

**BRUNA DA SILVA NUNES**

**COSTURANDO AS PÁGINAS DOS JORNAIS:**

**moda e vestuário no conto machadiano**

**Porto Alegre**

**2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS LITERÁRIOS  
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA**

**COSTURANDO AS PÁGINAS DOS JORNAIS:**

**moda e vestuário no conto machadiano**

**BRUNA DA SILVA NUNES**

**ORIENTADOR: PROF. DR. ANTÔNIO MARCOS VIEIRA  
SANSEVERINO**

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada ao Instituto de Letras como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

**Porto Alegre**

**2016**

### CIP - Catalogação na Publicação

Nunes, Bruna da Silva

Costurando as páginas dos jornais: moda e  
vestuário no conto machadiano / Bruna da Silva  
Nunes. -- 2016.

125 f.

Orientador: Antônio Marcos Vieira Sanseverino.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Machado de Assis. 2. Conto. 3. Moda. 4.  
Vestuário. 5. Imprensa. I. Sanseverino, Antônio  
Marcos Vieira, orient. II. Título.

**BANCA EXAMINADORA**

**Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino**

(Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

**Prof.<sup>a</sup> Dra. Regina Zilberman**

(Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

**Prof.<sup>a</sup> Dra. Joana Bosak de Figueiredo**

(Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

**Prof. Dr. Jefferson Cano**

(Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Campinas)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS e à CAPES pelo apoio institucional e financeiro.

Ao Antônio Sanseverino, por ter me acolhido como monitora, bolsista de Iniciação Científica e como orientanda de mestrado. Obrigada pelo incentivo e amizade dos últimos anos.

À Denise, por ter respondido minhas perguntas sobre as ruas fluminenses mesmo quando tinha uma quantidade imensa de trabalhos para entregar.

À minha mãe, Flávia, pelas conversas e trocas de ideias que, diariamente, fazem com que eu reflita, repense, questione e argumente; atitudes que, sem dúvida, contribuíram para a escrita desta dissertação.

Ao meu pai, Rogério, pelo amparo cotidiano e por todas as vezes em que, mesmo cansado, me levou até o Campus do Vale só para eu não ter que pegar o ônibus que me faria sair de casa uma hora mais cedo.

Ao Rodrigo, pelo diálogo intenso, pelas inúmeras revisões, pelas sugestões e por tantas outras coisas que eu poderia citar ao longo desta página. Mas principalmente pelo suporte não acadêmico que, com certeza, está refletido neste trabalho. Pelo companheirismo, pelo amor.

*Perguntar-se a origem dos sapatos de bico revirado, das esmoleiras, dos capuzes, das insígnias, das saias-balão, das ancas postiças, das luvas, das máscaras, do veludo significa trazer um modólogo para o terrível labirinto das leis suntuárias, e para todos os campos de batalha nos quais a civilização triunfou sobre os toscos costumes trazidos para a Europa pela barbárie da Idade Média. Se a igreja excomungou, primeiro os padres que adotaram os calções e, depois, os que os substituíram pelas calças; se a peruca dos cônegos de Beauvais ocupou outrora o Parlamento de Paris durante meio século é porque essas coisas, aparentemente fúteis, representavam ou ideias ou interesses: seja o pé, seja o busto, seja a cabeça, vocês verão sempre um progresso social, um sistema retrógrado ou alguma luta renhida se esboçar a partir de uma parte qualquer do vestuário. Ora é o calçado que anuncia um privilégio, ora é o capuz, o gorro ou o chapéu que assinalam uma revolução; aqui é um bordado ou uma echarpe, ali são galões ou algum ornamento de palha que exprimem a adesão a um grupo [...].*

(“Tratado da vida elegante” – Honoré de Balzac)

— *Só agora concluí uma observação, começada desde alguns séculos, e é que as virtudes, filhas do céu, são em grande número comparáveis a rainhas, cujo manto de veludo rematasse em franjas de algodão. Ora, eu proponho-me a puxá-las por essa franja, e trazê-las todas para minha igreja; atrás delas virão as de seda pura...*

— *Velho retórico! Murmurou o Senhor.*

— *Olhai bem. Muitos corpos que ajoelham aos vossos pés, nos templos do mundo, trazem as anquinhas da sala e da rua, os rostos tingem-se do mesmo pó, os lenços cheiram aos mesmos cheiros, as pupilas centelham de curiosidade e devoção entre o livro santo e o bigode do pecado.*

(“Igreja do Diabo” – Machado de Assis)

## RESUMO

Na prosa de Machado de Assis, a representação da moda e do vestuário exerce, em muitos casos, papel de destaque na caracterização das personagens, tornando a descrição das roupas e dos ornamentos um elemento significativo para a interpretação das narrativas. A partir dessa perspectiva, analiso nesta dissertação alguns contos publicados por Machado entre os anos de 1875 e 1885 para, então, entender como a apresentação dos trajes e acessórios utilizados pelos caracteres atua na construção das histórias. Além do recorte temporal, os textos também foram selecionados levando em consideração o suporte original de publicação, ou seja, os jornais que circularam no Brasil durante o século XIX. Sendo assim, escolhi trabalhar com os seguintes periódicos: *Jornal das Famílias*, *A Estação* e *Gazeta de Notícias*, fazendo a leitura diretamente nas fontes primárias e buscando relacionar os contos com a linha editorial de cada veículo.

**Palavras-chave:** Machado de Assis; conto; moda; vestuário; imprensa.

## ABSTRACT

On Machado de Assis' prose, the representation of fashion and clothing plays, in many cases, a distinct role on the character's particularization. Therefore, the description of clothes and ornaments is a significant element on the interpretation of the narratives. From this perspective, I analyze on this study some of the author's short stories published between the years of 1875 and 1885 to understand how the presentation of clothes and accessories worn by the characters works on the construction of the stories. As well as the time cutting, the selection also takes into account the original support where the texts were published, that is, nineteenth-century Brazilian newspapers. Thus, I have chosen to work with the following newspapers: *Jornal das Famílias*, *A Estação* and *Gazeta de Notícias*. Reading directly from the primary sources, I was also able to relate the short stories with the editorial line of each newspaper.

**Keywords:** Machado de Assis; short story; fashion; clothing, press.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do <i>Jornal das Famílias</i> .....	18
Figura 2 – Exemplo de molde para costura .....	23
Figura 3 – Exemplo de diagramação de conto no <i>Jornal das Famílias</i> .....	25
Figura 4 – Janota .....	28
Figura 5 – Figurino de modas.....	33
Figura 6 – Descrição do figurino de modas.....	33
Figura 7 – Figurino de modas (detalhe) .....	34
Figura 8 – Figurino de modas (detalhe) .....	35
Figura 9 – Casaca .....	37
Figura 10 – Cabeçalho d' <i>A Estação</i> .....	42
Figura 11 – Trajes para frio .....	45
Figura 12 – Exemplo de diagramação de conto n' <i>A Estação</i> .....	49
Figura 13 – Insígnias de poder e erotismo.....	53
Figura 14 – Joias de fantasia.....	63
Figura 15 – Colarinhos de fichu .....	65
Figura 16 – Fotografia de Christiano Júnior.....	68
Figura 17 – Fotografia de Christiano Júnior.....	69
Figura 18 – Anúncio de calçados .....	85
Figura 19 – Anúncio de chapéus .....	85
Figura 20 – Exemplo de diagramação de conto na <i>Gazeta de Notícias</i> .....	87
Figura 21 – Trajes de passeio .....	94
Figura 22 – Trajes de baile .....	95
Figura 23 – Vestido com anquinha.....	107

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I – Moda e vestuário no conto machadiano do <i>Jornal das Famílias</i> .....	16
1.1. <i>Jornal das Famílias</i> .....	17
1.2. Pela aparência se enxerga a essência: as roupas revelam o caráter .....	26
CAPÍTULO II – Moda e vestuário no conto machadiano d’ <i>A Estação</i> .....	40
2.1. <i>A Estação</i> : jornal ilustrado para a família.....	41
2.2. Trajes e adereços: uma nova perspectiva de representação .....	51
CAPÍTULO III – Moda e vestuário no conto machadiano da <i>Gazeta de Notícias</i> .....	81
3.1. <i>Gazeta de Notícias</i> .....	82
3.2. “Senhora do Galvão”: moda e admiração pública .....	88
3.3. Várias histórias com roupas na <i>Gazeta</i> .....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	115
REFERÊNCIAS .....	119

# **INTRODUÇÃO**

Durante a graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul participei, enquanto bolsista de Iniciação Científica, do grupo de pesquisa “Crônica e cotidiano no final do Império: Machado de Assis e a série ‘Balas de estalo’”, coordenado pelo professor Antônio Sanseverino. Ao ler as “Balas de estalo” – série coletiva de crônicas publicada no jornal *Gazeta de Notícias*<sup>1</sup>, na qual os autores escreviam sob pseudônimos – ficou evidente para mim, e para o grupo como um todo, a importância de, além de se estudar as crônicas, pesquisar sobre seu suporte original de publicação, pois diversos textos que compunham a série se relacionavam diretamente com notícias e debates veiculados pelo periódico (e com discussões encontradas em outros jornais que circulavam na mesma época). Ademais, outro ponto que despertou minha atenção durante a análise das crônicas foi a frequência de referências à temática do vestuário feitas por diversos de seus colaboradores.

Desse modo, apoiada em minha atividade no grupo de pesquisa, escrevi meu Trabalho de Conclusão de Curso acerca da representação da moda feminina nas “Balas de estalo”, relacionando o tema com a linha editorial da *Gazeta* e com a proposta da série. Para tanto, foquei minha análise em dois pseudônimos, Lulu Sênior e Lélío. Lulu Sênior era o pseudônimo de Ferreira de Araújo, um dos fundadores da *Gazeta de Notícias*; já Lélío era o pseudônimo de Machado de Assis. Dentre outras conclusões, os resultados de minha pesquisa apontaram que Lélío abordava a moda feminina sob a ótica do absurdo, destacando a inadequação das vestes e a despropositada importância social que a moda possuía. Seu foco recaía sobre a distorção da utilização das roupas, e não sobre um julgamento de valor ou desqualificação da moda. A partir disso, movida pelo interesse em estudar como o autor representava a moda feminina em outros gêneros, ao elaborar meu projeto de mestrado migrei para o conto.

---

<sup>1</sup> Nesta dissertação, optei por manter a grafia original dos nomes dos jornais e dos títulos de seções para, assim, facilitar uma possível pesquisa no periódico. No entanto, atualizei a ortografia dos textos citados para não prejudicar a fluência da leitura.

Inicialmente, a ideia era analisar apenas as ocorrências que abrangessem a moda feminina; contudo, ao aprofundar o estudo, considerei que meu trabalho ficaria um tanto restrito se seguisse por essa senda, fazendo com que eu ampliasse meu objeto de pesquisa para a representação da moda em geral. Outro ponto que se expandiu, fundamentado na leitura teórica sobre o tema, foi o de não trabalhar apenas com a moda, mas também com o vestuário, visto que os dois termos nem sempre se equivalem. Vestuário diz respeito a tudo aquilo que o ser humano veste, já a moda, em um conceito amplo, se refere a um fenômeno social de mudança cíclica dos costumes, à aceleração de produção, ao desejo de novidade, às transformações regulares nos diversos setores da atividade social.<sup>2</sup> Neste trabalho, lanço mão de um conceito de moda mais restrito, explorado por Gilda de Mello e Souza, “reservado às mudanças periódicas nos estilos de vestimenta e nos demais detalhes da ornamentação pessoal” (SOUZA, 1987, p. 19). Avaliando esses conceitos, entendo que a ocorrência de uma representação do vestuário pode trazer conteúdo de moda ou não.

Segundo Gilles Lipovetsky, a moda se baseia em paradoxos, pois “sua inconsistência favorece a consciência; suas loucuras, o espírito de tolerância; seu mimetismo, o individualismo; sua frivolidade, o respeito pelos direitos do homem” (LIPOVETSKY, 2013, p. 21). Assim sendo, a vestimenta tanto pode ajudar a entender a ideologia de uma época quanto a desvendar os traços subjetivos de seu portador; pode ser a indicação para localizar o espaço geográfico que determinada pessoa ocupa, bem como seu ânimo e temperamento. Pensando em como essa dinâmica se dá na análise literária, a representação da moda e do vestuário auxilia a inserir o leitor no contexto sócio histórico no qual a obra se passa ao mesmo tempo em que tem o poder de contribuir para a constituição das personagens e, por extensão, da trama como um todo.

Além do estudo de temas que concernem à indumentária e da análise da prosa machadiana, outra herança do meu trabalho enquanto bolsista de Iniciação Científica foi a pesquisa em fontes primárias. Conforme o texto de apresentação de *As pedras e o arco*: fontes primárias, teoria e história da literatura, assinado pelas quatro autoras,

fontes primárias constituem, em princípio, matéria da história, que constrói uma narrativa a partir dos documentos que certificam o passado. A Teoria da Literatura tende a abrir mão desse material, ao privilegiar o produto final, a

---

<sup>2</sup> Síntese composta a partir das leituras de Souza (1987), Calanca (2011), Viana (2012) e Lipovetsky (2013).

obra publicada, em detrimento de suas origens e processo de criação. A História da Literatura acabou acompanhando essa escolha, alinhando no tempo o produto legitimado pela Teoria. Por não percorrer o caminho de volta, que levaria da obra publicada às suas origens e repercussão, a História da Literatura des-historiciza seu objeto; com isso, contradiz sua natureza e acaba por fornecer à Teoria um objeto desmaterializado, um ser ideal a que não corresponde algo concreto.

As fontes primárias apresentam-se na contramão desse processo: são concretas, materiais e palpáveis. Podem corresponder ao que restou do processo de criação, mas sinalizam sua existência e percurso; podem se mostrar na condição de sintomas, sinais ou rastros, porque se alojam no texto, no livro e no impresso. Indicam, por outro ângulo, os contextos de criação, produção material e leitura, ausentes no objeto-obra, mas determinantes de seu estatuto (ZILBERMAN et al., 2004, p.15).

Considerando a citação acima, reflito sobre como se dá o nexo entre o conto machadiano e suas fontes primárias. Dos prováveis duzentos e dezoito contos publicados por Machado de Assis, cerca de duzentos e dez foram lançados em veículos da imprensa antes de ganharem versão em livro – sejam livros organizados pelo próprio autor, sejam edições póstumas. No entanto, a produção machadiana normalmente é desvinculada de seu suporte original, o que, a meu ver, pode acarretar algumas perdas no estudo da obra do escritor. Os periódicos que publicavam os textos de Machado possuíam linhas editoriais e públicos leitores diferentes uns dos outros, o que, conseqüentemente, fazia com que os textos que ocupavam suas páginas – literários ou não – também fossem distintos. Então, indagar o quanto os contos de Machado se concatenavam com a proposta editorial de cada jornal se torna uma rica chave interpretativa de suas histórias.

Um ponto de análise igualmente relevante é que, algumas vezes, Machado modificava os textos na transição do periódico para o livro, o que, além de demonstrar que o autor, mesmo após a primeira publicação, continuava repensando a sua escrita, aponta para possíveis gradações temáticas e formais que levariam em conta o público leitor mais específico dos jornais e um público mais amplo e diversificado dos livros. Aliás, é provável que, ao pensar no livro, Machado colocasse em jogo uma expectativa de permanência em contraponto à efemeridade da publicação nos jornais, circunstância presumivelmente ponderada no momento da publicação. Ainda sobre os benefícios de se fazer a leitura dos contos tensionada com suas fontes primárias, vale pensar se e de qual forma as narrativas de Machado se relacionavam com os outros textos veiculados pelos jornais e como esse possível diálogo era estabelecido.

Foi seguindo essa premissa – a relevância de se estudar os contos estabelecendo conexão direta com seu suporte primário de publicação – que organizei esta dissertação. Posto isso, escolhi trabalhar com os seguintes periódicos: *Jornal das Famílias*, *A Estação* e *Gazeta de Notícias*, todos disponíveis no site da Hemeroteca Digital Brasileira (memoria.bn.br), ferramenta fundamental para a realização deste trabalho. Tal seleção foi motivada por duas razões primordiais. Antes de tudo, foi nesses periódicos que Machado colaborou com maior volume e frequência, sendo, portanto, essenciais para sua carreira enquanto literato. Além do mais, o *Jornal das Famílias* e *A Estação* têm na moda – objeto central deste estudo – um de seus principais temas de abordagem.<sup>3</sup>

O escopo de meu trabalho é delimitado pelos contos publicados entre os anos de 1875 e 1885. Primeiramente, não seria exequível, tanto por uma questão de tempo quanto de espaço, analisar todas as narrativas veiculadas nos jornais pesquisados, porque esse procedimento abarcaria aproximadamente cento e oitenta textos. Diante disso, optei pelo período citado por acreditar que constitui uma amostra significativa da produção machadiana, pois integra sua contribuição para os três periódicos. Ademais, em 1880 Machado publicou o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*,<sup>4</sup> obra considerada por parte da crítica como um divisor de águas em sua carreira, sendo ponto de partida para uma nova fase de sua obra. Logo, julguei pertinente estudar como se deu a produção contística do autor antes e depois da publicação de *Memórias póstumas*, para, então, averiguar se tal hipótese se comprova, qual o papel dos jornais nessa configuração e como os temas relacionados à moda e vestuário se integram em tal quadro.

