

ALENCAR E O ROMANCE NACIONAL: MODOS E MODAS DO SÉCULO XIX NO BRASIL

Alencar and the national romance: manners and fashion of the 19th century in Brazil

Aguiar, Lia Calaça; Graduada; Universidade Federal do Piauí,
liacalaca@hotmail.com¹

Viana, Núbia de Andrade; Mestre; Universidade Federal do Piauí,
nubia.and@gmail.com²

Resumo: O presente estudo é uma análise do vestuário descrito das personagens femininas nos romances de José de Alencar (1829-1877), busca a compreensão de hábitos e costumes comuns no século XIX a partir das descrições do vestuário. A pesquisa qualitativa com metodologia descritiva e explicativa. Assim traçou-se a relação entre ficção e realidade, vestuário e personagem na narrativa literária.

Palavras chave: Vestuário descrito; José de Alencar; Século XIX.

Abstract: The present study is an analysis of the described clothing of the female characters in the novels of José de Alencar (1829-1877), seeking the understanding of habits and customs common in the nineteenth century from the descriptions of clothing. Qualitative research with a descriptive and explanatory methodology. Thus was drawn the relation between fiction and reality, clothing and character in the literary narrative.

Keywords: Described clothing; José de Alencar; Nineteenth century.

Introdução

Os trabalhos de José de Alencar são nacionalmente reconhecidos pela riqueza de detalhes empregada nas descrições e a constante menção ao cenário social em que os personagens estão inseridos como componente da narrativa, fato que o constituem testemunha ocular dos hábitos em meados do século XIX.

As obras selecionadas constituem a tríade conhecida como Perfil de Mulher, composta pelas obras *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), que serão analisadas e expostas buscando as descrições do vestuário das

¹ Graduada em Design da Moda e Estilismo da Universidade Federal do Piauí.

² Mestra em Comunicação e Professora do curso de Moda, Design e Estilismo, na Universidade Federal do Piauí.

personagens criadas por ele, e construindo um paralelo com outros estudiosos de Alencar para uma dissecação dos costumes do Brasil, principalmente o Rio de Janeiro, que era então capital do Império e moradia do autor, partindo das roupas, comportamento e características de suas protagonistas.

A problemática central consiste em sondar o romance nacional clássico e buscar se há nele de fato uma veracidade histórica e de que maneira as descrições do vestuário compõem esse registro. A narrativa de Alencar será analisada, ainda que brevemente, para buscar os relatos descritivos que constituem a principal característica desse estilo literário. Parte do estudo identificará também a moda vigente e terá em conta o período retratado por José de Alencar em seus romances, que é o final do século XIX.

O tipo de pesquisa aplicado foi o qualitativo, sendo feita de forma descritiva e explicativa, pois os textos que serão apresentados trarão aspectos subjetivos para contribuir com o sentido e a busca de uma confirmação da teoria apresentada. Além das obras de Alencar, foram utilizados para construção da análise autores como Chataignier, Lipovetsky, Svendsen, Roche, Braga, Freyre, Vasconcellos e Lukács, entre outros que ajudam a compor o embasamento necessário desta pesquisa.

É válido ressaltar que os perfis traçados por Alencar são constantes em seu âmago, por isso não pode ser de todo omitido pelas suas vestes, mas fazem delas uma extensão de si mesmas. Os aspectos básicos sobre representação, moda e identidade serão apresentados de maneira que a análise seja compreendida e embasada de forma precisa.

Moda: história, processos e características

Historicamente a moda tomou seus primeiros contornos como sistema no final da Idade Média, em geral se associando à emergência do capitalismo mercantil, quando a Europa cresceu economicamente, relacionando-se com diversos povos durante o processo. Nessa etapa os modos de vestir mudaram e as pessoas passaram a cultivar a si mesmas, a alta sociedade passa a exhibir-se excêntrica e “a mudança nas roupas tornou-se uma fonte de prazer

em si mesma” (SVENDSEN, 2010, p. 24). Com o tempo a burguesia cresce em poder aquisitivo dentro da sociedade e o mimetismo social se torna parte fundamental do início do sistema de moda.

