GUINSBURG, Jacob (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002 p. 55.

⁸⁹ MENEZES, Raimundo de. *Cartas e documentos de José de Alencar*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967. p. 7.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 10.

sentarem três pessoas; o que quer dizer que as cadeiras atuais passam a ser sofás, e para sofás se criará uma espécie de arquibancada.

Os teatros vão aumentar o preço dos camarotes, os ônibus têm de ser novamente lotados, isto é, os ônibus que se inventarem de novo, porque os atuais não poderão conter mais do que uma senhora e *seus vestidos*, como se dizia antigamente, um homem e sua família.

Fala-se até já do alargamento das ruas, que não pode ter menos de sessenta pés, para o trânsito desses ônibus cheios de vestidos, e desses vestidos cheios de rendas e de folhos.

Todas estas inovações determinadas por S. M. a rainha *Moda*, que, “atendendo às justas reclamações que lhe foram feitas por parte das senhoras elegantes, todos os dias sujeitas a verem os seus belos vestidos amarrotados pelas ombreiras das portas e janelas, assim como pelos estreitos limites de um carro: HOUE por bem ordenar o alargamento das ruas, e a reforma das cadeiras”.⁹¹

O termo “S. M. a rainha da Moda” empregado por Alencar, pode ser interpretado como uma crítica explícita por diversos motivos. Nesse período, o termo “Rainha da Moda” podia ser usado tanto para se referir à consorte de Napoleão III, Imperador da França – pois, “segundo dizem, a Imperatriz Eugenia foi a introdutora da saia balão; o que prova que uma rainha da moda pode levar o absolutismo até à extravagância”⁹² –, como também para evocar “uma posição social ambicionada com anelo por todas as elegantes de Paris; posição que lisonjeia as aspirações do coração feminino, mas que também tem o seu reverso de amargores e decepções”⁹³. Além disso, a escolha da expressão “Sua Majestade” por Alencar foi muito sugestiva, já que de acordo com os manuais de etiqueta e civilidade da época, era utilizada apenas para se referir ao masculino, sendo “Vossa Senhoria” o tratamento correto para o feminino. Neste sentido, é possível sustentar que José de Alencar pretendia se referir à moda como algo além do controle do homem, praticamente, uma entidade superior.

Outros jornais como o *Correio Mercantil* também expressavam a insatisfação masculina com os exageros da moda feminina do período, reforçando a “necessidade de uma reforma na lotação das gôndolas e ônibus”, uma vez que “as dimensões que o balão tem tomado, exigem que uma senhora seja considerada como valendo dois ou três homens, ao menos dentro das gondolas”⁹⁴. Alencar compartilhava da mesma opinião. Conforme a matéria, “os ônibus têm de ser novamente lotados, isto é, os ônibus que se inventarem de novo, porque os atuais não poderão conter mais do que uma senhora e *seus vestidos*, como

⁹¹ ALENCAR, José de. Coluna Folhetim, Conversa com os meus leitores, *Diário do Rio de Janeiro*, 26 de maio de 1856. p. 1.

⁹² [Autor Anônimo]. Livro do domingo, *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 1 fev. 1858. Folhetim. p. 1.

⁹³ [Autor Anônimo]. Páginas avulsas. Crônica mensal de Paris. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1856. p. 1.

⁹⁴ [Autor Anônimo]. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 9 out. de 1861. Notícias diversas. p. 1.

se dizia antigamente, um homem e sua família”⁹⁵. O ônibus, em meados do século XIX, “possuía dois pavimentos, sendo puxado por quatro cavalos”⁹⁶, o que confirma a situação embaraçosa que resultava das proporções exageradas da saia balão. Ainda em 1861 é possível encontrar relatos em folhetins indicando a necessidade de uma reforma na lotação de gôndolas e ônibus: “uma gondola para 14 pessoas não é uma gondola para 14 senhoras ou para 14 pessoas, inclusive senhoras”⁹⁷.

Além de criticar os incômodos que a dimensão da saia balão causava nos meios de transporte, José de Alencar também ressalta as dificuldades que a moda impunha nos espaços sociais como jantares, bailes e teatros:

Até agora, quando se convidava alguém para um jantar, contavam-se as pessoas, para que a mesa tivesse espaço para todos; hoje porém é preciso contar de maneira seguinte:

O Sr. F 1 lugar.
 Meio vestido 1 “
 A Sra. F 2 “
 Outro meio vestido 1 “

—
 Total. 5 lugares

Nas contradanças, como não é possível que um homem a quatro passos de distância dê a mão a uma senhora, não há remédio senão introduzir alguma modificação a este respeito; em lugar da mão, o cavalheiro tomará a ponta do lenço que lhe oferecerá o seu gracioso par.