---

<sup>3</sup> É interessante apontar que Machado iniciou sua colaboração para a imprensa em 1855, no jornal *Marmota Fluminense*. Em 1858 passa a escrever para o periódico *Correio Mercantil*, no qual, em 1859, publica o conhecido ensaio “O jornal e o livro”. Em 1859 passa a publicar críticas teatrais no jornal *O Espelho*, mesmo ano em que tem alguns textos veiculados em *O Paraíba*. Em 1860, o autor começa a colaborar com os periódicos *Diário do Rio de Janeiro* e *Semana Ilustrada*. Entre 1862 e 1863 publica, especialmente, crônicas e poemas no jornal *O Futuro*; em 1863 tem início sua colaboração para o *Jornal das Famílias*. Entre 1870 e 1872 escreve alguns textos para o *Jornal do Commercio*, voltando a colaborar para o periódico em 1904. Em 1873 Machado publica no jornal *O Novo Mundo* o importante ensaio “Notícias da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. Em 1874 é veiculado, de setembro a novembro, o romance *A mão e a luva* no periódico *O Globo*, mesmo suporte no qual foi publicado, entre agosto e setembro de 1876, o romance *Helena*. Em 1878 escreve textos de gêneros variados para o jornal *O Cruzeiro*, incluindo o romance *Iaiá Garcia*. Em 1879 inicia sua colaboração para *A Estação* e para a *Revista Brasileira*, periódico no qual publicou o ensaio “A nova geração” e o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Por fim, em 1881 Machado começa a escrever para a *Gazeta de Notícias*.

<sup>4</sup> Em 1880 *Memórias póstumas* foi publicado, de forma seccionada, na *Revista Brasileira*. Já em 1881, o romance ganhou uma versão em livro, sofrendo algumas alterações.

Sobre o aparato teórico, destaco a obra *O espírito das roupas – a moda no século XIX*, de Gilda de Mello e Souza, por ter sido de grande valia no que tange as informações acerca dos modelos, cores, tecidos e fatores sociais que influenciaram o vestuário oitocentista. *Mancebos e mocinhas – moda na literatura brasileira do século XIX*, de Mariana Rodrigues, também foi substancial nesse sentido. Já os ensaios *Sobrados e mucambos*, de Gilberto Freyre, e “Vida privada e ordem privada no Império”, de Luiz Felipe de Alencastro, foram indispensáveis no que toca as especificidades da moda no Brasil. Por fim, saliento que *Mimesis*, de Erich Auerbach, e “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, de Carlo Ginzburg, contribuíram enquanto modelos metodológicos para a organização do texto. Em seus ensaios, Auerbach se vale de excertos das obras analisadas como forma de iluminar o texto e relacioná-lo ao seu contexto histórico, procedimento que busquei aplicar em minha pesquisa. Quanto a Ginzburg, trabalhei para que o método indiciário apresentado pelo autor estivesse presente no estudo dos contos, para, assim, por meio de pistas e sinais, chegar às conclusões de minha leitura.

Esta dissertação está dividida em três capítulos, sendo que cada um deles aborda um periódico e os contos publicados no mesmo. Cada capítulo parte de uma contextualização da folha analisada, explorando, dentre outros pontos, seu projeto editorial, seu público leitor e as seções que compunham suas páginas. Feito isso, nos capítulos referentes ao *Jornal das Famílias* e *A Estação*, analiso seis contos (três em cada caso) a fim de investigar qual função a descrição das roupas desempenha na construção das personagens e das narrativas. Os contos escolhidos ilustram bem a maneira como Machado conduzia essa questão nos textos escritos para cada um dos jornais, dado que, sem pretender fazer uma generalização, eles apontam um método que é recorrente no conjunto, ideia que perpassa, também, a análise dos contos publicados na *Gazeta de Notícias*.

No último capítulo, dirigido à *Gazeta*, analiso, após apresentar o jornal, o conto “Senhora do Galvão”, pois se trata de um texto importante no que compete à representação da moda feminina e à repercussão que moda tem na vida da protagonista e no desenrolar da história. Em seguida, estudo alguns outros contos de Machado na *Gazeta*, atentando para a pluralidade de sentidos e finalidades que a representação do vestuário pode exercer nas narrativas. A princípio, o planejamento era, tal como nos



outros capítulos, explorar três textos; todavia, a pesquisa do jornal me levou a escolher outro procedimento, já que, nos contos da *Gazeta*, periódico cujo público leitor era mais heterogêneo do que os anteriormente abordados, as descrições tendem a ser mais pontuais e a ter significados mais abrangentes.

# CAPÍTULO I

## **Moda e vestuário no conto machadiano do *Jornal das Famílias***

*Mas falemos de coisas sérias...*

*Recebi as folhas francesas de modas...*

(“Linha reta e linha curva” – Machado de Assis)

## 1.1. *Jornal das Famílias*

Como se visitavam a miúdo, e passavam dias e dias uma em casa da outra, aconteceu que pela Páscoa do ano de 1868 estavam ambas à janela da casa de Lúcia, quando viram ao longe uma cara nova. Cara nova quer dizer petimetre novo, ainda não explorador daquele bairro.

Efetivamente era a primeira vez que o sr. João dos Passos penetrava naquela região, conquanto nutrisse há muito tempo esse desejo. Naquele dia, ao almoço resolveu que iria aos Cajueiros. A ocasião não podia ser mais própria. Recebera do alfaiate a primeira calça da última moda, fazenda finíssima, e comprara na antevéspera um chapéu fabricado em Paris. Estava no trinque. Tinha certeza de causar sensação.

Era João dos Passos um rapaz de vinte e tantos anos, estatura regular, bigode raro e barba rapada. Não era bonito nem feio; era assim. Tinha alguma elegância natural, que ele exagerava com uns meneios e jeito que dava ao corpo na ideia de que ficaria melhor. Era ilusão, porque ficava péssimo. A natureza tinha-lhe dado uma vista agudíssima; a imitação deu-lhe uma luneta de um vidro só, que ele trazia pendente de uma fita larga ao pescoço. Fincava-a de quando em quando no olho esquerdo, sobretudo quando havia moças à janela (MACHADO DE ASSIS, *Jornal das Famílias*, julho de 1875, p. 211)<sup>5</sup>.

Esse excerto pertence ao conto “Brincar com fogo”, de Machado de Assis, publicado nos meses de julho e agosto de 1875 no *Jornal das Famílias*. O enredo gira em torno do triângulo amoroso composto por duas amigas – Mariquinhas e Lúcia – e um rapaz – João dos Passos –, tipo de trama bem comum nas narrativas do periódico<sup>6</sup>. Cabe, agora, contextualizar o *Jornal das Famílias*, modulação necessária para se fazer, nos termos desta dissertação, uma melhor leitura de “Brincar com fogo” e dos outros contos analisados.

O *Jornal das Famílias* circulou no Brasil entre os anos de 1863 e 1878. Fundado por Baptiste-Louis Garnier, editor francês que veio para o país por volta de 1844, aos

---

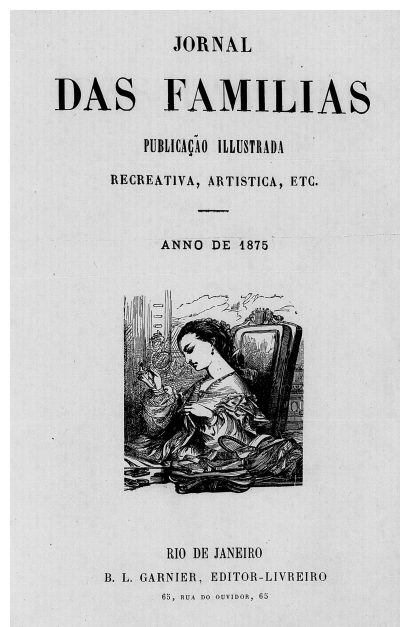
<sup>5</sup> Estabeleci a seguinte convenção para as referências em periódicos: nome do autor, nome do veículo, data de publicação e página. Nos casos de seções não assinadas, o nome do autor é substituído pelo título da seção.

<sup>6</sup> São exemplos “Uma loureira” (maio e junho de 1872) e “Casa não casa” (dezembro de 1875 e janeiro de 1876).

seus vinte anos<sup>7</sup>, o periódico substituiu outra folha de Garnier, a *Revista Popular* (1859 – 1862), que mantinha conteúdos diversos com a finalidade de atender a “todos” os gostos e profissões. O intuito da substituição, segundo carta da redação publicada na primeira edição do *Jornal das Famílias*, era fornecer aos leitores assuntos que fossem ao encontro dos anseios da família – “o *Jornal das Famílias*, pois, é a mesma *Revista Popular* d’ora avante mais exclusivamente dedicada aos interesses domésticos das famílias brasileiras” (*Jornal das Famílias*, janeiro de 1863, p. 2).

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

**Figura 1 – Capa do *Jornal das Famílias***



Fonte: *Jornal das Famílias*, janeiro de 1875.

---

<sup>7</sup> Na tese *Para além da amenidade: o Jornal das Famílias (1863 – 1878) e sua rede de produções*, Alexandra Santos Pinheiro (2007) destaca a escassez de informações sobre a vida do editor, o que não permite que se afirme com certeza a data em que ele chegou ao Rio de Janeiro.

Com periodicidade mensal<sup>8</sup>, o *Jornal* possuía em torno de trinta e duas páginas por edição e era composto por, citando os gêneros de maior destaque, artigos de moda, economia doméstica, culinária e partituras de piano, tópicos que, na época, eram considerados quase que exclusivamente pertencentes ao universo feminino. Além disso, era dedicado um espaço expressivo para a literatura, o que, como alega Alexandra Santos Pinheiro (2007), servia para o entretenimento e para a instrução moral das leitoras, visto que o *Jornal das Famílias* era um periódico de cunho conservador.<sup>9</sup> “O tom religioso e moralizador foi marcante. Talvez por causa da presença de padres assinando seções fixas, ou mesmo devido ao pensamento de alguns em educar a parcela de leitoras a quem aqueles escritos eram dedicados” (PINHEIRO, 2007, p. 3). Ainda citando a mesma autora, as narrativas eram compostas, em sua maioria, por “personagens femininas premiadas por seguirem as normas e punidas por transgredilas” (PINHEIRO, 2004, p. 115).

O que também pode ter influenciado na escolha do tipo de texto literário a ser publicado é o fato de que as mulheres dificilmente tinham autonomia para eleger suas próprias leituras. Tal situação era causada tanto pela imposta submissão ao homem da casa quanto pela falta de poder aquisitivo, já que no século XIX o número de profissões que as mulheres podiam exercer era muito limitado (modista e professora, por exemplo) e desempenhar qualquer uma delas denotava queda na hierarquia social. Em *O espírito das roupas*, Gilda de Mello e Souza trata da questão do trabalho feminino, argumentando que “dedicando-se ao trabalho remunerado descia imediatamente de classe. Fora dos trabalhos de agulha, o ensino particular era a única oportunidade de que dispunha uma mulher de certo nascimento para ganhar a vida”<sup>10</sup> (SOUZA, 1987, p. 91).

Desse modo, o conteúdo do *Jornal das Famílias* precisava ser aprovado pelos pais ou maridos, pois era necessário que esse conteúdo atendesse ao que os homens desejavam para a educação das mulheres, desejo esse que era, em linhas gerais, o de que

---

<sup>8</sup> No ano de 1871, a publicação do *Jornal* foi interrompida de abril a setembro. Quando o periódico voltou a circular, não houve qualquer justificativa para a suspensão da publicação no período.

<sup>9</sup> Saliento que o posicionamento do veículo era conservador do ponto de vista burguês, pois se partirmos da ótica patriarcal, notamos, ao menos, uma flexibilização no que concerne à possibilidade feminina de obter divertimento e conhecimento.

<sup>10</sup> Quanto às classes abastadas, ainda restava à mulher a opção do trabalho de governanta, profissão que, apesar de ser comum na Europa, era um serviço pouco utilizado no Brasil. No que se refere às parcelas mais pobres da população, as mulheres poderiam exercer outros tipos de atividade, como no caso das lavadeiras, por exemplo.

elas fossem mães, esposas e filhas dedicadas, zelosas e prendadas. Podemos inferir, portanto, que a recreação e a instrução moral pautavam a linha editorial do *Jornal*. Por outro lado, é possível identificar fissuras nesse suposto projeto editorial, pois, como alude Pinheiro, “o seu público participa, a partir das narrativas, de discussões que vão além da questão da moral feminina” (PINHEIRO, 2007, p. 77), o que pode ser exemplificado via temáticas como a nacionalidade e o fazer literário.

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

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

Em 1822, com a proclamação da independência, houve, como coloca Geaneti Tavares Salomon, “um repúdio a tudo que tivesse influência portuguesa” (SALOMON, 2010, p. 71); assim, as famílias abastadas, ao invés de enviarem seus filhos para estudarem em Coimbra, mandavam-nos para França, a literatura consumida era, preferencialmente, a de autores franceses, dentre outros sintomas. Então, é patente que um jornal que viesse do país europeu obteria mais prestígio e conseguiria atingir um número maior de leitores. Acrescenta-se o dado de que Paris era a cidade da moda, local onde estavam situadas as melhores *maisons* e os mais renomados costureiros

especializados em trajes femininos<sup>11</sup>; logo, para um periódico que tinha a questão da vestimenta como um dos seus pilares, era vantajoso que suas páginas fossem impressas na capital francesa.

Ademais, em 1850, com a proibição do tráfico negreiro, parte do capital das elites escravistas acaba sendo destinado à compra de importados, como bens duráveis, semiduráveis e joias, o que auxiliou a consolidar o prestígio francês no país enquanto fonte do mercado de luxo, tanto no que tange os bens materiais, como artigos de vestimenta, quanto bens simbólicos, como modelos de comportamento. Esse capital, aliás, ajudou a promover a modernização do país, com a construção de ferrovias, investimentos em empreendimentos comerciais e um primitivo desenvolvimento industrial. Uma das consequências dessa modernização comercial foi o estabelecimento de lojas de roupas feitas, que vendiam especialmente as modas de Paris e contribuíram para o surgimento de veículos que difundissem a moda francesa, tal como o *Jornal das Famílias*.

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

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

O número avulso do *Jornal das Famílias* era vendido por mil réis (1\$000), ao passo que a assinatura anual custava dez mil réis (10\$000) para a Corte e Niterói e, para as províncias, doze mil réis (12\$000). Em se fazendo a assinatura, tinha-se direito, ao final de um ano, a um livro de 384 páginas com o conteúdo veiculado; todavia, o custo da encadernação deveria ser pago à parte. É difícil mensurar o quanto esses valores

---

<sup>11</sup> Um ícone nesse quesito foi Charles Frederic Worth, costureiro inglês residente em Paris que iniciou o costume de desenhar coleções. Ele é reconhecido como o instituidor da alta-costura, “que a partir de então colocará ordem na diversidade, na anarquia do gosto que prevalecia nas massas, reerguendo fronteiras, não mais entre aristocracia e o povo, mas entre os que dominavam uma ‘cultura estética’ e os que não dominavam” (RODRIGUES, 2010, p. 126). Outra inovação de Worth foi o ato de colocar etiquetas em suas criações, como uma espécie de assinatura de suas obras de arte. Segundo Diana Crane, “o que distinguiu o negócio de Worth dos seus predecessores foi o fato de que não se esperava que ele copiasse os modelos criados por outros. Ele era um *créateur* autônomo, que contratava vários artesãos e assistentes para ajudá-lo na realização de suas ideias” (CRANE, 2001, p. 143).

representavam no custo de vida da época, mas, se olharmos os anúncios de jornais coetâneos, podemos ter uma ideia de qual era o valor de mercado do periódico quando comparado a outros produtos. Na edição do dia 19 de agosto de 1875 da *Gazeta de Notícias*, por exemplo, vemos que por 10\$000 é possível comprar 200 kg de carvão. Uma comparação mais aproximada, como expõe Alexandra Pinheiro, é o valor do livro de poemas *Crisálidas*, de Machado de Assis, que custava 1\$500<sup>12</sup>; ou seja, para adquirir o volume completo do *Jornal das Famílias* era necessário desembolsar um valor superior a seis vezes o preço do livro de Machado.