A moda inicialmente vista por estudiosos como um movimento social fútil, ganhou novas perspectivas com Herbert Spencer (1820-1903) e Georg Simmel (1858-1918), sendo percebidas então como fator de individualização e socialização, evoluindo até estudiosos como Lipovetsky que afirma que “a moda é formação essencialmente sócio-histórica, circunscrita a um tipo de sociedade” (LIPOVETSKY, 2009, p. 25), ou seja, sofrendo alterações ou não, ela ainda representa o corpo social.

Baseado nessa concepção de moda como agente dentro do sistema social, o vestuário chega também à literatura adquirindo função de significação dentro da narrativa, principalmente nos romances do século XIX, onde os personagens deixam de representar a sociedade, como era o caso da poesia clássica, e passam a ser vistos como indivíduos inseridos em sociedades com personalidades e características únicas (RIBEIRO, 2008). A identidade surge aqui através de significações sociais e dos seus significados, sendo resultado de uma construção e complexidade do social, onde fatos tanto sociológicos quanto psicológicos se articulam: “portanto a identidade de cada um de nós está sempre em construção, já que interage com as transformações vivenciadas no contexto social, responsáveis pela infinita produção de cultura” (VASCONCELLOS, 2014, p. 03), e nas obras de José de Alencar ficava patente que o aspecto social tinha bastante importância dentro da narrativa.

O Romantismo brasileiro era uma compilação de boas maneiras, sabedoria, coragem e cortesia vivida por seus heróis e heroínas, que todo mancebo ou mocinha da época deveria saber e seguir. Os modelos femininos retratados na literatura eram exemplos de como as mulheres deveriam ser para estarem à altura de seus futuros matrimônios com homens igualmente civilizados, para que dessa forma tivessem famílias felizes e pais satisfeitos, tornando-se sustento de uma sociedade educada e civilizada (SOARES, 2012).

O século XIX foi marcado no Brasil por diversas mudanças sociais e políticas, entre elas a chegada da família real portuguesa e o estabelecimento

da capital do Império na cidade do Rio de Janeiro. Os costumes da sociedade elegante da época e a relação entre homens e mulheres era nítida na indumentária desse período: as mulheres restritas em seus espartilhos e crinolinas, transmitiam sempre um ar de submissão e de fragilidade, estando à sombra do poderio masculino, servindo como mostruários da riqueza de suas famílias (ROCHE, 2007).

Surgem igualmente, novos modos de consumo, exigindo mudanças no sistema fabril brasileiro e no comércio, principalmente na capital, mas que não estimulou o surgimento de uma moda adequada ao clima tropical do país, que ainda seguia os modelos europeus mesmo depois de sua independência (CHATAIGNIER, 2010).

As primeiras descrições de vestuário surgem nesse momento, em que as peças eram descritas dentro de guias/revistas que eram trazidos ao país com as últimas tendências europeias, sendo puramente legendas de uma imagem. Era comum nessas publicações voltadas para as mulheres a presença de folhetins, histórias narradas em forma de prosa romântica sequenciadas, divulgadas para aumentar as vendas. O romantismo se torna um movimento literário popular onde o consumo é parte constituinte do processo de formação da identidade de cada indivíduo. Os personagens de suas histórias não são apenas apresentados, aquilo que é descrito é reflexo da relação com a moda do período (CHOCIAY, 2013).