Como não é possível conversar em tão grande distância sem gritar e fatigar os pulmões, o que demais produziria uma celeuma terrível, os confeitores de hoje em diante farão os canudos dos sorvetes com o triplo do comprimento atual, e cada cavaleiro armado com o seu tubo de farinha de trigo transmitirá aos seu belo par as finezas e amabilidades que lhe ditar a imaginação ardente.

Isto enquanto a telegrafia elétrica não se aperfeiçoa entre nós; porque então em cada baile haverá uma quantidade de pequenos telégrafos elétricos, que se servirão em bandeja como sorvetes ou balas de estalo.

Os camarotes de teatro vão ser iluminados por dentro, porque, ficando o vestido na frente e a senhora do vestido no fundo, não haverá óculos de alcance capaz de enxergar essas estrelas nebulosas no seio de suas nuvens de sedas, de rendas, de cambraia e ponto de Inglaterra.⁹⁸

A moda da época prescrevia vestidos fartamente rodados, sustentados por crinolinas que dificultavam a locomoção da mulher nos espaços urbanos, bem como mantinha-a afastada dos homens nos espaços de sociabilidade. Ressalte-se que nessa sociedade o homem havia abandonado as vestimentas e os ornamentos exagerados, uma vez que, agora, cabia à

⁹⁵ ALENCAR, José de. Coluna Folhetim, Conversa com os meus leitores, *Diário do Rio de Janeiro*, 26 de maio de 1856. p. 1.

⁹⁶ FILHO, Adolfo Morales de los Rios. *O Rio de Janeiro imperial*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000. p.140.

⁹⁷ [Autor Anônimo]. Coluna Notícias diversas, *Correio Mercantil*, 9 de out. de 1861.

⁹⁸ ALENCAR, José de. Coluna Folhetim, Conversa com os meus leitores, *Diário do Rio de Janeiro*, 26 de maio de 1856. p. 1.

mulher a tarefa de exibir, por meio de uma luxuosa aparência, a riqueza que ele havia alcançado. Assim, quanto mais rico era esse homem, mais requintadas e incômodas eram as vestimentas de sua mulher. De acordo com Maria Claudia Bonadio, “as mulheres desse período tornaram-se uma espécie de objeto sofisticado e caro, marcadas como principal índice de *status* social de seu marido e protetor”⁹⁹. A maneira como a mulher apresentava-se em público, portanto, constituía uma estratégia para afirmar a prosperidade do homem¹⁰⁰.

No mesmo ano em que, na coluna “Conversa com meus leitores”, critica os excessos da saia balão, o romancista publica *Cinco minutos* com suas vestimentas simples e idealizadas. Conforme Hilário de Azevedo, frequentemente os campos do jornal e da literatura se confundiam, um servindo ao outro de instrumento para José de Alencar. De acordo com o biógrafo, “as armas do polemista eram as mesmas usadas pelo folhetinista imaginoso e criador. Apenas mudavam a direção e o alvo. E a estratégia tinha de ser outra”¹⁰¹. No caso dos romances em folhetins, José de Alencar recorreu à inverossimilhança nos enredos, produzindo um “acúmulo irrealista de acasos, coincidências e idealização excessiva, num clima de teatralidade quase caricata”¹⁰². Ela se apresenta em *Cinco minutos*, quando o protagonista prefere se sentar na gôndola ao lado de uma mulher do que de um homem, o que era algo incomum neste período devido ao exagero dos vestidos. Além do tamanho da saia ser um empecilho, era um costume à época que as jovens estivessem sempre acompanhadas do pai, irmão ou de uma dama de companhia, o que configurava um duplo obstáculo.

É possível afirmar, portanto, que, exatamente em 1856, quando o peso intolerável das anáguas começa a ser substituído pela leveza da crinolina de armação, ou anágua de arcos¹⁰³, José de Alencar parece expor certa resistência às novas adequações que a saia balão exigia. Apesar de saber das limitações que a dimensão das saias¹⁰⁴ impunha, o romancista facilita a aproximação entre as personagens do seu romance. Neste sentido, ao definir uma veste implausível para os parâmetros da época, Alencar afirma sua personalidade literária, não só como condutor da trama e criador de figuras ficcionais, mas como crítico – pelo contraste

⁹⁹ BONADIO, Maria Claudia. Moda, frivolidade e projeto político de José de Alencar. *Modapalavra*. v. 1, n. 1, 2002. p. 106.