Ainda atentando para o público leitor, saliento que, conforme o censo de 1872, menos de 16% da população do Império era alfabetizada, e mesmo na Corte a taxa alcançando os 36%<sup>13</sup>, o índice ainda era muito baixo. A partir disso, depreendemos que, majoritariamente, o periódico era consumido por pessoas da elite ou de classe mediana (como gerentes e comerciantes ricos, por exemplo), pois, por mais que fosse possível lê-lo através de meios que não fossem a compra – como empréstimos –, o acesso à palavra escrita era bem limitado. Contudo, seus dezesseis anos de duração indicam uma boa recepção. O que também pode ter contribuído para sua longevidade é o fato de o *Jornal das Famílias* contar com correspondentes que distribuíam exemplares em províncias brasileiras e no exterior, como Porto Alegre, Bahia e Lisboa.

Ao examinarmos o público alvo do *Jornal* e o conteúdo que era oferecido, notamos qual era a imagem que a sociedade tinha em relação às demandas femininas e o que ela esperava que essas demandas fossem. Política, por exemplo, não era um assunto referido, pois era visto como um tópico que só interessava aos homens. Ao escrever sobre o *Jornal das Famílias* na série “Ao acaso” – folhetim semanal publicado no *Diário do Rio de Janeiro* –, Machado de Assis faz a seguinte observação:

não deixarei de recomendar aos leitores fluminenses [...] o *Jornal das Famílias*, verdadeiro jornal para senhoras, pela escolha do gênero de escritos originais que publica e pelas novidades de modas, músicas, desenhos, bordados, *esses mil nadas tão necessários ao reino do bom tom* (MACHADO DE ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 3 de janeiro de 1865, grifo meu).

---

<sup>12</sup> Disponível em <[http://www.unicamp.br/iel/memoria/base\\_temporal/Numeros/index.htm](http://www.unicamp.br/iel/memoria/base_temporal/Numeros/index.htm)>. Acesso em: 25/06/2015.

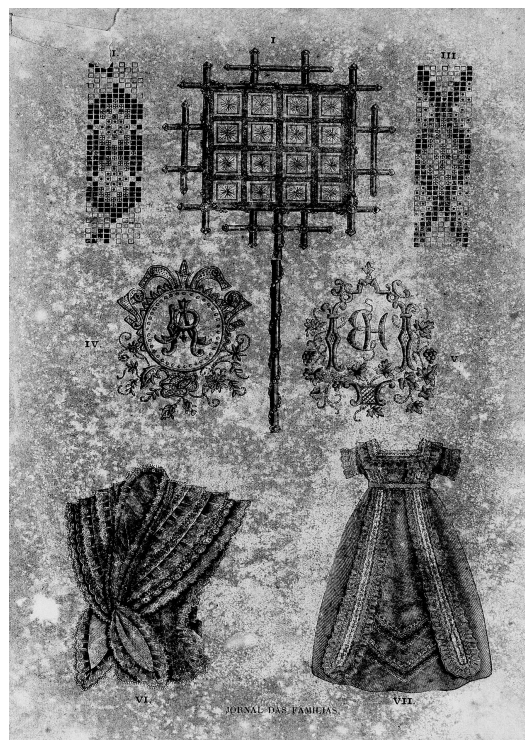
<sup>13</sup> Disponível em: <<http://www.nphed.cedeplar.ufmg.br/pop72/index.html>>. Acesso em: 29/06/2015.



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

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

**Figura 2 – Exemplo de molde para costura**



Fonte: *Jornal das Famílias*, abril de 1876.

No que concerne às seções literárias, o *Jornal das Famílias* contava com diversos colaboradores, sendo os mais reconhecidos atualmente Joaquim Manuel de Macedo e Machado de Assis. Abordando especificamente “Romances e novelas”, tratava-se da seção que abria o periódico, o que já demonstra sua relevância, além de, em seus dezesseis anos de circulação, o *Jornal* ter publicado duzentas e vinte e três narrativas. Nessa seção, Machado de Assis se destaca como o escritor mais assíduo, tendo publicado aproximadamente 85 contos entre 1864 e 1878,<sup>14</sup> com exclusão do ano de 1867. Em alguns momentos, Machado chegou a contar com três textos de sua autoria na mesma edição, textos esses que, muitas vezes, eram assinados por pseudônimos, como J.J, Job, Victor de Paula e Lara.

Essa volumosa produção foi fundamental para a carreira literária de Machado, já que foi a partir dela que seus dois primeiros livros de contos – *Contos fluminenses* (1870) e *Histórias da meia noite* (1873) – foram compostos.<sup>15</sup> Além disso, como aponta Daniela Magalhães da Silveira, “o escritor pôde avaliar sua própria colaboração [...], retomando temas e revendo posicionamentos. A sua leitura desses contos, com certeza, auxiliou-o nos caminhos e novos rumos seguidos” (SILVEIRA, 2005, p. 6).

Silveira também comenta sobre a importância de se ler os contos publicados no *Jornal das Famílias* enquanto um conjunto, uma vez que os textos, além de dialogarem com outras seções, foram pensados para um público específico e, portanto, atendiam a um determinado projeto de escrita.

Dentre os contos publicados por Machado de Assis nessa revista, alguns foram depois por ele mesmo coletados e organizados em coletâneas. Outros podem ser lidos hoje em coletâneas organizadas depois de seu falecimento. Entretanto há uma diferença entre ler tais contos diretamente na revista e ler em alguma coletânea. Ao ler o *Jornal das Famílias* o que se nota é que os escritos desse literato formavam um conjunto com todo o periódico. Suas ideias dialogavam com os outros colaboradores e com os próprios pseudônimos usados por ele. Foram histórias pensadas especialmente para serem publicadas naquela revista e para aqueles leitores (SILVEIRA, 2005, p. 15).

Tal como ocorria com as demais narrativas do *Jornal*, os contos do Machado normalmente eram publicados em mais de uma edição. Trago, a seguir, uma imagem na

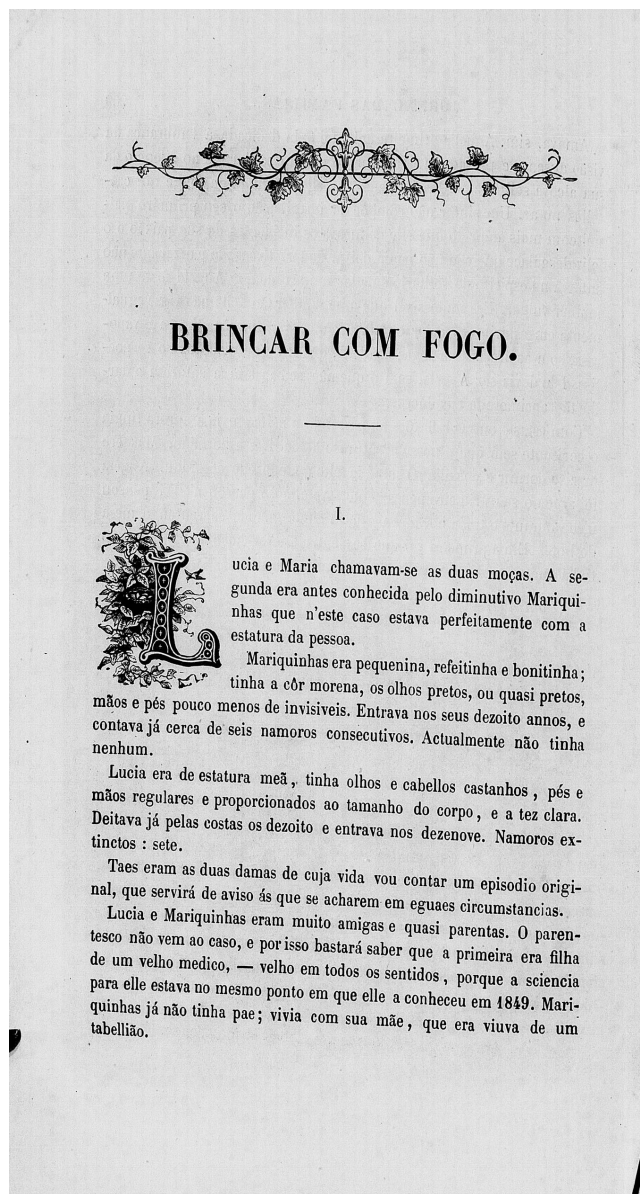
---

<sup>14</sup> Por conta dos vários pseudônimos utilizados por Machado, é difícil definir exatamente o número de contos escritos por ele no *Jornal das Famílias*.

<sup>15</sup> A narrativa que abre *Contos fluminenses*, “Miss Dollar”, não foi publicado no *Jornal das Famílias*, apenas no suporte livro.

qual podemos observar o aspecto material da publicação dos contos, como sua diagramação e uma ideia da experiência de leitura feita no periódico.

Figura 3 - Exemplo de diagramação de conto no *Jornal das Famílias*



Fonte: *Jornal das Famílias*, julho de 1875.

Ao abordar os contos produzidos por Machado nos anos de 1860 e 70, Alfredo Bosi, em “A máscara e a fenda”, afirma que são “histórias presas às convenções do romantismo urbanizado da segunda metade do século XIX” (BOSI, 2007, p.75) e que

não são tão refinadas esteticamente quanto as escritas posteriormente; porém, devem, igualmente, ser objeto de análise ao estudarmos a produção contística do autor.

Quem faz uma antologia prefere excluir a maioria dessas últimas, sem dúvida menos sugestivas esteticamente; mas o analista não pode omitir o fato: Machado foi também um escritor afeito às práticas de estilo das revistas familiares do tempo, principalmente nas décadas de 1860 e 70. O jovem contista exercia-se na convenção estilística das leitoras de folhetins, em que os chavões idealizantes mascaravam uma conduta de classe perfeitamente utilitária (BOSI, 2007, p. 75).<sup>16</sup>

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

No entanto, também encontramos contos em que há um tensionamento entre enredo e linha editorial do jornal, uma vez que o desfecho da história não se enquadra no que seria esperado pelos “bons costumes”. Por conta do menor refinamento estético, muitas vezes os contos escritos nos anos de 1860 e 70 são vistos como narrativas de baixa qualidade, e as análises acabam por não contemplar esse tensionamento. Um exemplo de desencontro entre linha editorial e enredo está no conto “Aires e Vergueiro”, publicado em janeiro de 1871 e assinado pelo pseudônimo J.J., em que Carlota, esposa de Vergueiro, se envolve com o sócio e amigo do marido, Aires, e, ao invés de receber algum tipo de punição (como ficar sozinha, sem a companhia de Aires ou de Vergueiro), foge com o amante para desfrutar a vida na Europa.

## **1.2. Pela aparência se enxerga a essência: as roupas revelam o caráter**

Retomo o conto que abriu este capítulo, “Brincar com fogo”, assinado pelo pseudônimo Lara. Seu enredo trata da história de duas amigas – Mariquinhas e Lúcia –

---

<sup>16</sup> Em “Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo”, John Gledson apresenta uma argumentação semelhante.

cortejadas pelo mesmo rapaz, João dos Passos. Inicialmente, as duas moças (dezoito e dezenove anos, respectivamente) se divertem com a situação, mostrando uma a outra as cartas recebidas e denunciando o número de vezes em que o moço passava em frente às suas casas. Entretanto, com o passar do tempo, a brincadeira perde a graça, e as meninas mentem que João dos Passos cessou o contato com elas, uma acreditando na farsa da outra. Dessa forma, o petimetre<sup>17</sup> (como é denominado pelo narrador) inicia um namoro com as duas garotas, o que desperta desejo de matrimônio tanto em Mariquinhas quanto em Lúcia. Sem saber com qual das duas casar, João dos Passos pede, por meio de cartas, alguns dias de espera para as pretendentes, alegando compromissos profissionais. Por engano do mensageiro, Mariquinhas e Lúcia recebem a correspondência trocada e acabam descobrindo o segredo de João dos Passos e, conseqüentemente, da amiga. Elas não falam mais com o rapaz que, por sua vez, sem saber que havia sido descoberto, decide se casar com uma prima por conta dos bens que ela possuía. Ao final, temos a notícia de que Mariquinhas e Lúcia casam algum tempo depois, mas nunca mais reatam a amizade.

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

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

O rapaz possui – ou busca se apropriar dos – atributos de um dândi, homem do século XIX, normalmente proveniente da burguesia, que possui uma extrema preocupação com a aparência. Segundo Baudelaire (2009), esse indivíduo tem a elegância como profissão, pois é rico e dedicado ao ócio, e a toalete perfeita é a maneira de atestar a superioridade de seu espírito: é uma forma de distinção.<sup>18</sup>

No Brasil, o termo empregado para designar o homem retratado por Baudelaire era janota; contudo, os hábitos de ambas as categorias não eram exatamente os mesmos, porque, enquanto os moços brasileiros trajavam itens um tanto espalhafatosos, o dândi

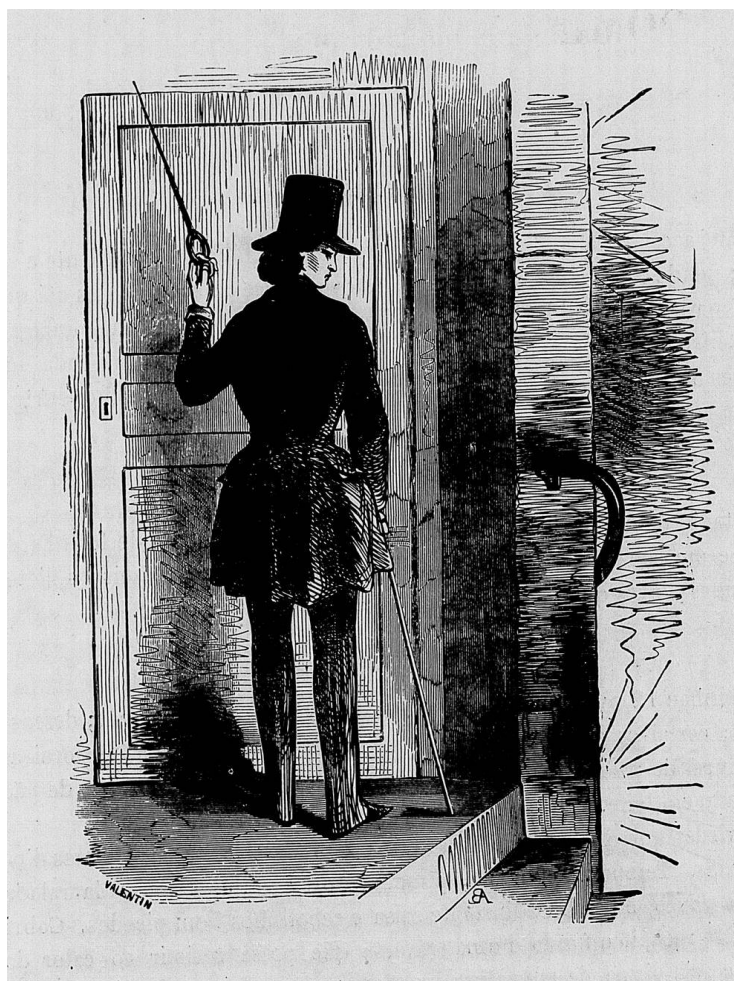
---

<sup>17</sup> Indivíduo elegante, janota.

<sup>18</sup> São símbolos do dandismo Beau Brummel (1778 – 1840) e Oscar Wild (1854 – 1900).

pregava a limpeza do visual. Na apresentação de João dos Passos, vemos que esse exagero vai além das roupas, dado que suas maneiras são igualmente excessivas. Cabe ressaltar que, por conta da veemente dedicação à aparência, a imagem do dândi era relacionada a um estilo de vida superficial e muitas vezes leviano. Abaixo coloco a figura de como (supostamente)<sup>19</sup> seria João dos Passos, imagem publicada junto ao conto em julho de 1875.

**Figura 4 – Janota**



Fonte: *Jornal das Famílias*, julho de 1875.

---

<sup>19</sup> Supostamente porque, apesar de normalmente as narrativas do *Jornal das Famílias* serem acompanhadas de alguma ilustração, nem sempre as imagens tinham relação com o enredo. No caso de “Brincar com fogo”, dada a caracterização de João dos Passos, parece que a ideia foi estabelecer uma conexão entre texto e ilustração.

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

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

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

No ensaio “Narrar ou descrever?”, Lukács caracteriza a descrição como um expediente formal necessário para dar conta da complexidade crescente do vínculo entre indivíduo e classe a partir do século XIX. Desse modo, conforme a análise da obra de Balzac empreendida pelo autor, “a descrição exata da pensão Vauquer, com sua sujeira, seus odores, seus alimentos, sua criadagem, é absolutamente necessária para tornar inteiramente compreensível o tipo particular de aventureiro que é Rastignac” (LUKÁCS, 2010, p. 156). Portanto, a descrição passa a se fazer necessária como suporte para a representação da realidade social e dos caracteres, desde que não se torne o princípio composicional ao ser hipertrofiada, como se daria no caso do Real-naturalismo francês, criticado por Lukács.