Georg Lukács (1965) reflete a respeito deste novo modelo de escrita que prevaleceu no século XIX dentro do romantismo: o descritivo. O excesso nas descrições, porém, não banalizava a escrita, não havia representações de fatos inúteis, tudo era relevante dentro da narrativa, "sem elementos acidentais, tudo é abstrato e morto [...] mas por outro lado, precisa superar na representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade" (LUKÁCS, 1965, p. 45), é requerida então nesse estilo uma nova percepção da vida social, por isso o vestuário ganha destaque para alguns autores. A descrição do vestuário representava e classificava os personagens, trocar de roupa, logo, significava mudar algo em sua situação (ROCHE, 2007).

A identidade surge aqui como resultado de uma construção e complexidade do social, onde fatos tanto sociológicos quanto psicológicos se articulam: “portanto a identidade de cada um de nós está sempre em construção, já que interage com as transformações vivenciadas no contexto social, responsáveis pela infinita produção de cultura” (VASCONCELLOS, 2014, p. 03).

No Brasil os fatores sociais tiveram forte caráter de formação na identidade dos indivíduos, desde seu descobrimento ou “achamento” (PRADO, BRAGA, 2011) enquanto colônia portuguesa, os hábitos e costumes eram inicialmente baseados em reproduzir os padrões europeus. Nas obras de José de Alencar ficava patente que o aspecto social tinha bastante importância, mesmo nos seus romances que não abordavam esse tema abertamente com críticas, ele nunca deixa de alfinetar a sociedade e a forma como ele a representa e transmite isso para suas personagens é sempre claro na narrativa. A identidade como representante do papel social de cada personagem é sempre forte, guiando muitas vezes o destino de cada uma delas, dentro do texto.

A delimitação da identidade das mulheres de José de Alencar – Lúcia, Emília e Aurélia - é complexa devido aos diversos aspectos que envolvem sua construção, como as mudanças de *status* social, pois ao iniciar o convívio em outras esferas da sociedade as protagonistas se veem obrigadas a agir em concordância com o ambiente, mesmo que não seja de forma espontânea, mas apesar disso, se afirmam enquanto atrizes dentro da sua nova condição.

A tríade de José de Alencar é narrada no período do Segundo Reinado (1840 - 1889), momento em que o Brasil estava tendo sua identidade nacional formada e sua nação era “educada de forma civilizada”, “esse processo contou com a Literatura para dar suporte às fictícias glórias passadas e, assim adaptar todos os modelos europeus de civilização ordenada e progressista para as terras tropicais brasileiras” (CAMPOS, 2013, p. 219).

Portanto os Perfis de mulher criados por José de Alencar eram também modelos para serem seguidos pelas mulheres do século XIX e a partir desse ponto a moda da época e os costumes que nela estavam inseridos serão

apresentados a seguir e abordados ainda dentro dos conceitos de representação e de identidade, paralelamente aos trechos referentes às descrições dos vestuários, além de expor parte da vida de Alencar como componente da construção da narrativa.

Modas e modos: o registro no vestuário descrito

Na narrativa de José de Alencar a questão do vestuário das personagens tem importância maior em relação aos fatos dentro da história, como elementos funcionais, não para representar apenas o *status* social, como também suas personalidades (CHOCIAY, 2013), mas a adesão de determinado estilo em detrimento de outro também é relevante.

Num período de mudanças também sociais, em meio ao desenvolvimento das cidades e níveis diferentes de hierarquia, as pessoas ao redor dos centros urbanos eram atraídas pelo estilo de vida e de vestimenta daqueles, estimulando o hábito de imitar e o desejo de competir. Lipovetsky (2009) afirma que os fatores culturais impulsionaram essa prática, onde se busca a felicidade mundana que a cultura cavalheiresca fazia aparentar natural (CHOCIAY, 2013). As relações entre os sexos mudam dentro dessa perspectiva cavalheiresca, surge um herói sentimental, lírico, que corteja de forma humilde, discreta, influenciando o enobrecimento da literatura, a individualização dos seres e uma atenção cada vez maior ao vestuário.