¹⁰⁰ TEIXEIRA, Cristiane Garcia. O Rio de Janeiro de José de Alencar: a moda e as transformações sociais urbanas da Corte fluminense. *Baleia na Rede*, UNESP, v. 1, n. 10, 2013, p. 184.

¹⁰¹ AZEVEDO, Hilário de. *José de Alencar: destino de uma vocação*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰² MOISÉS, Carlos Felipe. *Cinco minutos: rede de símbolos a ser decifrada*. In: *Cinco minutos*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰³ RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções*, *op. cit.*, p. 136.

¹⁰⁴ A saia balão, também chamada de *cage* por se assemelhar à verdadeiras gaiolas, tinha uma armação construída à base de arcos de metal ou barbatanas de baleia para oferecer uma melhor sustentação ao vestido.

entre a singeleza da indumentária da personagem e as extravagâncias da moda – da alta sociedade fluminense, submissa às suas imposições.

José de Alencar cumpriu, portanto, com grande sucesso, o compromisso tácito que os romancistas oitocentistas firmaram com seus leitores, ou seja, o de criar, na narrativa ficcional, certa verossimilhança em relação ao real, mantendo, embora, a dimensão imaginativa dos elementos que a compõem. Para Catherine Gallagher, é como se o critério de verossimilhança requisitasse os elementos de imaginação¹⁰⁵. Isso permite que o romance proponha diversos sentidos que dialogam com a percepção do leitor. Assim, o leitor como detentor de uma ficcionalização prática, cotidiana, aceita a ficção que o romance lhe propõe e elabora sua interpretação a partir dos sentidos que o escritor desenvolve em sua narrativa, permitindo, assim, que se firme um acordo entre ambos.

¹⁰⁵ GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco. (Org.) A cultura do romance, *op. cit.*, p. 652.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os romances urbanos encontravam-se em consonância com as transformações que ocorriam no Rio de Janeiro oitocentista, representando parte da realidade social brasileira. Por ter as mulheres da elite como principal público leitor, eles contribuiriam para o fortalecimento de valores ligados à cultura europeia das aparências. Por meio das descrições das vestimentas e dos costumes das personagens, José de Alencar expressaria os “padrões de moralidade, valores sociais e formas de sociabilidade da época, principalmente por sua característica de valorizar o indivíduo, o privado e os bens materiais”¹⁰⁶.

Em ambas as personagens aqui analisadas, a função da indumentária não é a de, apenas, acrescentar elementos que auxiliariam o leitor a imaginar a aparência de cada uma. A realidade ficcional elaborada pelo escritor pretende ir além do vestuário como uma simples necessidade básica. Alencar mobiliza-o como uma forma de expressão da individualidade e da subjetividade de suas personagens, revelando seu senso estético marcadamente romântico, ao idealizar vestimentas e costumes em desacordo com aqueles que a sociedade fluminense de meados do século XIX aprovava e adotava.

O exame do vestuário das personagens permite, também, perceber a inexistência de caracterização indumentária para o narrador-personagem. Talvez por sua função hermenêutica determinante para o enredo, esse personagem seja pouco caracterizado exteriormente, permitindo espaço apenas para sugestões e inferências acerca de seu eu interior. Enquanto isso, as personagens femininas expressam sua interioridade e exterioridade por intermédio de seus signos indumentários, essenciais para o desenvolvimento da trama romanesca.

Graças aos atributos específicos daquilo que denominou “contato romanesco”, Mikhail Bakhtin afirma que “é possível introduzir-se a si próprio no romance”¹⁰⁷. Romances em folhetim, como *Cinco minutos* e *A viúvinha*, estariam, no entendimento do filósofo russo, isentos de qualquer problemática filosófica ou sócio-política, favorecendo, assim, que o leitor criasse uma distância segura entre ele mesmo e os eventos inacabados, ou frustrados, de sua existência. Desta forma, no lugar da vida enfadonha e medíocre, o romancista oferece uma existência fascinante que permite ao leitor participar de diversas aventuras e se identificar com os personagens. O romance, por consequência, funcionaria como um substituto da vida particular.

¹⁰⁶ TEIXEIRA, Cristiane Garcia. O Rio de Janeiro de José de Alencar: a moda e as transformações sociais urbanas da Corte fluminense, *op. cit.*, p. 181.

¹⁰⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*, *op. cit.*, p. 421.