Machado de Assis, contemporâneo ao desenvolvimento do Real-naturalismo, também criticou o movimento estético por razões semelhantes. No dia 16 de abril de

1878, sob o pseudônimo de Eleazar, o autor publicou no jornal fluminense *O Cruzeiro* uma crítica ao romance *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós. No texto, Machado critica a filiação do autor português à escola realista, declarando de maneira irônica que “a nova poética [...] só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha” (MACHADO DE ASSIS, *O Cruzeiro*, 16/04/1878, p. 1). Verificamos em sua crítica que Machado via a ênfase na descrição como uma diluição da hierarquia na composição, visto que o descritivismo alinha em um mesmo plano sujeitos e objetos, o que acaba por minimizar a importância dos primeiros.

Em “Brincar com fogo”, publicado três anos antes da crítica ao *Primo Basílio*, Machado já utilizava a descrição como um artifício formal importante para a composição, mas subordinada à construção de caracteres e ao desenvolvimento da narrativa. Ao mencionar que João dos Passos “recebera do alfaiate a primeira calça da última moda, fazenda finíssima, e comprara na antevéspera um chapéu fabricado em Paris”, por exemplo, o narrador apresenta a exterioridade da personagem em intrincada relação com sua índole, ativando conhecimentos de moda que reconhecia explícitos na situação de interlocução em que estava inserido, não configurando nenhuma prodigalidade descritiva, tanto é que a frivolidade da personagem se comprova ao final da narrativa. Além disso, há um movimento duplo do descrever que figura nesse caso: ao passo que a descrição especifica e individualiza a personagem, ela também transcende ao apresentar um tipo social supostamente reconhecido pelo seu público leitor.

Já os comentários do narrador acerca da aparência de João dos Passos (“estava no trinque”, “não era bonito nem feio; era assim”, “era ilusão, porque ficava péssimo”), que interferem no relato de maneira cômica, exprimem desaprovação a esse tipo de conduta. De certa forma, há uma lição a ser ensinada, as leitoras precisam aprender a perceber os sinais para não se envolverem com rapazes desse tipo, que se vestem de tal modo com a finalidade de atrair os olhares das moças. O próprio título do conto já sugere que a seguir a leitora encontrará um ensinamento, uma instrução, um exemplo a não ser seguido.

No texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lescov”, Walter Benjamin (2012) aponta que a verdadeira narrativa sempre traz consigo uma utilidade,



que pode ser uma norma de vida, uma sugestão prática ou um ensinamento moral. Contudo, por conta do advento da imprensa e do estilo de vida vigente na modernidade, esse tipo de narrativa, relacionada à tradição oral, acaba por ser perder, sendo a *short story* uma forma de o homem moderno abreviar a narrativa. Assim sendo, o narrador de “Brincar com fogo” está inserido nessa nova configuração social, pois sua história tem uma forma moderna, que não se vale mais da palavra falada ou da gestualidade como maneira de transmissão. Ademais, está subordinado a um veículo de comunicação, tendo impossibilitado o contato direto com o interlocutor e a troca de experiências provenientes desse contato. Igualmente, a narrativa possui restrições de ordem temática e de extensão, por exemplo, além de estar a serviço do tom moralizante do *Jornal das Famílias*, cumprindo um papel comercial.

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

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

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

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

início da descrição, um diálogo com outras seções do periódico e, conseqüentemente, com as interlocutoras.

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

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

Todavia, se olharmos os figurinos presentes no *Jornal das Famílias*, descobrimos uma contradição no que concerne o discurso e as descrições e imagens de moda. Em abril de 1876, data de publicação da primeira parte do conto “Encher tempo”, encontramos a seguinte imagem, acompanhada pela descrição dos trajés.

Figura 5 – Figurino de modas



Fonte: *Jornal das Famílias*, abril de 1876.

Figura 6 - Descrição do figurino de modas

**MODAS.**

---

**DESCRIÇÃO DO FIGURINO DE MODAS.**

*Primeiro vestuario.* — Trajo de veludo roxo para menino. Paletó apertado na cintura. Calças curtas de veludo roxo.

*Segundo vestuario.* — Trajo de *faille* cinzento para passeio. Saia de *faille* cinzenta guarnecida com um folho franzido, um macheado e fofos. Manta de adamascado cinzento, guarnecida com um franjado. Chapéo de feltro cinzento, torcal de *faille* e setim da mesma côr preso por um ornato dourado; pluma branca comprida e ramalhete de rosas.

*Terceiro vestuario para baile.* — Saia de filó branco guarnecida com fofos. Tunica de adamascado branco aberta sobre o lado, guarnecida com galões e borlas de ouro. *Galão* de ouro nos cabellos.

Fonte: *Jornal das Famílias*, abril de 1876.

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

Se repararmos na imagem, encontramos símbolos religiosos – o pingente em formato de cruz no pescoço da mulher à direita e, ao que parece, uma santa desenhada pelo menino –, o que manifesta o esforço dos editores em espalhar pelo periódico uma mensagem religiosa, mas também representa a dificuldade de equilibrar ideologia e demanda mercadológica. Além disso, é possível pensar na ambivalência do crucifixo, pois, ao mesmo tempo em que denota religiosidade, é um adorno que atende à vaidade da mulher que pretende parecer sofisticada diante de seus pares.

**Figura 7 - Figurino de modas (detalhe)**



Fonte: *Jornal das Famílias*, abril de 1876.

**Figura 8 - Figurino de modas (detalhe)**



Fonte: *Jornal das Famílias*, abril de 1876.

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

A inocência anunciada pela descrição das vestes é comprovada com o decorrer da trama, pois a personagem não atenta que Pedro, rapaz que frequentava sua casa para ter lições religiosas com seu tio, estava apaixonado por ela. À vista disso, Lulu se mostra o oposto de João dos Passos, ela possui um caráter reto, moral (segundo os parâmetros do *Jornal das Famílias*), o que não comportaria uma preocupação

demasiada com o externo. A escolha de seus trajes aparece no conto como uma virtude, reforçando a linearidade entre indumentária e caráter.

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

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

**Figura 9 - Casaca**



Fonte: *Revista Illustrada*, 1888.

Já o chapéu-de-chile é um chapéu de palha requintado, mas que nada tem a ver com a cartola, chapéu característico do século XIX.<sup>20</sup>

Diante dessas informações, entendemos a seguinte reação de um dos ouvintes: “devia ser pitoresco” (MACHADO DE ASSIS, *Jornal das Famílias*, outubro de 1875, p. 290). Esse adjetivo, igualmente com o “singular” dito por Alberto, é corroborado nas próximas quatro partes da trama, nas quais a palavra passa a ser de Alberto (na sexta e última parte a palavra volta para o narrador primário, fechando a moldura), pois Dr. Belém mantinha em sua casa o esqueleto da esposa falecida, mulher que ele próprio matara por acreditar que estava sendo traído, desenterrando-a ao descobrir que a

---

<sup>20</sup> Esse item da vestimenta será explorado de forma mais detida no próximo capítulo.

suspeita era falsa. Logo, a personalidade “excêntrica” de Dr. Belém já havia sido evidenciada no momento em que suas vestes foram descritas.

Ademais, o constante uso da casaca, que “nunca deixava, salvo quando se recolhia a noite” (MACHADO DE ASSIS, *Jornal das Famílias*, outubro de 1875, p. 293), expressa apego a algo que ele deveria deixar para trás, que já está em tempo de se desfazer, ou seja, o esqueleto que ele guardava no armário. Nesse sentido, o esqueleto e a casaca podem simbolizar um pensamento retrógrado, em que o homem tem todo o direito em relação à vida da mulher, não apenas comandando suas ações, mas também decidindo se ela pode permanecer viva ou não.

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

Em “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, Carlo Ginzburg (2014) discorre sobre o método indiciário, procedimento pautado na observação dos pormenores para obter um exame mais satisfatório do objeto, visto que os resíduos e os “dados marginais” são repletos de informações reveladoras; dessa forma, esses resíduos funcionam como pistas e sinais que podem nos fornecer uma importante chave interpretativa. O método abordado por Ginzburg se mostra de grande utilidade quando aplicado nos contos de Machado no *Jornal das Famílias*, pois, a partir dos três contos analisados, percebemos que os textos, no que tange as referências às vestimentas,



contêm esses sinais que auxiliam de maneira significativa na compreensão da narrativa, elucidando a leitura da trama.

Por meio desses indícios (os trajes exagerados de João dos Passos, o vestido simples de Lulu e a singularidade da casaca de Dr. Belém), notamos que a composição dos caracteres abarca dados internos e externos, que parecem não apresentar contradições. Portanto, a descrição das roupas colabora para a construção do caráter das personagens, atuando como uma pista do que está por vir, operando como um sinal de alerta para o leitor.

## CAPÍTULO II

### **Moda e vestuário no conto machadiano d'*A Estação***

*Despiu a sobrecasaca, levantou-a na ponta da bengala, deu duas voltas pela sala, com ar triunfal, e foi pendurá-la a um prego, porque o cabide estava cheio. Em seguida, atirou o chapéu ao teto, apanhou-o entre as mãos, e foi pô-lo em cima do aparador.*

(“Um erradio” – Machado de Assis)

## 2.1. *A Estação*: jornal ilustrado para a família

Alguns chapéus masculinos, parados, começaram a fitá-las; outros, passando, faziam a mesma coisa. Mariana aborreceu-se da insistência; mas, notando que fitavam principalmente a amiga, dissolveu-se-lhe o tédio numa espécie de inveja. Sofia, entretanto, contava-lhe a história de alguns chapéus, — ou, mais corretamente, as aventuras. Um deles merecia os pensamentos de Fulana; outro andava derretido por Sicrana, e ela por ele, tanto que eram certos na rua do Ouvidor às quartas e sábados, entre duas e três horas. Mariana ouvia aturdida. Na verdade, o chapéu era bonito, trazia uma linda gravata, e possuía um ar entre elegante e pelintra [...] (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 31/08/1883, p.181).

Esse é um trecho do conto “Capítulo dos chapéus”, publicado por Machado de Assis no periódico *A Estação: jornal ilustrado para a família* em 1883, mais precisamente nos dias 15 e 31 de agosto e 15 de setembro. *A Estação*, conforme Marlyse Meyer (1993), foi a continuação brasileira da revista *La Saison: journal illustré des dames* (nome que pode ser traduzido por “A Estação: jornal ilustrado das senhoras”), publicação francesa que circulou no Rio de Janeiro entre os anos de 1872 e 1878.

*La Saison* era um periódico voltado para o público feminino que continha orientações de moda e comportamento, permitindo que as mulheres da Corte ficassem mais bem informadas a respeito de quais vestimentas estavam em voga na Europa para, então, poderem se adequar. Contudo, seguir o que estava posto na revista trazia, como principal problema, a diferença climática entre Brasil e França, pois, enquanto na Europa era inverno e as mulheres utilizavam roupas pesadas como mantas de veludo, no Brasil a estação corrente era o verão.

Em 15 de janeiro de 1879, pois, é lançada pela editora Lombaerts *A Estação*, com periodicidade quinzenal e assinatura anual custando 12\$000 para a Corte e 14\$000 para as províncias, não contando com venda avulsa. A folha conserva a diagramação do cabeçalho e a seriação de *La Saison*, tendo seu primeiro número iniciado no ano VIII.

Ser vendida como a continuação em língua portuguesa de *La Saison* era, segundo Ana Cláudia Suriani da Silva (2009), uma importante estratégia comercial, pois os editores transferiam os leitores do jornal francês para a publicação brasileira.

Figura 10 - Cabeçalho d'*A Estação*



Fonte: *A Estação*, 15/01/1879.

O periódico era dividido em duas partes com paginação independente, sendo a primeira destinada a informações de moda e a segunda a textos literários. A primeira parte, que continha oito páginas, encerrava um editorial de moda – intitulado “Chronica da moda” –, gravuras, moldes para confecção, conselhos sobre vestimentas, ilustrações de trajes, dentre outros tópicos que o editorial julgava pertinentes para o público feminino. Essa parte, a não ser a “Chronica da moda”, que era escrita especificamente para a publicação brasileira, era uma tradução da revista alemã *Die Modenwelt* (“O mundo da moda”), empreendimento multinacional que tinha suas páginas traduzidas para treze idiomas em vinte periódicos (incluindo *La Saison*, o que é mais uma justificativa para Lombaerts estabelecer uma conexão entre *A Estação* e o jornal francês, dado que ambos faziam parte do mesmo empreendimento).

Inicialmente, a filiação com a publicação germânica não foi divulgada pela Lombaerts, “assim, seus leitores acreditariam que tinham, diante de si, uma revista francesa autêntica. Somente quando *A Estação* foi acusada de ser uma publicação falsa [...] é que Lombaerts revelou aos seus leitores a complexidade desse empreendimento” (SILVA, 2009, p. 11). Apesar disso, o editorial publicado no dia 15 de janeiro de 1885 tenta mostrar que o vínculo com a *Die Modenwelt* não traria qualquer malefício, visto que o periódico alemão contava com funcionárias que pesquisavam a moda parisiense.

Os elementos de que se compõem esses jornais [as vinte publicações que são compostas por traduções da *Die Modenwelt*] são, na sua máxima parte, colhidos em Paris, onde a empresa tem senhoras exclusivamente empregadas na procura de modelos novos de originais no que diz respeito a modas (*A Estação*, 15/01/1885, p. 6).

No editorial da primeira edição, conhecemos o público alvo do jornal, que seria “toda mãe de família econômica que deseja trajar e vestir suas filhas segundo os preceitos da época.” (*A Estação*, 15/01/1879, p. 1). Com isso, identificamos uma interlocução com leitoras provenientes de uma classe mediana, posição social que ao mesmo tempo em que exige certo cuidado com as finanças, é impelida a estar elegante e bem trajada. No entanto, mais uma vez referindo Ana Cláudia Suriani,

*A Estação* também poderia perfeitamente interessar as damas da classe abastada, porque a revista promovia os valores culturais prezados pela própria elite carioca, a qual buscava legitimação, identificando-se com a cultura tradicional e aristocrática europeia. Assim, para os membros da elite, *A Estação* expressava a fantasia de identificação cultural com a Europa. Para os setores médios, *A Estação* alimentava as aspirações de ascensão social ao patamar da elite (SILVA, 2009, p. 21).

Na sequência do editorial, é estabelecida a posição dos editores no que toca as diferenças climáticas entre Brasil e França:

antigamente a moda apenas mudava duas vezes por ano. Em Paris, em Outubro apareciam as pelúcias, os vestidos escuros, as fazendas de lã, os chapéus de veludo, e ao aproximar-se a Semana Santa ideavam-se novos toucados, vestuários ligeiros e de cores alegres. O que daí resultava para nós era o ridículo, visto como quem queria trajar no rigor da moda tinha forçosamente de morrer de calor em janeiro e constipar-se em junho.

Hoje, felizmente, a moda, mesmo em Paris, altera-se de dia para dia; constantemente aparecem novas criações, variegadas combinações as quais, pelo seu grande número e variedade, posto que sempre imaginadas em estações contrárias, fornecem elementos para que, aplicados com inteligência, possamos, aqui, trajar na última moda, fugindo do contrassenso.

O jornal de modas brasileiro, pois, que outrora seria uma impossibilidade, é possível hoje.

*A Estação* será o primeiro jornal deste gênero.

Continua a folha como até agora, no que diz respeito à parte de modas. Claro está que esta parte forçosamente parisiense só poderia colher os seus elementos na capital da moda. Ainda encontrarão as nossas leitoras nas nossas páginas pesados mantos no verão e *toilettes* leves no inverno, porém junto a isso, que não podemos eliminar sob pena de não mais produzir a moda parisiense, encontrarão também todas as explicações que lhe indicarão os meios de tirar alguma vantagem desses objetos, conformando-se com as exigências de nosso clima.

Por esse lado continuará o nosso jornal a ser parisiense. (*A Estação*, 15/01/1879, p. 1).

Verificamos que, apesar de admitir a existência de um contrassenso no fato de as mulheres brasileiras seguirem com rigor a moda parisiense, os editores não abrem mão da postura subserviente. É igualmente importante salientar que esse contrassenso não causava apenas desconforto, mas também era prejudicial à saúde feminina. Em *Sobrados e mucambos*, Gilberto Freyre (2006) afirma que era comum as mulheres da elite brasileira sofrerem com irritações na pele causadas pelo uso de indumentária inadequada ao clima quente da maior parte do país. Para o autor, outro problema de saúde relacionado ao vestuário feminino seria a tuberculose, considerando que os espartilhos – peça que aparece como sugestão em diversas edições d'*A Estação* – comprimiam o tórax da mulher.