As mulheres desse período no Brasil Império eram retidas e orientadas dentro do sistema patriarcal familiar, eram limitadas em visitas a igreja e aqueles centros de comércio, diferente dos homens que em geral passavam a maior parte do tempo fora de casa, a rua era um clube masculino ao ar livre onde quer que eles se reunissem (FREYRE, 1977).

Tudo ganhava um aspecto intimista e familiar, pois o Brasil era um país distante de hábitos ritualistas, tão comuns nas sociedades europeias, desde suas origens (HOLANDA, 1995). Os sobrados patriarcais eram o lugar de domínio da mulher brasileira nesse período, no contexto destas famílias, a religião tinha relevante papel, pois em geral as meninas eram enviadas para

conventos, desde seus 8 e 9 anos, até os 13 ou 14, quando voltavam para casa e aprendiam “a delicada arte de ser mulher. Música, dança, bordado, orações, francês, e às vezes em inglês, leve lastro de literatura” (FREYRE, 1977, p. 86), cresce então o hábito da leitura entre as moças a partir de folhetins românticos.

O sentimento de amor romântico disseminado pela literatura da época era infrutífero. O casamento não surgia desses galanteios de salas de visitas e salões de festa, decorria “de mecanismo menos lírico do sistema patriarcal de família. O homem com quem a moça, de pouco mais de treze anos, se casava, raramente era de sua própria escolha. A escolha era de seus pais ou simplesmente de seu pai” (FREYRE, 1977, p. 88). A função principal da mulher após essa união era o cuidado do lar e Alencar traçou diferentes perfis para que servissem de guia para essas jovens senhoras.

O homem tratava a esposa ou a filha de forma rigorosa, dentro de casa recebia certa liberdade e autonomia para decisões, no entanto fora do lar “lhe era negado qualquer poder. Fora de casa, a mulher era apenas, legalmente e socialmente, a sombra do marido” (FREYRE, 1977, p. 76), um mero expositor, ela levava nas roupas, no colo e nos pulsos, a riqueza da família ou do esposo ao qual pertenciam. Ao frequentar os salões de baile, evento mais comum para se socializar e apresentar-se, exibia-se com propriedade e elegância (CHATAIGNIER, 2010).

À medida que o estilo de escrita de José de Alencar foi se definindo, era perceptível uma busca concreta e realista, apesar de romanceada em seu enredo, da descrição psicológica de seus personagens, submetendo-os à situações que testem seus caracteres que podem coincidir com a vida cotidiana de seus leitores em diversos sentidos, como será apresentado. O vestuário para Alencar tem papel tão relevante em suas obras ao ponto de evoluir para acompanhar suas usuárias e ainda sim ser digno da descrição pela pena do autor.

Lúcia, protagonista do romance *Lucíola* (1862), ainda no início da carreira de Alencar, já difere bastante dos temas abordados por ele até então – a protagonista é uma cortesã. Alencar possuía ideias muito claras sobre que

caminhos a literatura deveria tomar, o principal deles é o de modelador social, de instruir os seres a viver em uma sociedade deturpada pela modernidade sem esquecer seus valores, e aqui os perfis de mulher são eficazes em mostrar padrões de atitude em diversos momentos. O aspecto histórico dos seus romances, fez deles contemporâneos à época, portanto, facilmente compreendidos e absorvidos. O intento de Alencar era o de mostrar as consequências que uma vida devassa poderia gerar em uma moça de boa reputação (SOARES, 2012).

O romance tem início com uma nota dos autores, primeiro da senhora G. M., uma abreviação que representava apenas um pseudônimo do autor, e em seguida de Paulo, o protagonista juntamente com Lúcia, sendo que a primeira nota, de G.M., já tenta a previa redenção da personagem ao intitular a obra de Lucíola, um animal noturno cheio de luz própria que vive em meio a escuridão e os charcos, que antes traz uma figura cristã e não apenas de uma mulher vestal (RIBEIRO, 2008).