No caso das obras aqui analisadas, o deslumbramento romântico aconteceria, sobretudo, nas cenas que envolvem o sexo feminino. Em um período em que a moda protagonizava o ambiente social – recebendo críticas diversas que assinalavam como uma “rainha da moda pode levar o absolutismo até à extravagância”¹⁰⁸ –, José de Alencar sujeita os costumes e a moda feminina da época à sua própria imaginação. O escritor, portanto, tornava possível a aproximação das leitoras a uma realidade ficcional mais livre, ou seja, sem os desencantos e empecilhos que a realidade da moda provocava, ao impedir essas personagens de passarem pelas portas e ocuparem assentos, sem ficarem com seus vestidos presos, devido ao tamanho desproporcional da saia balão.

A partir do exame das fontes e da argumentação desenvolvida ao longo dos capítulos, pretendemos demonstrar que as conveniências do vestuário ficcional das personagens Carlota e Carolina, se direcionariam tanto no sentido de normas sociais compartilhadas, contribuindo para o desenvolvimento da narrativa romanesca como parte integrante da indumentária das personagens, como também no sentido de convenções que saciam o gosto das leitoras de Alencar. Um dos méritos de José de Alencar nesses romances, consiste, portanto, em ter criado uma indumentária ficcional livre dos incômodos que os “círculos de ferro de uma crinolina monstro”¹⁰⁹ pode causar tanto à própria mulher, quanto ao indivíduos que se senta a seu lado, em um transporte público, no camarote do teatro, ou em um jantar elegante.

¹⁰⁸ [Autor Anônimo]. Livro do domingo, *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 1 fev. 1858. Folhetim, p. 1. Neste folhetim, a Imperatriz Eugenia é apontada como a introdutora da saia balão, o que indica como a influência da moda francesa era marcante na Corte do Rio de Janeiro.

¹⁰⁹ [Autor Anônimo]. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 9 out. de 1861. Notícias diversas, p. 1. Esta notícia relata o caso de um passageiro que se sentiu invadido e machucado pela crinolina de uma mulher.

REFERÊNCIAS

Fontes

ALENCAR, José de. *Cinco minutos* [1856]. 5. ed. São Paulo: FTD, 1999 (Coleção Grandes leituras).

ALENCAR, José de. *A viuvinha* [1857]. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2004 (Coleção Travessias).

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista* [1873]. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000311.pdf>. Acesso em: 7 dez. de 2016.

ALENCAR, José de. Conversa com os meus leitores, *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 26 maio de 1856. Folhetim, p. 01. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/43320. Acesso em: 7 dez. de 2016

[Autor Anônimo]. *A Estação*. Jornal ilustrado para a família, Rio de Janeiro, ano XII n. 21, 15 de novembro de 1883. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709816&pasta=ano%20188&pesq=lu> to. Acesso em: 24 nov. de 2019

[Autor Anônimo]. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 9 out. de 1861. Notícias diversas, p. 01. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/217280/19593>. Acesso em: 7 dez. de 2016

[Autor Anônimo]. Livro do domingo, *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 1 fev. 1858. Folhetim, p. 01. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/45719. Acesso em: 7 dez. de 2016

[Autor Anônimo]. Páginas avulsas. Crônica mensal de Paris. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1856. Folhetim do Jornal do Comércio, p. 01. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/9986. Acesso em: 7 dez. de 2016

ROQUETTE, José Inácio. *Código de Bom Tom ou regras da civilidade e de bem viver no século XIX* [1845]. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k131713t/f1.image>. Acesso em: 20 out. de 2018

Referências bibliográficas

ACOM, Ana Carolina; BOSAK, Joana. O campo da moda: notas sobre ontologia e estética. In: Colóquio de Moda, 13, 2017, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: Colóquio de Moda, 2017

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

ALVIM, Luiza. Os jornais, o romance e o folhetim. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/Os%20jornais-%20o%20romance%20e%20o%20folhetim.pdf>. Acesso em: 20 out. de 2018

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015

AZEVEDO, Hilário de. José de Alencar: destino de uma vocação. In: _____. *José de Alencar: sua contribuição para a expressão brasileira*. [s.l.]: Edições Cadernos da Serra, [s.d.] (Coleção Imbuí, Ensaios e crônicas).

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

BALDINI, Massimo. *A invenção da moda: as teorias, os estilistas, a história*. Lisboa: Edições 70, 2015.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009 (Coleção Roland Barthes).

_____. *Inéditos, vol. 3: imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (Coleção Roland Barthes).

_____. *O efeito do real*. In: GENETTE, Gerard *et al.* *Literatura e Semiologia*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1972.