Além do clima, a infraestrutura das cidades brasileiras não se adequava aos desígnios da moda francesa, pois, por conta dos problemas de pavimentação, não comportava adequadamente itens como salto alto e vestidos compridos. A partir disso, podemos notar a dependência cultural do Brasil em relação à Europa, que pode ser vista, no caso d'*A Estação*, tanto no que se refere à imitação das roupas quanto na importação da primeira parte do periódico. Como aponta Jaison Luís Crestani,

o editorial [...] não vislumbra qualquer possibilidade de desconsiderar Paris para quem queira vestir-se no rigor da moda. A solução encontrada pela direção do periódico para fugir, ou melhor, amenizar o “contrassenso”, é instruir as leitoras para adaptar as tendências parisienses às *inconvenientes* “exigências do nosso clima”. A impressão que fica é a de que não há outro caminho possível para uma revista de modas senão aquele cujo destino certo é Paris, “a capital da moda”. (CRESTANI, 2008a, p. 329, grifo do autor).

Tal incoerência já é percebida na imagem publicada junto ao editorial supracitado, haja vista que indica trajes para o frio em pleno verão brasileiro.

Figura 11 - Trajes para frio



Fonte: *A Estação*, janeiro de 1879.

Sobre a parte literária, ressaltar que era composta por vários tipos de textos, contendo seções como “Litteratura”, destinada aos gêneros em prosa, “Poesia”, “Theatros” e “Variedade”, na qual encontramos, dentre outros assuntos, anedotas, receitas e conselhos de etiqueta. A partir de agosto de 1890 a parte literária, que continha quatro páginas, passou a contar com seis; entretanto, o maior espaço não significou aumento de conteúdo, pois, se antes os anúncios de casas comerciais já

ocupavam boa parte do periódico, com o crescimento do número de páginas a quantidade de anúncios também passou a ser maior.<sup>21</sup>

No editorial da primeira edição, já aqui mencionado, é posto que “na parte agradável e recreativa, devíamos torná-lo nosso e assim o fizemos. Confiamos a parte literária da *Estação* a pessoas de reconhecida habilidade [...]”. Dentre as “pessoas de reconhecida habilidade”, estavam Júlia Lopes de Almeida, Olavo Bilac, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira e, evidentemente, Machado de Assis.

Como está posto no editorial, esse suplemento literário era “nosso”, ou seja, elaborado especificamente para a edição brasileira, não estando presente em *La Saison*, o que pode indicar uma tentativa de ampliação de público leitor, como já sugere o subtítulo.<sup>22</sup> Crestani assinala que,

na transformação de *La Saison* em um “jornal brasileiro”, é possível que o editor tenha vislumbrado uma ampliação do público receptor do periódico. A inclusão de uma parte literária, contendo ficção, belas artes, cultura e seções de entretenimento, demonstra a preocupação dos editores em diversificar o conteúdo da revista. Desse modo, na transformação de *La Saison* em *A Estação*, evidencia-se a intenção de criar uma revista destinada a toda família, conforme transparece na designação que acompanha o novo título: *Jornal ilustrado para a família* (CRESTANI, 2008a, p. 328).

Todavia, apesar da possibilidade de diversificação de leitores, o público alvo permanece sendo as mulheres, como é possível atestar pela já citada seção de “Variedade”, na qual os temas tratados propunham, especificamente, uma interlocução feminina. Ademais, os outros artigos que compõem a folha priorizam assuntos amenos e relacionados a questões sentimentais, evitando temas relacionados à política, por exemplo, o que configura o procedimento adotado pelos jornais destinados às mulheres no século XIX.

Em 1885, começa a ser publicada uma seção denominada “Chroniqueta”, assinada por Eloy, o Herói, pseudônimo de Artur Azevedo. As chroniquetas tinham por objetivo fazer uma retomada dos principais assuntos da quinzena sob uma ótica humorística e, já que possuía um caráter noticioso, a política acabava figurando em alguns textos. Quando os temas políticos não podiam deixar de ser discutidos, Eloy, o Herói, se desculpava com as leitoras, alegando que, por mais que soubesse que esses

---

<sup>21</sup> Um estabelecimento cujos anúncios se destacam n’*A estação*, tanto pela frequência quanto pela ocupação de espaço, é A Notre-Dame de Paris, loja de confecções onde eram encontradas as modas francesas.

<sup>22</sup> A revista *Die Modenwelt* também possuía um suplemento literário, o que indica, para além da parte dedicada à moda, que o modelo de estrutura adotado pela *A estação* era baseado no periódico alemão.



tópicos não integravam os interesses femininos, não tinha outra opção a não ser comentá-los. Um exemplo é o seguinte excerto: “bem sei que estes assuntos não agradam as leitoras; mas que hei de eu fazer, não me dirão? Durante a quinzena só se falou em política, e eu não posso colher assunto onde os não há” (AZEVEDO, *A Estação*, 31 de março de 1888, p. 24)<sup>23</sup>. De acordo com Crestani,

na delimitação dos assuntos de interesse da mulher, influi uma concepção do feminino bastante característica do século XIX, em que a mulher figura como um ser frágil, “pueril”, de “sentimentos brandos e piedosos”, assinalado pelo signo do amor e da maternidade, cujas virtudes morais devem ser resguardadas com diligência. Esses conceitos estão nitidamente entranhados nas propriedades do discurso dos editoriais da revista e nos critérios que orientam a seleção das matérias que devem compor as suas páginas, evidenciando a preocupação com a amenidade dos temas, a moralidade das concepções e o enaltecimento dos sentimentos nobres, da sensibilidade materna e do pudor femininos. Dentro desse círculo de interesses, há uma nítida recusa por assuntos relacionados à política, vista como objeto de domínio exclusivamente masculino. À mulher, cumpre falar de coisas mais amenas como flores, poesias e histórias sentimentais, moda, vida social e cultural, etiqueta, higiene, decoração, utilidade doméstica etc. (CRESTANI, 2008a, p. 345).

É importante marcar que, apesar das similaridades com o *Jornal das Famílias*, *A Estação* defendia, de maneira branda, uma menor submissão da mulher em relação aos maridos e a atuação feminina fora dos ambientes domésticos, diferença percebida tanto nos artigos quanto nos textos literários. Tal disparidade pode se justificar pela matriz europeia de *A Estação*, pois, ao propagar um estilo de vida francês, acaba por adotar sua ótica social. Desse modo, esperava-se que a mulher possuísse “etiqueta de salão”, ou seja, que fosse boa companhia em eventos sociais e que entretivesse os convidados nas recepções (tocando piano, conversando sobre literatura etc), o que já vislumbra uma maior mobilidade feminina na sociedade. Luis Filipe Ribeiro alega que *A Estação*

era uma revista destinada ao público feminino, versão brasileira de *La Saison*, completamente francesa, aqui editada por Lombaerts, a mais completa gráfica daquele então. Era o espírito francês, burguês mas liberal, aristocrata mas sobrevivente da Revolução Francesa e da Comuna de Paris. Ou seja, pouco comparável ao conservadorismo monarquista de um *Jornal das Famílias* (RIBEIRO, 2008, p. 17).

Ao contrário do que coloca Ribeiro, não acredito que *A Estação* seja “pouco comparável” ao *Jornal das Famílias*, dado que há similaridades entre os jornais, como o

---

<sup>23</sup> Vale pensar se Artur Azevedo realmente evitava escrever sobre temáticas que envolvessem política ou se tais desculpas não passavam de mero fingimento. Talvez o autor anteviesse uma interlocução masculina n’*A Estação*, ou, ainda, acreditasse que as mulheres poderiam, sim, ter interesse por esses assuntos.

público leitor e a temática dos textos; contudo, é perceptível a diferença do “nível de conservadorismo” dos periódicos. Quanto a esse assunto, John Gledson sublinha que

o *Jornal das Famílias* e *A Estação* eram revistas femininas. [...] Conquanto as duas tenham muito em comum – ambas eram impressas na Europa, ambas davam grande destaque para a moda, com ilustrações coloridas de trajes elegantes –, o *Jornal* era mais conservador, apresentando, por exemplo, ensinamentos religiosos e crônicas culinárias. *A Estação* não só era mais luxuosa (era impressa na Alemanha, embora com modelos franceses, e apenas o suplemento literário, para o qual Machado escrevia, era feito no Brasil), como também argumentava, com o devido respeito pelo ponto de vista masculino, que as mulheres deviam ser instruídas e não se limitar tão completamente à vida do lar (GLEDSON, 1998, p. 17-9).

Outra diferença importante entre as duas folhas é que *A Estação* não possuía um viés religioso tal como o *Jornal das Famílias*. Podemos pensar, portanto, em uma modificação dos jornais voltados para o público feminino, em uma transição de um caráter religioso para o laico.

Durante toda sua trajetória, *A Estação* manteve esse perfil, tornando-se uma forte referência para as mulheres que buscavam na publicação as orientações de elegância e bom gosto e para o público interessado em literatura, chegando a alcançar uma tiragem de dez mil exemplares (conforme editorial de 15 de março de 1883). Por conta dos problemas econômicos que o Brasil enfrentou com a passagem da Monarquia para a República, o periódico sofreu uma desestabilização financeira, o que ocasionou diversas alterações de preços a partir de 1891; em 1893, o jornal passou inclusive a vender exemplares avulsos. Assim, essa oscilação econômica culminou, em 1904, no encerramento da publicação.

A respeito da participação de Machado na folha, realço que foi um colaborador assíduo desde os primeiros números, iniciando no dia 31 de janeiro de 1879 com a publicação do conto “Curiosidade”<sup>24</sup>, até o dia 31 de março de 1898, quando lança a última parte do conto “Relógio parado”<sup>25</sup>. Além de 40 contos, Machado publicou, nos gêneros em prosa, a novela *Casa velha* e o romance *Quincas Borba*. O número de

---

<sup>24</sup> A referência à data de publicação do conto foi extraída do livro *Contos sem data* (1956), organizado por Raimundo Magalhães Júnior. Não foi possível verificar a informação na fonte original, pois os suplementos literários dos primeiros exemplares de *A estação* não estão disponíveis na Hemeroteca; contudo, Ivan Teixeira (2010) e Jaison Crestani (2011), confirmam o dado fornecido por Magalhães Júnior.

<sup>25</sup> Ao ser incluso no livro de contos *Relíquias da casa velha*, Machado modificou o título para “Maria Cora”.

contos não é preciso porque, apesar de sempre assinar com seu próprio nome ou iniciais, como pontua Luis Filipe Ribeiro,

M. de A. são iniciais de Machado de Assis, mas também de Moreira de Azevedo, que, assim como Machado, colaborava na imprensa literária. É um problema ainda sem solução, e o corpus de que dispomos é aquele que a crítica vem construindo ao longo do tempo. Com os acertos e os equívocos inevitáveis em toda obra humana. Há um consenso em admitir que existem 218 contos que seriam da pena de Machado de Assis, mas consenso não é demonstração... (RIBEIRO, 2008, p. 11).

N'A Estação, os contos de Machado também eram, em sua maior parte, publicados em mais de uma edição. As páginas da parte literária eram divididas em três colunas, o que torna a leitura não tão agradável quanto a dos textos do *Jornal das Famílias*. Além disso, muitas vezes os contos eram organizados ao lado de outras seções, de anúncios ou de imagens que não se relacionavam com o texto, o que torna a experiência de leitura um tanto quanto dispersiva.

Figura 12 - Exemplo de diagramação de conto n'A Estação



Fonte: *A Estação*, 31/08/1883.

Similarmente ao que ocorre no *Jornal das Famílias*, a maioria dos contos de Machado n’*A Estação* tem mulheres como protagonistas, mas, diferentemente do procedimento adotado na publicação de Garnier, as personagens femininas não cumprem, via de regra, o papel de exemplificar comportamentos que devem ou não ser copiados ou de auxiliar o narrador a passar algum ensinamento para as leitoras. As temáticas continuam, na maior parte dos textos, girando em torno de assuntos relacionados ao que era a vida da mulher de elite do século XIX, ou seja, tramas que envolvem o casamento.

Como foi reportado no capítulo anterior, as mulheres tinham poucas oportunidades de atuação social, pois as possibilidades de trabalho eram restritas e, para as mulheres da elite, significavam queda na escala social; sendo assim, o casamento era a melhor alternativa para o grupo feminino. Como expõe Gilda de Mello e Souza,

[...] a moça entregava-se ao aprendizado da música e das maneiras, ao interesse pelos vestidos, vivendo na expectativa da chegada do marido [...] e às vezes, se bem que na realização desse intento se empenhassem mães e filhas, o marido não chegava. As casas enchiam-se do ruído das solteironas exercitando suas qualidades musicais, as canastras se abarrotavam de anáguas e corpinhos ricamente bordados, e a pergunta dolorosa de centenas de mulheres se perdia no ar: o que fazer da vida? O casamento era então uma espécie de favor que o homem conferia à mulher, o único meio de adquirir status econômico e social, pois aquela que não se casava era a mulher fracassada e tinha de se conformar à vida cinzenta de solteirona, acompanhando a mãe às visitas, entregando-se aos bordados infundáveis, à educação dos sobrinhos. Ou então, em sociedades onde o movimento de emancipação ia mais adiantado como na Inglaterra, a uma vida de humilhação como governanta (SOUZA, 1987, p. 89-90).

A realidade aludida por Souza é representada em diversos contos de Machado n’*A Estação*, nos quais o autor, apesar de não levantar assuntos tão complexos e densos como a escravidão (ao menos não de forma explícita), apresenta uma leitura da sociedade. Um exemplo é a narrativa “A carta” (15/12/1884) na qual Celestina, aos 39 anos, vê renascer o sonho de se casar ao encontrar uma carta de um admirador secreto, mas se desaponta ao descobrir que a carta era endereçada à irmã. “Celestina empalideceu [...] deixou cair uma lágrima – foi a última que o amor lhe arrancou” (MACHADO DE ASSIS, *A estação*, 15/12/1884, p. 101). Já em “Questões de maridos” (15/06/1883), vemos, por meio da personagem Marcelina, o quanto o casamento pode ser frustrante ao não atender as expectativas que algumas mulheres, desde cedo, depositavam no matrimônio.

Com isso, é possível destacar mais algumas diferenças entre os textos publicados por Machado no *Jornal das Famílias* e n’*A Estação*, visto que no empreendimento da Lombaerts as personagens possuem mais autonomia e o tom moralizante é bem mais ameno do que o encontrado no *Jornal*. Um exemplo é o conto “A viúva Sobral” (15/04 a 15/05 de 1884), no qual a viúva Candinha alimenta a paixão que os amigos Brandão e Cesário sentem por ela; além de se casar com outro, deixando os dois homens desolados, a ela é atribuída a causa do rompimento da relação entre os amigos. Enquanto em “Brincar com fogo” é um homem que mostra desonestidade e as mulheres, ao mesmo tempo em que são vítimas, são criticadas por não terem tomado as devidas precauções, em “A viúva Sobral” são os homens que “brincam com fogo”, e Candinha, por mais que tenha agido de maneira desagradável, não é censurada ou julgada pelo narrador.

## 2.2. Trajes e adereços: uma nova perspectiva de representação

Recuperando “O capítulo dos chapéus”, texto que abriu este capítulo, o conto, assinado pelo autor como Machado de Assis, se inicia com Mariana fazendo um pedido ao marido Henrique Seabra:<sup>26</sup> não mais usar seu chapéu baixo para ir a cidade. Henrique usava-o todos os dias para trabalhar em seu escritório de advocacia; na verdade, “só não o levava às recepções, teatro lírico, enterros e visitas de cerimônia. No mais era constante [...]” (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15/08/1883, p. 169). Sendo uma mulher serena e de hábitos regulares, Henrique estranhou o pedido da esposa, e, realmente, a ideia não havia partido de Mariana, mas sim de seu pai, homem que gostava de preservar os costumes:

era um bom velho, magro, pausado, ex-funcionário público, ralado de saudades do tempo em que os empregados iam de casaca para as suas repartições. Casaca era o que ele, ainda agora, levava aos enterros, não pela razão que o leitor suspeita, a solenidade da morte ou a gravidade da despedida última, mas por esta menos filosófica, por ser um costume antigo (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15/08/1883, p. 169).

---

<sup>26</sup> Ao inserir “Capítulo dos chapéus” na coletânea *Histórias sem data*, Machado modifica o nome de Henrique para Conrado. Ambos os nomes possuem origem germânica; Henrique significa “senhor do lar”, enquanto Conrado deriva das palavras “prudente” e “conselheiro”, sendo o nome comum na Idade Média.