O perfil é então traçado do ponto de vista do narrador-personagem Paulo Silva, rapaz provinciano, distante das orgias da capital, portanto de boa índole, que avista Lúcia pela primeira vez na festa da Glória.

[...] a alguns passos de mim, uma linda moça, que parara um instante para contemplar no horizonte [...] Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada. Ressumbrava na sua muda contemplação doce melancolia e não sei que laivos de tão ingênua castidade, que o meu olhar repousou calmo e sereno na mimosa aparição. (ALENCAR, 2008, p. 16)

A narrativa de Alencar expõe a áurea que rodeava Lúcia, que estava desacompanhada, bem vestida e a princípio parece uma bela moça casta e recatada comum, e esse conjunto visual que despertou o interesse de Paulo faz com que, no texto, logo após este encontro, ele questione a identidade desta mulher, e tem como resposta que ela “não é uma senhora”, mas “é uma mulher bonita” (ALENCAR, 2008, p. 16). A contradição presente no texto é o fato de os trajes de Lúcia serem comuns às damas de boa estirpe e não de

mulheres como ela, uma cortesã, que em geral levavam roupas em cores fortes que servissem como destaque social de sua profissão em particular (RODRIGUES 2010). Mas é nesse fator que Alencar constrói a complexidade da personalidade de Lúcia, cheia de uma dualidade constante: sua casa é elegante e ao mesmo tempo lugar de prostituição, um rosto casto e puro, mas que também seduz, e roupas respeitáveis, mas que envolvem um corpo usado (MARCO, 1986).

A duplicidade ganha um significado no momento em que a história dela é revelada: que sob a pele de cortesã se esconde uma alma pura e casta de uma menina que foi introduzida na prostituição por pobreza, chega a afirmar que se separava do corpo, separava-se do corpo e deixava a “cortesã sem pudor e sem consciência” (ALENCAR, 2008, p. 112).

No final da obra os trajes mudam novamente para revelar uma Lúcia transformada, que então traja negro (ALENCAR, 2008, p. 120), conforme os costumes das mulheres católicas da época, para ir à missa após abandonar a vida de cortesã. No entanto, ele mostra que tais hábitos não poderiam seguir sem um devido castigo, pois a história culmina com a morte de Lúcia que não consegue suportar a ideia de que estava grávida de Paulo, e que por não se achar digna acaba morrendo carregando o feto morto, deixando assim às suas leitoras um aviso sólido: a felicidade e o amor só poderiam ser conquistados com pureza e moral impecável.

A segunda protagonista, Emília, do romance *Diva* publicado em 1864, é introduzida à mesma senhora G.M. por Paulo como um “segundo perfil de mulher, tirado ao vivo como o primeiro” (ALENCAR, 2007, p. 10), que se torna amigo do novo protagonista o Dr. Amaral, recém formado em medicina. Augusto Amaral era de natureza crioula com sangue europeu, plácido e calmo, que conta, após algum tempo separado de Paulo, sua história de amor (RIBEIRO, 2008). Ele é chamado por Geraldo, irmão de Mila, para socorrer a pobre garota, então com quatorze anos, que sofre de algum mal e imediatamente o leitor conhece a primeira e principal característica de Mila: o recato. Era necessário “auscultar-lhe o peito”, ou seja, que o médico reclinasse a cabeça sobre o colo da paciente (SOARES, 2012), mas ao tentar ele

imediatamente é repellido, ela então rejeita o tratamento físico e acaba por estender o período da doença.

Para uma justificativa aceitável de tal comportamento é necessário compreender quem era Emília Duarte aos quatorze anos: filha de uma família respeitável, teve uma educação severa, natural dentro da sociedade rigorosa patriarcal de meados do século XIX, mas acrescido de um “rigor excessivo” pela mãe de Mila, “era uma menina muito feia, mas da fealdade” consequência da puberdade, “por conseguinte um monstrinho”, o que aumentava a timidez dela. Alencar apresenta no traje, “que é segunda epiderme da mulher”, a correspondência do físico: “um vestido liso e escorrido, que fechava o corpo como uma bainha desde a garganta até os punhos e tornozelos; de um lenço enrolado no pescoço; e de umas calças largas, que arrastavam, escondendo quase toda a botina” (ALENCAR, 2007, p. 12 e 15).