_____. *Storia e sociologia del vestito*. In: _____. *Scritti. Società testo, comunicazione*. Turim: Einaudi, 1996.

BONADIO, Maria Claudia. Moda, frivolidade e projeto político de José de Alencar. *Modapalavra*. v. 1, n. 1, p. 106-113. 2002.

BORGES, Camila; MONTELEONE, Joana; DEBOM, Paulo (Orgs.). *A história na moda, a moda na história*. São Paulo: Alameda, 2019.

BOSI, Alfredo. Cultura. In: CARVALHO, José Murilo de (Coord.). *A construção nacional: 1830-1889*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012 (Coleção História do Brasil Nação: 1808-2010, 2).

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007 (Coleção Debates).

CATELLANI, Regina Maria. *Moda Ilustrada de A Z*. São Paulo: Manole, 2003.

- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Bertrand /Difel, 1990.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias da gente brasileira*. Império. Rio de Janeiro: LeYa, 2016. Vol. II.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FILHO, Adolfo Morales de los Rios. *O Rio de Janeiro imperial*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- FREYRE, Gilberto. *Vida, forma e cor*. São Paulo: É Realizações, 2010.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.
- GALLAGHER, Catherine. *Ficção*. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GONÇALVES, Mariana Couto. *O jornalismo literário no século XIX: a imprensa entre folhetins, crônicas e leitores*. Simpósio Nacional de História, 27, 2013, Natal. *Anais [...]* Natal: ANPUH, 2013. p. 1-14. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371346244_ARQUIVO_artigoanpuh_versaofinal_.pdf. Acesso em: 20 out. de 2018.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MENEZES, Raimundo de. *Cartas e documentos de José de Alencar*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967.
- _____. *José de Alencar*. São Paulo: Martins Editora, 1965.
- NUNES, Benedito. *A visão romântica*. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- OLIVEIRA, Sandra Ramalho e. *Moda também é texto*. São Paulo: Edições Rosari, 2007.
- PEREIRA, Maria Ignez; CONRADO, Guido; RODRIGUES, Viviane Helena. *Vestindo histórias - O vestuário como ficção*. In: BONADIO, Maria Claudia; MATTOS, Maria de Fátima (Orgs.). *História e cultura de moda*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.
- PERROT, Philippe, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*. Une histoire du vêtement au XIXe siècle, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1981.
- RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções*. Rio de Janeiro, século XIX. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

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

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

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

SAMPAIO, Fernando da Silva. Código do Bom-Tom: comportamento, saúde e regras de etiqueta para mulheres no manual de José Inácio Roquette. *Revista Vozes*. Pretérito e Devir, UESPI, ano I, vol. I, n. 2, 2013. Disponível em: <http://revistavozes.uespi.br/ojs/index.php/revistavozes/article/view/23>. Acesso em: 20 jul. de 2018.

SAPIR, Edward. *Anthropologie*. Paris: Editions de Minuit, 1967.

SCHMITT, Juliana. *Mortes vitorianas: corpos, lutos e vestuário*. São Paulo: Alameda, 2010.

_____. Simulacro da dor. In: BORGES, Camila; MONTELEONE, Joana; DEBOM, Paulo (Orgs.). *A história na moda, a moda na história*, São Paulo: Alameda, 2019.

SIMMEL, Georg. *La mode. La tragédie de la culture et autres essais*. Marselha: Rivages, 1988.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. Macedo, Alencar, Machado e as roupas. *Machado Assis em Linha*. 2017, vol.10, n.20, p.4-19. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1983-68212017000100004&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 15 jul. de 2018.

SPENCER, Herbert. *Les manières et la mode*. In: _____. *Essais de morale, de science et d'esthétique*. Paris: Germer Balliere et Cie., 1883.

TARDE, Gabriel. *Les lois de l'imitation*. Paris: Felix Alcan, 1890.

TEIXEIRA, Cristiane Garcia. *A cultura das aparências e os códigos de comportamento: a moda como escrita, memória, posse e poder no Rio de Janeiro do século XIX*. Congresso Internacional de História, 6, 2013, Maringá. *Anais...* Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2013. p. 13. Disponível em: http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/624_trabalho.pdf. Acesso em: 20 jul. de 2018.

_____. O Rio de Janeiro de José de Alencar: a moda e as transformações sociais urbanas da Corte fluminense. *Baleia na Rede*, UNESP, v. 1, n. 10, 2013. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/view/3365/2590>. Acesso em: 23 jul. de 2018.

VEBLEN, Thorstein. A teoria da classe ociosa. 2. ed. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo, Editora Schwarcz, 1990.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2012.

XIMENES, Maria. Alice. *Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores; Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2011.