Na análise de “Um esqueleto”, vimos que as casacas eram um dos emblemas da elegância masculina; porém, em situações que não exigiam muita formalidade, era socialmente aceito que os homens utilizassem sobrecasacas ou paletós (que passaram a compor o guarda-roupa masculino após, aproximadamente, o ano de 1845). Levando isso em consideração, notamos que o pai de Mariana não se adaptou às mudanças ocorridas no vestuário e, tendo uma postura tão relutante diante das pequenas modificações pelas quais a moda masculina passou durante o século XIX, tampouco lidaria naturalmente com o chapéu baixo do gênero.

Tal era o sogro de Henrique como supor que ele aprovasse o chapéu baixo do gênero? Suportava-o calado, em atenção às qualidades da pessoa; nada mais. Acontecera-lhe, porém, naquele dia, vê-lo de relance na rua, de palestra com outros chapéus altos de homens públicos, e nunca lhe pareceu tão torpe. De noite, encontrando a filha sozinha, abriu-lhe o coração; pintou-lhe o chapéu baixo como a abominação das abominações, e instou com ela para que o fizesse desterrar (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15/08/1883, p. 169).

Diferentemente do que ocorria anteriormente, no século XIX os homens se afastaram do mundo da moda. Esse afastamento ocorreu, como destaca Gilda de Mello e Souza (1987), principalmente por conta da Revolução Francesa, pois com os novos ideais de igualdade, a aristocracia não era mais a única camada que possuía destaque no processo social, e fatores como talento e competência também passaram a ser avaliados além da questão financeira ou tradição familiar. Desse modo, o sexo masculino voltou suas atenções para a carreira, desviando seu interesse da moda. Um homem que tivesse tais preocupações era, inclusive, mal visto pela sociedade, pois significava que ele não dedicava o tempo necessário para sua profissão. No Brasil, essa dinâmica ocorreu mais brandamente por conta do desenvolvimento tardio da burguesia; então, ao invés de ser suscitada pelas condições de produção, foi mais influenciada pela dependência cultural em relação à Europa.

A autora indica que “o homem só se desinteressou da vestimenta quando esta, devido à mudança profunda no curso da história, deixou de ter importância excessiva na competição social” (SOUZA, 1987, p. 80). Assim, a roupa masculina perde sua função ornamental, transformando-se praticamente em um uniforme, preto e composto por calça, camisa, colete e casaca/paletó/sobrecasaca. Marcelo de Araújo (2012) apresenta várias possíveis razões para a escolha da cor preta; uma delas é a circunstância de os centros urbanos estarem, em virtude da Revolução Industrial, repletos de fuligem, e as colorações escuras ajudariam a esconder a sujeira. Outro motivo é que o preto começava

a evocar seriedade e compostura, pois se contrapunha a uma vaidade que o colorido poderia sugerir.<sup>27</sup>

Esse desligamento da moda, no entanto, não foi completo, dado que os homens pertencentes à elite encontraram outras formas de manifestar refinamento e de se afirmar socialmente sem comprometer suas vestes padronizadas. Souza explica que

[...] a renúncia dos elementos decorativos não se faz abruptamente e se a roupa se despoja e o homem desiste das rendas e plumas, que se torna o apanágio das mulheres, não abandona outras formas mais sutis de afirmação social e prestígio, fixadas agora na exploração estética do rosto e no domínio de certas *insígnias de poder e erotismo*, como os *chapéus*, as bengalas, os charutos e as joias. (SOUZA, 1987, p. 75, grifos meus).

**Figura 13 - Insígnias de poder e erotismo**



Fonte: *Revista Illustrada*, 27/05/1876.

---

<sup>27</sup> Cabe ressaltar que essa menor preocupação com a moda ocorre dentro das classes altas, que acabam por se tornarem referência para as outras camadas sociais. A roupa deveria indicar a distinção do homem de elite, a honradez de seu campo de atuação. Não seria um dândi, mas alguém com trajés cuidadosos, novos e dignos.

O uso de tais objetos atestava que o homem estava consoante às “regras” da elegância oitocentista e que, conseqüentemente, fazia parte do grupo que tinha acesso a essas normas e condições de cumpri-las. O chapéu era um dos símbolos mais importantes da respeitabilidade burguesa, sendo, logo, item obrigatório, pensando em aceitação e inserção social. A cartola, como já foi indicado, era o chapéu característico do século XIX, e mesmo havendo modelos com a copa baixa, as de copa alta eram as mais valorizadas, uma vez que auxiliavam o homem a passar a pretendida imagem de poder. A partir disso, entendem-se os motivos que levaram o pai de Mariana a reclamar do chapéu de genro.

Henrique, por sua vez, não concorda em parar de usar a peça, recusando o pedido da esposa de maneira irônica e sarcástica.

— A escolha do chapéu não é uma ação indiferente, como você pode supor; é regida por um princípio metafísico. Não cuide que quem compra um chapéu exerce uma ação voluntária e livre; a verdade é que obedece a um determinismo obscuro. A ilusão da liberdade existe arraigada nos compradores, e é mantida pelos chapeleiros que, ao verem um freguês ensaiar trinta ou quarenta chapéus, e sair sem comprar nenhum, imaginam que ele está procurando livremente uma combinação elegante. O princípio metafísico é este: — o chapéu é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab aeterno*; ninguém o pode trocar sem mutilação. É uma questão profunda que ainda não ocorreu a ninguém. Os sábios têm estudado tudo desde o astro até o verme, ou, para exemplificar bibliograficamente, desde Laplace... Você nunca leu Laplace? desde Laplace e a Mecânica celeste até Darwin e o seu curioso livro das Minhocas, e, entretanto, não se lembraram ainda de parar diante do chapéu e estudá-lo por todos os lados. Ninguém advertiu que há uma metafísica do chapéu. Talvez eu escreva uma memória a este respeito. São nove horas e três quartos; não tenho tempo de dizer mais nada; mas você reflita consigo, e verá... Quem sabe? pode ser até que nem mesmo o chapéu seja complemento do homem, mas o homem do chapéu.. (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15/08/1883, p. 169).

Leio, aqui, que a ironia da resposta de Henrique revela certo desprezo pelo tema da moda e pela alteração da vestimenta, avaliando o chapéu como um signo de valor irrelevante. Além disso, ao introduzir assuntos como filosofia e ciência para justificar o uso do chapéu, Henrique entra em um campo de conhecimento inacessível para a maioria das mulheres; então, Mariana sente-se humilhada (apesar de não compreender a justificativa) e, como seu pai, passa a julgar o chapéu torpe e ridículo.

Com isso, a personagem decide visitar uma amiga, Sofia, que “tinha trinta anos, mais dois que Mariana. Era alta, forte, muito senhora de si” (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15/08/1883, p. 169). A amiga recomenda que Mariana não fale com o marido



até que ele mude de chapéu, pois acredita que são com atitudes como essa que se alcança a harmonia no casamento.

Olhe; eu cá vivo muito bem com o meu Ricardo; temos muita harmonia. Não lhe peço uma coisa que ele me não faça logo; mesmo quando não tem vontade nenhuma, basta que eu feche a cara, obedece logo. Não era ele que teimaria assim por causa de um chapéu! Tinha que ver! Pois não! Onde iria ele parar! Mudava de chapéu, quer quisesse, quer não (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15/08/1883, p. 169).

Mariana sente inveja da paz conjugal de Sofia, e

o contato da amiga dava-lhe um prurido de independência e vontade. Para completar a situação, esta Sofia não era só muito senhora de si, mas também dos outros; tinha olhos para todos os ingleses, a cavalo ou a pé. Honesta, mas namoradeira [...]. Namorava a torto e a direito, por uma necessidade natural, um costume de solteira. Era o troco miúdo do amor, que ela distribuía a todos os pobres que lhe batiam à porta: — um níquel a um, outro a outro; nunca uma nota de cinco mil-réis, menos ainda uma apólice” (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15/08/1883, p. 169).

Sofia convida a amiga para passear e, nutrindo um desejo de vingança, Mariana aceita. Enquanto esperava Sofia se vestir, Mariana vê passar pela rua um homem a cavalo; por mais que, segundo a concepção da personagem, ele tivesse dois defeitos, ser demasiado afetado e vaidoso, o chapéu o salvava. O motivo da salvação não era pelo chapéu ser alto – visto que era um chapéu baixo – mas sim o fato de ser um adorno apropriado à atividade exercida, diferentemente do acessório de Henrique. O homem “espairecia ou matava tempo”, não era um advogado em horário de trabalho, o que demandaria um visual que exprimisse maior gravidade. Com isso, averiguamos que as “normas do vestuário”, apesar de rígidas, possuíam algumas gradações, sendo possível adequar pequenas<sup>28</sup> modificações.

Sofia retorna, e o narrador nos diz que

realmente, estava bonita. Já sabemos que era alta. O chapéu aumentava-lhe o ar senhoril; e um diabo de vestido de seda preta, arredondando-lhe as formas do busto, fazia-a ainda mais vistosa. Ao pé dela, a figura de Mariana desaparecia um pouco. Era preciso atentar primeiro nesta para ver que possuía feições mui graciosas, uns olhos lindos, muita e natural elegância. O pior é que a outra dominava desde logo; e onde houvesse pouco tempo de as ver, tomava-o Sofia para si. Este reparo seria incompleto, se eu não acrescentasse que Sofia tinha consciência da superioridade, e que apreciava por isso mesmo as belezas do gênero Mariana, menos derramadas e aparentes. Se é um defeito, não me compete emendá-lo. (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 31/08/1883, p. 181).

---

<sup>28</sup> Pequenas porque, do ponto de vista da aceitação social, não usar um chapéu, por exemplo, seria inviável.

Como é possível perceber por meio das caracterizações anteriores, Sofia é retratada como sendo uma mulher forte, “senhora de si”, que, à sua maneira, enfrentava o marido para ter seus desejos realizados. Também era namorada e, portanto, gostava de ter sua imagem contemplada. Posto isso, é natural que seus trajes reflitam sua personalidade (ou a personalidade que ela pretendia ser reconhecida pelos demais), pois eles ajudam a passar a mensagem desejada. O chapéu, que lhe aumentava o ar senhoril, sustenta a ideia do poder exercido sobre o marido; já o vestido, que exaltava sua beleza, facilita o jogo de sedução. Soma-se a informação de as roupas darem-lhe um ar de superioridade, algo que lhe era prazeroso, como se pode inferir pelas palavras do narrador.

Quanto ao chapéu feminino, Mariana Rodrigues aponta que era de bom tom que o item fosse utilizado pelas mulheres de “boa sociedade”, mas por motivos distintos dos que exigiam o uso das cartolas aos homens. Os cabelos femininos eram considerados um dos ícones da sensualidade da mulher e, por conta disso, deveriam ser presos e cobertos quando em público.

No século XIX, as mulheres de boa educação prendiam seus cabelos quando estavam em público. Somente meninas, as que ainda usavam vestidos mais curtos, as mulheres do povo sem instrução e as prostitutas desfilavam suas madeixas soltas [...] Cabelos presos e cobertos. Somente no recato do quarto as madeixas ficam soltas [...] (RODRIGUES, 2010, p. 139-140).

Por outro lado, Gilda Chataignier (2010) relata que, por conta do calor, as brasileiras não eram muito adeptas ao uso dos chapéus, substituindo-os em diversos casos por solidéus amarrados ao pescoço; já as estrangeiras que vinham ao país costumavam segurar os chapéus em suas mãos. Gilberto Freyre (2006), por sua vez, examina o assunto com mais vagar, alegando que, no Brasil, as mulheres demoraram a fazer uso do chapéu, situação ocasionada especialmente por dois motivos. O primeiro é que o chapéu era um adorno comumente adotado por prostitutas; logo, “a senhora verdadeiramente honesta só deveria sair resguardada por mantilha” (FREYRE, 2006, p. 417). O outro motivo é que as mulheres resistiram mais do que os homens à moda europeia, optando, ao menos durante boa parte da primeira metade do século, por seguirem a moda oriental, que seria mais condizente com o clima e com o tipo de corpo da mulher brasileira.

[...] a mulher – geralmente considerada mais volúvel que o homem – resistiu, no nosso País, mais do que o homem culto, a forças ou influências novas no sentido da europeização ou ocidentalização do seu adorno pessoal e do seu traje. Durante quase toda metade do século XIX o vestido oriental, bordado a

ouro ou a prata competiu, entre nós, com o vindo de Paris ou feito aqui por modista francesa. E o chapéu europeu de senhora só aos poucos venceu o manto ou o xale oriental preferido pelas senhoras brasileiras para se resguardarem tanto do sol como dos olhos dos curiosos de rua sem sacrifício dos seus penteados também orientais (FREYRE, 2006, p. 593).

O enredo de “Capítulo dos chapéus” se passa em 1879, época em que a moda europeia já estava bem consolidada no Brasil; logo, é coerente que Machado tenha optado pelo chapéu como complemento ao traje de Sofia. Além do chapéu, um detalhe que se destaca na exposição das roupas da personagem é notícia de a amiga de Mariana estar usando um vestido preto. Como já foi levantado, o preto era a cor característica da indumentária masculina, visto que frisava a austeridade do homem; as mulheres, por seu turno, no início do século vestiam tonalidades claras, reservando as mais fortes para os acessórios, como luvas e echarpes. Por volta de 1830, começam a surgir tecidos floridos, e os tons mais vibrantes passam a ser vistos em jantares; em 1856, como lembra Mariana Rodrigues, ocorre a descoberta da tintura química de anilina, o que facilita e torna mais rentável o tingimento dos tecidos, acarretando o uso de vestidos com as mais variadas misturas de cores. Nas palavras de Rodrigues, “este uso evidencia a industrialização do segmento têxtil invadindo o mercado com suas ofertas mais baratas e atraindo o consumidor, até então padronizado em tons de pigmentos naturais.” (RODRIGUES, 2010, p. 85).

Entretanto, mesmo com esses novos esquemas cromáticos, o branco continuava tendo um valor de extrema importância na sociedade do XIX. As mulheres solteiras deveriam usar essa cor para demonstrar pureza (tema já abordado no conto “Encher tempo”), e as demais se valiam dela para evidenciar prestígio, dado que as roupas brancas exigiam muitos cuidados para permanecerem conservadas, então, em alguns casos, serviam para certificar a posição social:

um vestido usado em um baile, cujas saias atravessassem aleias, subissem em carruagens, lambessem o chão das escadas, varressem os salões em quadrilhas e valsas, era certamente um vestido sujo. E a sua limpeza exigia um cuidado adicional por se tratarem de vestidos finos, rendas, bordados. Ter um vestido de baile já era caro. Ter um vestido de baile branco ratificava a riqueza da família através de sua dama. (RODRIGUES, 2010, p. 87)

Os avanços tecnológicos da área têxtil também auxiliaram no aprimoramento da descoloração dos tecidos, o que proporcionava um branco mais puro. Acentuo que as cores muito fortes não eram bem vistas pela elite, pois estavam relacionadas às preferências de cortesãs e prostitutas, “mulheres que na maioria das vezes vinham das

classes populares cuja referência de bom gosto era bastante colorida” (RODRIGUES, 2010, p. 87). Os tons mais escuros eram adequados para as mulheres casadas, já o preto era mais apropriado para o luto.

Assim sendo, apesar de poderem utilizar a cor, as mulheres normalmente só lançavam mão do preto em caso de viuvez. Rodrigues ressalta que “a perda da vida exigia o peso do preto, cor da escuridão, da noite que se associa à morte no imaginário ocidental, cor que representa a manifestação externa e social da dor pela tristeza da perda dos amados e, para as viúvas, a abnegação à vida” (RODRIGUES, 2010, p. 97).

As viúvas povoam os contos machadianos d’*A Estação*, nos quais a vestimenta preta é parte importante do retrato das personagens. Em “O caso da viúva” (15/01 a 15/03 de 1881), Maria Luísa é caracterizada tendo “vinte e seis anos; não teria mais, nem tanto; era ainda formosa como aos dezessete, com o acréscimo das roupas pretas que lhe davam grande realce” (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15/01/1881, p. 4). Em “Três consequências” (31/07/1883), o narrador declara pesar ao ver Mariana, nos seus bonitos 25 anos, vestindo trajes pretos: “Vinte e cinco anos, realmente, e vinte e cinco anos bonitos, não deviam andar de preto, mas cor-de-rosa ou azul, verde ou granada. Preto é que não. E, todavia, é a cor dos vestidos da jovem Mariana” (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 31/07/1883, p. 157).