O início da obra resume bem o perfil de mulher que Alencar busca criticar: aquelas moças produto de educação tão rigorosa que beirava o exagero, claramente representada na descrição do traje comum de Mila. Augusto, apesar disto, não desiste e acaba por salvar Mila, logo em seguida abandona o Brasil, mas sua volta lhe reservava uma grata surpresa: a antes menina Emília, havia se transfigurado em uma bela mulher rainha dos salões. No entanto, a atitude de Emília não havia mudado muito, o recato que lhe era imprescindível, o pai de Mila durante um pedido de desculpas pelo comportamento dela chega a mencionar no texto que “Mila teve uma educação muito severa”, apesar das tentativas do senhor Duarte de mostrar o inconveniente desse tipo de educação, a sua “falecida mulher era nesse ponto de um rigor excessivo” (ALENCAR, 2007, p. 15).

As jovens aprendiam a “delicada arte de ser mulher” (FREYRE, 1977, p. 86), habilitando-se naquilo que era necessário para que se tornassem bons partidos no mercado matrimonial da corte. Esse amadurecimento precoce as prevenia também a respeito da forma como se comportar diante do sexo oposto e a maneira submissa de se portar, a timidez, logo, também virou uma prenda da mulher da década de 1850, mas a maioria das moças a aprendia de forma moderada (FREYRE, 1977, p. 86), para Emília, seus trajes, essa

“segunda pele”, refletiam o recato extremo da jovem, que lançava mão de todos os costumes da moda para manter o corpo coberto mesmo aos dezessete anos, em algumas cenas a moça evita até mesmo o contato com cavalheiros que não estivessem de luvas, tamanho era o pudor dela, seus trajes de baile eram primorosos, delicados e graciosos “e dentre as nuvens de rendas das mangas só escapava a parte inferior do mais lindo braço. Era o toque severo do pudor corrigindo a túnica da vestal imolada à admiração ardente das turbas” (ALENCAR, 2007, p. 27).

O romance entre eles é regado de farpas da parte da moça e amores da parte de Augusto, até que ele se cansa do desprezo e a abandona, fazendo com que ela perceba que o amava o tempo todo. Soares (2012) afirma que *Diva* é uma ilustração de como os comportamentos colônias, no caso o pudor de Mila, tornaram-se antiquados e apenas o herói masculino é “capaz de curar os mimos e querelas causados pelo temperamento voluntarioso e explosivo de Emília” (SOARES, 2012, p. 92), pudor esse que fica claramente refletido nos trajes da moça. Se Lúcia, exemplo de queda social feminina, atingiu sua felicidade plena no lugar de submissão ao homem amado, segundo Alencar, com Emília ocorre o mesmo: a donzela pudica aprende a conviver em sociedade e alcança a plena felicidade nos braços de Amaral.

O último perfil de mulher, *Senhora*, foi lançado em 1875, dois anos antes do falecimento de José de Alencar, portanto o escritor que descreve esta derradeira mulher era uma década mais experimentado nos manejos sociais do que aquele que havia escrito os outros dois, o que justifica a profundidade e minúcias da narrativa realizadas nesta obra (SOARES, 2012, p. 109).

A estória da estrela que “há anos raiou no céu fluminense”, é retratada como verídica, mas sem escapar por completo das “exuberâncias de linguagem e afoutezas de imaginação” do escritor (ALENCAR, 1998, p. 13). Essa estrela é Aurélia Camargo, que surge rica e formosa, ninguém sabe ao certo de onde, aos seus dezoito anos, órfã, que é logo proclamada “rainha dos salões”, “deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade”, que desde o início sabe lidar com a turba de pretendentes aproveitadores que a seguiam. No conforto de sua casa nas Laranjeiras, no

entanto, Aurélia é outra, é calma, gentil e tranquila, apesar da mente elevada e madura, mantém ares espontâneos e dramáticos, comportamento já habitual para dona Firmina, sua dama de companhia.

A história se constrói a partir de sua decisão em se casar, imediatamente chama seu tutor e compra para si um marido, que vem a ser Fernando Seixas, um jornalista amante dos prazeres e do luxo, que havia dissipado as poucas economias deixadas por seu falecido pai à sua mãe e suas duas irmãs. Ele era então comprometido com outra moça, mas Aurélia compõe o plano de tal forma que a pobreza do rapaz o faz aceitar sua proposta de casamento mesmo sem saber quem seria a noiva por apenas cem contos de réis. A cena que melhor exhibe a posição social de Aurélia através de seus trajes é quando ele descobre quem é a noiva misteriosa.

Ouviu-se um frolido de sedas, e Aurélia assomou na porta do salão. Trazia nessa noite um vestido de nobreza opala, que assentava-lhe admiravelmente, debuxando como uma luva o formoso busto. Com as rutilações da seda que ondeava ao reflexo das luzes, tornavam-se ainda mais suaves as inflexões harmoniosas do talhe sedutor. [...] Via-se bem que essa ativa e gentil cabeça não carregava um fardo [...] O que ela ostentava era a coma abundante de que a tocara a natureza, como às árvores frondosas; era a juba soberba de que a galantaria moderna coroou a mulher como emblema de sua realeza. [...] Com o andar crepitavam as pedras das pulseiras e dos brincos, formando um trilo argentino, música do riso mavioso que essa graciosa criatura desprendia de si e ia deixando em sua passagem [...] Atravessou a sala com o brando arfar que tem o cisne no lago sereno, e que era o passo das deusas. No meio das ondulações da seda parecia não ser ela quem avançava; mas os outros que vinham a seu encontro, e o espaço que ia se dobrando humilde a seus pés, para evitar-lhe a fadiga de o percorrer. [...] A moça porém não carecia dessas ilusões cênicas. Aquela aparição esplêndida era em sua existência um fato de todos os dias, como o orto dos astros. Se sua beleza surgia sempre brilhante no oriente dos salões, assim conservava-se toda a noite, no apogeu de sua graça. (ALENCAR, 1998, p. 70-71).

A descrição, apesar de não ser precisa em termos técnicos de moda, traz ao imaginário do leitor o epitome da beleza e graça de uma dama através da descrição do conjunto completo trajado por Aurélia aquela noite, sem deixar passar o fato de que tudo aquilo é extremamente comum à personalidade graciosa dela, não é apenas o traje que a moça carregava, mas como ela o fez,

mas sempre de maneira recatada e adequada, reflexo da educação que recebeu mesmo em seu passado.

A surpresa para o leitor fica por conta do passado do casal: quando ainda era pobre ela havia se apaixonado por Fernando, sendo depois desprezada por ele devido à sua pobreza e acaba, por sorte do destino, como única herdeira de um rico fazendeiro. A vingança de um coração partido pode então ser efetivada graças à nova riqueza da moça.

Segundo Soares (2012), todo o conflito da trama foi gerado pela troca inadequada de responsabilidades entre os protagonistas, em que ela assume o papel de homem e ele o de submisso à sua *Senhóra* (grafia original), como o momento em que Aurélia assume a cabeceira da mesa ao invés do marido, ato totalmente contrário aos hábitos tradicionais da época, deixando assim “ao fraque o recato feminino, enquanto a saia alardeava o desplante do leão” (ALENCAR, 1998, p. 157), um paralelo inteligente entre hábitos e moda.