A partir desses exemplos, constatamos que o preto marcava a viuvez das mulheres, e que, ao construir personagens nessa situação, Machado se valia da descrição das roupas para ajudar a traçar o perfil feminino pretendido. Atentando para essas informações, teria algum motivo para Sofia estar trajando um “vestido de viúva”? Um dado importante sobre os contos citados, assim como outros com temáticas semelhantes, é que as viúvas acabavam por casar novamente. Ao contrário do que ocorria antes do primeiro casamento, em que o pai da moça decidia com quem ela poderia casar, as viúvas possuíam mais liberdade para escolher seus cônjuges, não dependendo da aprovação familiar. Ademais, por conta da experiência adquirida no primeiro matrimônio, as viúvas jovens – como as representadas nos contos de Machado – tornavam-se mulheres cobiçadas pelos rapazes. De acordo com Rodrigues,

a mulher viúva não sofria os rigores da vida das mocinhas que, vigiadas em sua castidade, tinham a vontade sempre submetida a um tutor. A viúva, já tendo passado pela tutela máxima do marido, tornava-se uma fruta “madura”,

conhecedora da vida e desfrutando de liberdades mais elásticas. Poderiam ser eternas sofredoras presas às memórias de seus homens ou grandes e liberais amantes; poderiam preservar seu estado de viuvez ou procurar um casamento que, agora, lhe fosse mais conveniente que à sua família. Viúvas jovens poderiam tornar-se mulheres interessantes e cobiçadas já que, iniciadas nos segredos da vida de alcova, podiam desfrutá-los tornando-se parceiras mais desinibidas e convenientes (RODRIGUES, 2010, p. 100).

Considerando o excerto acima, e concebendo que as roupas que utilizamos comunicam uma ideia, estaria Sofia sugerindo disponibilidade amorosa? Por ter trinta anos, idade em que a maioria das mulheres já estava casada, a personagem dificilmente seria confundida com uma moça solteira, e já que era “namoradeira”, como expõe o narrador, se passar por viúva facilitaria a prática de suas intenções. O tecido do vestido de Sofia – seda – ajuda a pensar nessa hipótese, pois no primeiro ano de viuvez as mulheres deveriam carregar tecidos pesados, como lã; passado esse tempo, durante os próximos seis meses, os vestidos deveriam ser feitos de seda preta, sendo um sinal de que a mulher estava voltando à vida em sociedade. A “Chronica da moda” do dia 30 de novembro de 1880 é dedicada a tratar da etiqueta que os familiares e principalmente as esposas deveriam adotar durante o tempo de luto, que no caso das viúvas era de dois anos; conforme a crônica, assinada por Antonina Aubé,

em geral, o luto pesado, isto é o tempo durante o qual só é permitido vestir lã sem brilho, crepe inglês ou crespos, em que são proibidos as sedas, as luvas de pelica, este luto compreende a metade da duração total. Durante a segunda metade, isto é, de luto aliviado, pode se usar seda sem brilho, rendas pretas, luvas de Suécia, joias de azeviche ou madeira dura e preta, colarinhos e punhos de linho, lisos. (ANTONINA AUBÉ, *A Estação*, 30/11/1880, p. 229).

Portanto, a descrição das vestes, mesmo não sendo tão minuciosa como as representações encontradas nos contos do *Jornal das Famílias*, colabora para o delineamento da personagem, salientando e revelando características importantes de seu caráter sem, no entanto, traçar uma conexão imediata entre modo de vestir e personalidade.

Retornando ao conto, as amigas foram para Rua do Ouvidor, lugar no qual Sofia iria ao dentista e tiraria um retrato. A Rua do Ouvidor concentrava os principais estabelecimentos comerciais da Corte, contando com livrarias, cafés e diversas lojas, tornando-se, como lembra Freyre, “a grande rua do luxo e das modas francesas” (FREYRE, 2006, p. 155)<sup>29</sup>; logo, era um local com grande fluxo de pessoas. Chegando

---

<sup>29</sup> A já citada Notre-Dame de Paris situava-se, justamente, na Rua do Ouvidor.

à sala do dentista, Mariana e Sofia se deslocam até a janela, de onde puderam observar alguns “chapéus masculinos”:

a sala do dentista tinha já algumas freguesas. Mariana não achou entre elas uma só cara conhecida, e para fugir ao exame das pessoas estranhas, foi para a janela. Da janela podia gozar a rua, sem atropelo. Recostou-se; Sofia veio ter com ela. Alguns chapéus masculinos, parados, começaram a fitá-las; outros, passando, faziam a mesma coisa. Mariana aborreceu-se da insistência; mas, notando que fitavam principalmente a amiga, dissolveu-se-lhe o tédio numa espécie de inveja. Sofia, entretanto, contava-lhe a história de alguns chapéus, — ou, mais corretamente, as aventuras. Um deles merecia os pensamentos de Fulana; outro andava derretido por Sicrana, e ela por ele, tanto que eram certos na rua do Ouvidor às quartas e sábados, entre duas e três horas. Mariana ouvia aturdida. Na verdade, o chapéu era bonito, trazia uma linda gravata, e possuía um ar entre elegante e pelintra, mas... (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 31/08/1883, p. 181).<sup>30</sup>

Aqui, por meio de um procedimento metonímico, os homens são reduzidos a chapéus, um dos objetos pelos quais eram caracterizados. Informações como nome e traços de personalidade, que acarretariam individualidade, não são necessárias na descrição, e, ao que consta, na avaliação dos sujeitos feita por Sofia e Mariana. Os homens estão diluídos em um grupo, no qual todos não passam de chapéus vivendo o mesmo tipo de “aventura”. Tal mecanismo foi empregado por Machado em outros contos escritos para *A Estação*, como são os casos de “Trina e una” (15/01 a 15/02 de 1884) e “O contrato” (29/02/1884). No primeiro, o raio visual de D. Clara<sup>31</sup> é cortado por “calças masculinas e vestidos femininos”, mas uma das calças masculinas é destacada desse conjunto indeterminado, ganhando nome, formação e aparência particularizada.

Já falei das calças masculinas, que de quando em quando cortam o raio visual da nossa dama. Toda a gente que sabe ler, que conhece a alma do licenciado Garcia, compreendeu que eu não apontei uma tal circunstância para ter o vão gosto de dizer que andam calças na rua, mas por um motivo mais alto e recôndito; para acompanhar de longe a entrada de um homem na loja. Puro efeito de arte; cálculo e combinação de gestos. São assim as obras meditadas; são assim os longos frutos de longa gestação. Podia fazer entrar este homem sem nenhum preparo anterior, fazê-lo entrar assim mesmo, de chapéu na mão, e cumprimentar a dama, que lhe pergunta como está, chamando-lhe doutor; mas eu pergunto se não é melhor que o leitor, ainda sem o saber, esteja advertido de uma tal entrada. Não há duas respostas.

---

<sup>30</sup> Além da já citada superioridade de Sofia em relação à Mariana, os olhares mais insistentes lançados para a primeira também podem ter relação com o vestido preto, pela suposta autonomia de uma viúva. A inveja de Mariana pode ser, então, da condição de uma mulher que se afirma, que pode viver livre da dependência masculina.

<sup>31</sup> D. Clara é mais uma das viúvas construídas por Machado e, assim como Sofia, passeia pela cidade com um vestido de seda preta.

[...] Este era um homem de trinta e dois a trinta e quatro anos, não feio, antes simpático que bonito, feições acentuadas do Norte, estatura mediana, e um grande ar de seriedade (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 139).<sup>32</sup>

Nesse excerto, o homem por trás do objeto inanimado é desvelado, sendo reconhecidos alguns de seus toques subjetivos; Severiano, como é chamado posteriormente, torna-se marido de Clara, obtendo papel de evidência na narrativa, o que explica sua caracterização mais pormenorizada. Porém, o narrador define Clara como sendo um modelo de inércia moral, que casou com Severiano apenas para não ser importunada por Matias – amigo de ambos que trabalhava para juntar o casal –, “Casaria com o diabo, se fosse necessário” (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15/02/1884, p. 9). Assim sendo, de algum modo Severiano não deixou de ser apenas uma “calça masculina”, a quem Clara escolheu não por valorizar suas peculiaridades, mas por ser uma pessoa apática.

Em “O contrato”, o centro do enredo é o contrato que as amigas Josefina e Laura firmaram quando crianças: casarem-se no mesmo dia. Enquanto Josefina se apaixona por um bigode, Laura namora com olhos pretos, olhos azuis, mas sem encontrar alguém para subir ao altar, ao passo que “o bigode” de Josefina já estava pronto para assumir o compromisso. Meses depois, Laura conhece uma gravata, mas era uma gravata acanhada, “uma das mais tímidas gravatas que tem andado por esse mundo” (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 29/02/1884, p. 13); com isso, Josefina cansa de esperar e se casa com o bigode, descumprindo o contrato que fez com a amiga. Nesse conto, o interesse da narrativa está no contrato feito por Laura e Josefina e suas posteriores consequências, o que faz com que as particularidades do futuro marido de Josefina e dos namorados de Laura sejam apagadas, pois não são relevantes para o desenvolvimento da trama. O mesmo ocorre em “Capítulo dos chapéus”; as singularidades dos homens que passam pela Rua do Ouvidor não são importantes para narrativa, mas sim a postura de Mariana e Sofia perante esses homens.

Esse argumento ganha força ao analisarmos a representação de Viçoso, primeiro namorado de Mariana que também estava na sala do dentista.

Este primeiro namorado devia ter agora trinta e três anos. Andara por fora, na roça, na Europa, e afinal na presidência de uma província do sul. Era mediano de estatura, pálido, barba inteira e rara, e muito apertado na roupa.

---

<sup>32</sup> A primeira das três partes da publicação de “Trina e uma” n’*A estação* não está disponível na Hemeroteca; por conta disso, recorri à obra completa de Machado publicada pela editora Nova Aguilar.

Tinha na mão um chapéu novo, alto, preto, grave, presidencial, administrativo, um chapéu adequado à pessoa e às ambições (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15/09/1883, p. 185).

Nesse quadro, o chapéu claramente é destacado, pois é alto e presidencial, o que retrataria as qualidades de seu portador. Viçoso é um homem ambicioso, que já havia sido presidente de uma província; então, o chapéu alto sugeriria sua colocação social e seus anseios. Henrique, por seu turno, é um advogado que, ao menos pelo que é apresentado no conto, não declara qualquer pretensão de alcançar, por exemplo, um cargo político ou outra atividade mais prestigiada socialmente. Por conseguinte, o chapéu baixo pode exprimir sua acomodação e ausência de cobiça.

Em relação a Viçoso, além da descrição do chapéu, encontramos pormenores que não são comentados em relação aos “chapéus” da Rua do Ouvidor, tais como sua estatura e sua barba. Após se deparar com o antigo namorado, Mariana se arrepende de ter saído de casa, ponderando as razões pelas quais Henrique a tratou de forma cruel. Portanto, o encontro com Viçoso estabelece uma espécie de virada dentro do conto, o que justifica o maior número de detalhes; além disso, o detalhamento tem a função de demonstrar as diferenças entre Viçoso e Henrique, demarcando o contraponto entre as duas personagens.

Mariana sente falta de seu lar, da monotonia, das coisas em seus lugares. Ao voltar para casa, aprecia a calma em oposição à movimentada Rua do Ouvidor, e se vê culpada pela discussão com o marido, achando o pai exigente demais e ansiando pela volta de Henrique. Ao ver que o marido retornava, achou que o chapéu baixo lhe caía bem, era gracioso e que qualquer outro ficaria desarmônico. Henrique é recebido nos braços da esposa e, ao perguntar se a raiva havia passado, Mariana responde: “Não, não compres outro” (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15/09/1883, p. 185).

No final da versão do conto para *Histórias sem data*, entretanto, Conrado chega em casa com um chapéu novo, como a esposa lhe havia pedido; ao ver o item, Mariana tem um choque, e pede para o marido voltar a usar o chapéu antigo. Talvez com o tempo que teve para reavaliar o conto, dado que o livro foi publicado em 1884, Machado tenha julgado que essa modificação deixaria o texto mais interessante. Contudo, outra possibilidade é a de que esse final não se adequasse à linha editorial d’ *A Estação*, visto que, apesar do menor nível de conservadorismo da folha em comparação



ao *Jornal das Famílias*, representar um homem que se submete aos desejos da esposa poderia contrariar as vontades dos pagantes do periódico, ou seja, pais e maridos.

O conto “História comum”, publicado em 15 de abril de 1883 e com o autor assinando como Machado de Assis, tem por narrador um alfinete, mais especificamente um alfinete de uso, “desses com que as mulheres do povo pregam os lenços de chita, e as damas de sociedade os fichus, ou as flores, ou isto, ou aquilo” (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15/04/1883, p. 73). Os alfinetes de uso se opõem aos alfinetes de adorno, que seriam alfinetes com algum tipo de ornamento, feitos para enfeitar as vestimentas, não tendo uma função meramente utilitária.

Normalmente colocados em chapéus, os alfinetes de adorno eram tratados nos artigos de moda d’*A Estação* como alfinetes de fantasia (alfinetes que imitam uma joia), na maioria das vezes sendo abordados dentro de uma categoria maior – joias de fantasia. Para exemplificar, trago o seguinte texto publicado na edição do dia 30 de abril de 1884:

preparam-se atualmente lindíssimas fantasias para guarnições de chapéus, penteados para noite etc.; consistem em imitações de joias prateadas, douradas, niqueladas, de todos os feitios e de todos gêneros, algumas com pedras preciosas ou pérolas imitadas, em forma de espadas, lanças, armas antigas, punhais, estrelas, rosetas e flores. O alfinete Mascote com ponta em curva está sempre muito em moda; os espécimes podem apenas dar uma pequena ideia dos numerosos modelos aceitos para os chapéus de verão<sup>33</sup>. (*A Estação*, 30/04/1884, p. 92).

Os modelos que correspondem ao texto são os que seguem na imagem:

**Figura 14 – Joias de fantasia**



Fonte: *A Estação*, 15/04/1884.

<sup>33</sup> Nota-se que a revista oferece propostas de adornos para chapéus de verão em pleno outono brasileiro.

Na “Chronica da moda” da mesma edição da publicação do conto, as joias de fantasia também são matéria de assunto: “As joias de fantasia oferecem grande variedade: encontram-se para todos os gostos, para todos os usos [...] grande número desses objetos são verdadeiramente objetos artísticos” (“Chronica da moda”, *A Estação*, 15/04/1883, p. 77).<sup>34</sup>

Para além das joias de fantasia, alguns dos alfinetes de adorno poderiam ser bem valiosos, sendo feitos de ouro e enfeitados com pérolas, por exemplo. Normalmente utilizados por homens, eram comuns na seção de anúncios da *Gazeta de Noticias* comunicados de alfinetes perdidos, sendo oferecidas gratificações caso alguém os devolvesse.

Perdeu-se ontem, entre a Rua do Ouvidor, Travessa e Largo de São Francisco, um alfinete de peito, de ouro, esmaltado, com cinco pérolas, sendo a do centro grande, quem o tiver achado pode entrega-lo à Rua do Ouvidor n. 135B que será gratificado com generosidade (“Anúncios”, *Gazeta de Noticias*, 20/03/1882, p. 4).

Posto isso, o narrador de “História comum” é um alfinete simples, que não foi feito com objetivo de embelezar as peças do vestuário, mas sim para pregá-las. Ao explicar o que um alfinete de uso prega, o narrador mostra a diferença entre as vestes das mulheres do povo e das damas da sociedade: enquanto as primeiras usam lenços de chita, as outras se valem de fichus ou flores. A chita era um tecido de algodão duro que, por ser produzido em larga escala, principalmente nas indústrias da Inglaterra, tinha um baixo custo, o que facilitava sua compra pelas “mulheres do povo”. Friedrich Engels, ao discorrer sobre o operariado da Inglaterra, coloca as roupas como um representativo traço de classe.

As roupas das pessoas da classe operária, na maioria dos casos, estão numa condição muito ruim. O material usado para isso não é dos melhores. A lã e o linho praticamente desapareceram do guarda-roupa de ambos os sexos, e o algodão assumiu seu lugar. As camisas são feitas de algodão alvejado ou colorido; as roupas das mulheres são, principalmente, de algodão barato, e saias de lã são raramente vistas no varal (ENGELS, 1987, p. 102-103 apud STALLYBRASS, 2012, p. 58-59).

Apesar de estar analisando a situação do proletariado inglês, podemos deslocar o diagnóstico de Engels para pensar nas especificidades da estrutura social brasileira. Às damas da sociedade, cabiam as sedas e as rendas, às mulheres pobres, as chitas.

---

<sup>34</sup> Esta “Chronica da moda” não contém assinatura de autoria.