Por consequência, a paz só pode ser estabelecida a partir da troca de posicionamento entre o casal e o intento moralizador de Alencar fica novamente claro no contexto do livro: Lúcia era promiscua, logo, era pecadora, Emília era o extremo oposto de Lúcia, mas o excesso de recato também não era correto, e o posicionamento masculinizado de Aurélia era o responsável pela infelicidade conjugal, prontamente restaurada quando ambos pedem perdão.

Considerações finais

José de Alencar foi um homem preocupado com a construção de bases sólidas para a sociedade em que vivia, fosse no espaço político ou no literário. Suas obras são permeadas da busca pela preservação dos valores culturais e morais, ele não apenas julgava a sociedade, ele a criticava, expondo seus defeitos e defendendo uma “sociedade como ela poderia e deveria ser” (RIBEIRO, 2008 p. 87).

Para tanto, suas personagens eram construídas e apresentadas com perfis complexos, mas que dialogavam com o público leitor de suas obras. A

construção desses perfis femininos era um manual para que as mulheres pudessem consultar e saber como se portar em sociedade. De um país em crescimento que aderiu facilmente aos costumes e modas estrangeiras, mas que, do seu ponto de vista, necessitava de instrução sobre como se comportar, logo, além de comportamento, o vestuário ganhou destaque e era explorado muito além das funções básicas: ele aproximava roupa e identidade (CHOCIAY, 2013), a descrição dos vestuários, logo, era apenas uma consequência da personalidade de cada mulher descrita e era componente ativo do universo de cada uma delas.

Logo, há na descrição desses trajes uma coerência histórica e social, pois como representantes do ideal construído por José de Alencar, essas mulheres levavam no traje que vestiam o discurso que pregavam ou a forma como viviam, apresentadas em suas imperfeições, o que aproximava suas histórias da realidade que as leitoras da época presenciavam, provando que a restauração ou a evolução do caráter seriam possíveis se seguissem “no caminho dessa exemplaridade” (SOARES, 2012, p. 139).

O vestuário em Alencar muitas vezes é central na vida de uma personagem e em outras é completamente ignorado, mas surge sempre que necessário, seja para apresentar um único aspecto ou para definir toda a aparência, seja socialmente, profissionalmente ou sua identidade, tornando-se essenciais para a narrativa, ultrapassando os limites da banalidade, concluindo registros de modas e modos da sociedade em que Alencar vivia.

Referências

ALENCAR, José de. **Diva**. Rio de Janeiro: Editora Escala, 2007.

_____. **Lucíola**. Rio de Janeiro: Editora Escala, 2008.

_____. **Senhora**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CAMPOS, Luciana de. **Dominar a arte de ser culta e educada para casar-se e ser feliz: os perfis femininos do século XIX por José de Alencar**. Revista *Ártemis*, Vol. XVI n 1; ago-dez, 2013. pp. 219-221.

CHATAIGNIER, Gilda. **História da Moda no Brasil**. São Paulo: espaço da Letras e Cores, 2010.

CHOCIAY, Lucianne. **Moda e literatura: a “poética do vestuário” em Macedo e Alencar**. 2013. 253. Dissertação (mestrado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2013.

FREYRE, Gilberto. **Vida social no Brasil nos meados do século XIX**. Rio de Janeiro; Editora Artenova, 1977.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1965.

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

PRADO, Luís André; BRAGA, João. **História da moda no Brasil: das influências às autorreferências**. Barueri: Disal, 2011.

RIBEIRO, Luis Felipe. **Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Forense Universitária: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

ROCHE, D. **A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII – XVIII)**. São Paulo: Ed. Senac, 2007.

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

SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. **Moça educada, Mulher civilizada, Esposa feliz: Relações de gênero e História em José de Alencar**. Bauru: Edusc, 2012.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

VASCONCELLOS, Lícia Maria Vieira; CAETANO, Vitor Nunes. **Diálogo entre representação social e identidade: considerações iniciais**. CAP-UERJ, Rio de Janeiro, Nona edição, 2014.