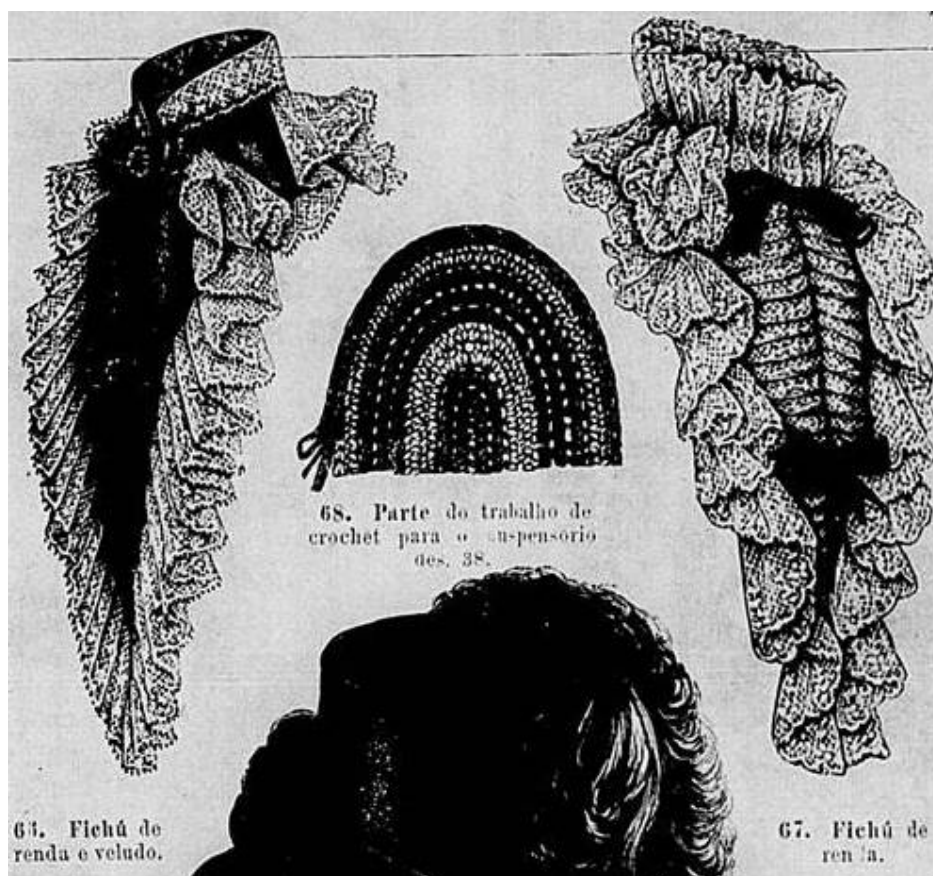
Os fichus – citados pelo narrador – eram uma espécie de abrigo em formato triangular que as mulheres colocavam para cobrir principalmente o pescoço e os ombros, sendo que orientações de como aplicá-los e confeccioná-los eram recorrentes nas páginas d'*A Estação*.

#### Dois colarinhos de fichu

66. Fichu de renda e veludo. O fichu de veludo cor de granada orna-se com laços de veludo estreito e broches de fantasia. Corta-se em ponta comprida pela frente e guarnece-se com renda crocheada de 7 centímetros de altura; em volta da gola, a renda é posta plana.

67. Fichu de renda. O fundo de filó tem 16 centímetros de altura e 31 de altura. Cobre-se com plisse de renda e guarnece-se em toda volta com renda franzida e concheada. O colarinho em pé, concheado, é fixado pelo interior sobre um pequeno veludo. Ornamento de laços de veludo (*A Estação*, 31/01/1883, p. 22).

Figura 15 - Colarinhos de fichu



Fonte: *A Estação*, 31/01/1883.

Quanto à chita, durante os anos de 1880 é raramente citada, sendo recomendado o uso para enfeitar outros tecidos ou para montar cintos. Na “Chronica da moda” do dia 15 de maio de 1880, fica claro que a utilização da chita faz parte de uma “combinação econômica”:

em uma das minhas últimas crônicas falei das combinações econômicas da moda atual permitindo a associação de tecidos lisos com os de padrões pequinados, etc., em uma palavra com todas as fazendas geralmente chamadas fantasias. Hoje anuncia-vos melhor ainda. Incitadas pelo desejo de achar novidade *quand même*, as costureiras idearam enfeitar os costumes de fazenda lisa ou de padrões ligeiros com vieses, babados e reversos, de percale, cetim, *foulard* ou chita (ANTONINA AUBÉ, *A Estação*, 15/05/1880, p. 87).

No entanto, a partir de 1890 as recomendações para confecção de roupas feitas com chita passam a ser recorrentes, mudança que pode ter sido ocasionada, pensando no contexto brasileiro, pela situação econômica, tendo duas possíveis razões. A primeira remete a um novo público leitor, cogitando que, ao passar a vender suas edições de forma avulsa, mulheres não pertencentes às classes elevadas poderiam ocasionalmente ter acesso à compra do jornal, e precisariam ser contempladas no periódico para, ao sentirem-se representadas, comprarem *A Estação* novamente. A segunda se relaciona à crise econômica como um todo, pois se *A Estação* estava passando por dificuldades financeiras, era provável que suas leitoras também estivessem e, nessa circunstância, indicar tecidos mais baratos mostraria empatia para com o público leitor. De alguma forma, a folha preserva o lugar simbólico dessas mulheres ao atestar que era possível permanecer elegante ao se vestir com chita.

Porém, como sabemos, a primeira parte d’*A Estação* era uma tradução da revista *Die Modenwelt*, então como explicar essa mudança de conteúdo? Primeiramente, algumas das sugestões relacionadas ao uso da chita são encontradas na “Chronica da moda”, seção escrita especificamente para a edição brasileira, o que torna a hipótese acima coerente. Entretanto, quanto ao restante das referências, é difícil supor o que motivou os editores da *Die Modenwelt* a contemplar um tecido popular em suas páginas. Talvez fosse a tentativa de angariar novas leitoras, talvez a nova conjuntura do

século XX que se aproximava, ou, ainda, possivelmente tenha sido uma escolha de tradução feita pelos funcionários da Lombaerts.<sup>35</sup>

Retomando a leitura de “História comum”, o narrador nos conta que foi comprado por uma triste mucama e que foi vendido por poucos réis<sup>36</sup>, juntamente com outros onze alfinetes.

Tinha-me comprado uma triste mucama. O dono do armarinho vendeu-me, com mais onze irmãos, uma dúzia, por não sei quantos réis; cousa de nada. Que destino! Uma triste mucama. Felicidade, — este é o seu nome, — pegou no papel em que estávamos pregados, e meteu-o no baú. Não sei quanto tempo ali estive; saí um dia de manhã para pregar o lenço de chita que a mucama trazia ao pescoço. Como o lenço era novo, não fiquei grandemente desconsolado. E depois a mucama era asseada e estimada, vivia nos quartos das moças, era confidente dos seus namoros e arrufos; enfim, não era um destino principesco, mas também não era um destino ignóbil (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15/04/1883, p. 73).

Felicidade utiliza um lenço de chita, o que condiz com sua posição social, uma mucama, pois, de modo geral, a indumentária dos escravos era sempre confeccionada com algodão, tanto por uma questão de preço quanto por uma questão de resistência do tecido. Os escravos atuavam em diferentes funções e posições dentro das famílias para as quais trabalhavam, o que influenciava nas suas vestimentas, variando de acordo com a atividade que exerciam. Um escravo que trabalhasse na lavoura, excluído do ambiente familiar dos senhores e do contato social com outros membros da elite, usaria trajes que cumprissem apenas a função de evitar a nudez, e em alguns casos nem ao menos isso. Já um escravo ladino, que participasse da rotina familiar no mesmo latifúndio, por exemplo, vestiria – ou melhor, seria vestido – como criado doméstico, de modo que não agredisse os olhos da "boa sociedade". Tal era a condição de Felicidade; sendo uma mucama que “vivia no quarto das moças”, teria que possuir trajes com o mínimo de asseio para poder circular na intimidade da casa.

Ainda sobre a vestimenta dos escravos, mesmo que eles fizessem parte desse grupo que, pelo contato direto e diário com os senhores, utilizassem vestes de melhor qualidade, sua posição seria reafirmada pela impossibilidade de usar calçados,

---

<sup>35</sup> Apesar da busca na *Deutsche Digitale Bibliothek*, não encontrei qualquer edição da *Die Modenwelt* para analisar a fonte original. O mesmo ocorreu no site da *Bibliothèque Nationale de France*, no qual, sem sucesso, procurei confrontar a tradução brasileira com a de *La Saison*.

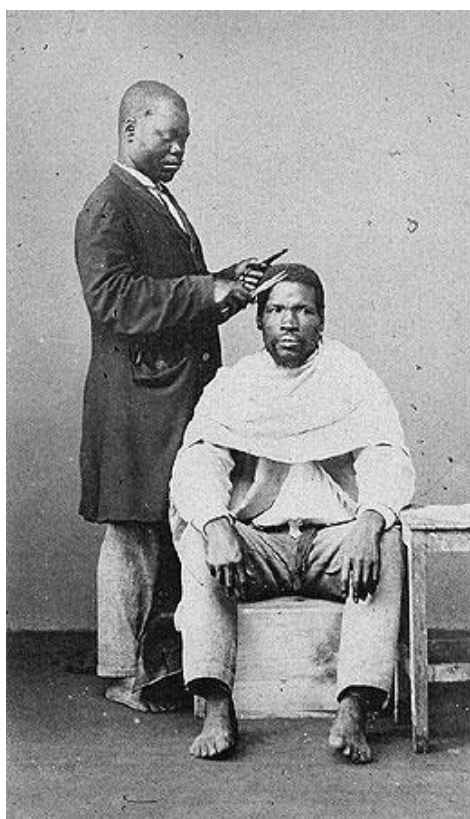
<sup>36</sup> Na edição do dia 17 de fevereiro de 1880 da *Gazeta de Notícias* é anunciada uma carta de alfinetes pelo preço de 100 réis; já alfinetes de ouro são vendidos, como mostra a edição do dia 29 de fevereiro de 1880, por 5\$000 réis.

comprovando que, antes de um criado, o indivíduo em questão era um escravo.<sup>37</sup> Mesmo os escravos de ganho, que muitas vezes empregavam seu dinheiro na compra de roupas, eram impedidos de adquirir calçados. Conforme Luiz Felipe de Alencastro,

[...] um escravo de ganho – dono do pecúlio tirado da renda obtida para seu senhor no serviço de terceiros – podia ter meio para vestir calças bem-postas, paletó de veludo, portar relógio de algibeira, anel com pedra, chapéu-coco e até fumar charuto ao invés de cachimbo. Mas tinha de andar descalço. Nem com tamancos, nem com sandálias. De pé no chão. Para deixar bem exposto o estigma indissociável do seu estatuto de cativo. (ALENCASTRO, 2011, p. 79).

Na obra de Christiano Júnior, fotógrafo português que trabalhou na Corte nos anos de 1860 e ficou conhecido principalmente por fotografar pessoas de origem africana em seu estúdio, encontramos diversos exemplos de escravos que, mesmo vestindo roupas elegantes, estavam descalçados.<sup>38</sup>

**Figura 16 – Fotografia de Christiano Júnior**



Fonte: *História Viva*, s/d.

<sup>37</sup> Em *Sobrados e mucambos*, Gilberto Freyre (2006) aponta que, excepcionalmente, mucamas e pajens poderiam utilizar calçados, visto que, em alguns lares, eram considerados quase que “pessoas da família”.

<sup>38</sup> Ressalto que em grande parte dos casos as fotografias de Christiano Júnior eram clichês a serem vendidos para estrangeiros como cartão do Brasil. Os escravos eram reduzidos à função que exerciam, sem terem seus nomes especificados, por exemplo.

**Figura 17 – Fotografia de Christiano Júnior**



Fonte: *Editora Moderna*, 28/09/2011.

Não podemos esquecer, ainda, a pluralidade de possibilidades em jogo ao considerarmos os diferentes níveis de posses dos senhores de escravos, visto que eles eram os responsáveis pela manutenção do vestuário dos cativos. Pensando no ambiente urbano, surge ainda uma questão mais pontual associada ao vestuário, pois ele exerce aí um papel de distinção mais acentuada entre o escravo e o liberto, sendo que este buscava se aproximar dos "homens livres" e distanciar-se daqueles, apesar do estigma racial que os alinhava. Assim, fazer uso de sapatos simbolizaria uma aproximação ao homem branco e livre, mesmo que pobre, e uma tentativa de adquirir a garantia de não ser confundido com um escravo. Alencastro atesta que, inclusive, uma das estratégias dos escravos fugidos do Rio de Janeiro era conseguir calçados para, então, se passarem por homens livres. Contudo, nem todos os libertos possuíam uma condição econômica que possibilitasse esse investimento, ao passo que muitos escravos seriam mais "bem vestidos" do que eles por conta do subsídio dos senhores.

Um dado interessante é o de que, durante o surto de cólera nos anos 1850, era aconselhado, como medida preventiva, justamente o uso de calçados. A respeito disso, Alencastro reproduz o seguinte anúncio de uma loja de calçados retirado do *Jornal do Commercio*:

é geralmente conhecido que a moléstia reinante tem atacado com mais influência a escravatura, devido a esta andar descalço [...] lembramos pois aos senhores possuidores de escravos que muita vantagem tirarão de os trazerem calçados enquanto nos flagela a epidemia atual, encontrando para este fim sapatos grossos e muito próprios, pelo módico preço de 1\$000 o par, na sapataria da rua do Carmo nº51 (*Jornal do Commercio*, 25/09/1855, p. 2).

O comentário de Alencastro acerca do anúncio é o que segue:

numa cidade cheia de livres e libertos negros e mulatos que andavam ao lado de milhares de escravos, a iniciativa criaria uma bruta confusão. Como saber quem era quem, se todo mundo passasse a usar sapatos? Daí, talvez, a prudente ressalva do dono da sapataria da rua do Carmo: os escravos poderiam usar sapatos “enquanto” durasse o surto de cólera (ALENCASTRO, 2011, p. 79)

Agrega-se, a meu entender, a observação de que o anúncio deixa claro que “os sapatos são grossos e muito próprios”, ou seja, não se igualariam aos calçados dos senhores. Cabe comentar que, segundo Gilberto Freyre, muitos negros, mesmo livres, eram ridicularizados por outros negros ao se valerem de trajes da moda europeia.

[...] as primeiras mulheres de cor a se vestirem como senhoras brancas no Brasil foram vaiadas pelos moleques: isto é, pelos de sua própria raça inconformados com a deserção de negros da classe servil para a alta. O mesmo sucedeu a negros de cartola, de sobrecasaca, de luva, de bengala: foram vaiados pelos moleques em mais de uma cidade do Brasil, durante o século XIX (FREYRE, 2006, p.524).

Prosseguindo a narrativa, o alfinete conta que ouviu falar de um baile na casa de um desembargador, para o qual

as senhoras preparavam-se com esmero e afinco, cuidavam das rendas, sedas, luvas, flores, brilhantes, leques, sapatos; não se pensava em outra coisa senão no baile do desembargador. Bem quisera eu saber o que era um baile, e ir a ele mas uma tal ambição podia nascer na cabeça de um alfinete, que não saía do lenço de uma triste mucama? — Certamente que não. O remédio era ficar em casa (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15/04/1883, p. 73).

Toda essa preparação e cuidado para com o baile se justifica porque as festas se configuravam como o ápice da exposição da moda, pois, sendo o momento em que os membros da elite se reuniam, aflorava uma competição intraclasse. Portanto, estar bem trajado e exibindo adornos refinados era uma maneira de atestar poder.



Se a moda existe como presença constante na sociedade do século XIX, imiscuindo-se na vida de todo o dia, auxiliando a distribuição dos indivíduos nos grupos e nas camadas sociais, afetando sem cessar a aparência física do ser pelas deformações e a mentalidade através da psicologia especial a que dá origem (a vestimenta confundindo-se com a própria vida em sociedade), é na vida de exceção, na festa, que ela mais claramente se manifesta e os seus traços se revelam de maneira nítida (SOUZA, 1987, p. 145).

O narrador diz que as senhoras se preparavam para o baile, que cuidavam das rendas e das sedas, mas, efetivamente, quem aprontava as moças para o baile era Felicidade, que “ia de um lado para outro, solícita, obediente, meiga, sorrindo a todas, abotoando uma, puxando as saias de outra, compondo a cauda desta, concertando o diadema daquela” (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15/04/1883, p. 73). Porém, apesar de vestir e apetrechar as meninas para o baile, Felicidade não poderia participar da festa, pois sua condição de mucama não permitia<sup>39</sup>, participação negada, também, aos integrantes das classes baixas.

No apólogo intitulado “A agulha e a linha”, publicado na *Gazeta de Noticias* no dia 1º de março de 1885, uma agulha e um novelo de linha discutem sobre quem cose os vestidos da ama. A primeira argumenta que fura o pano e carrega a linha, já o novelo diz que a agulha exerce um papel subalterno, fazendo o trabalho “obscuro e ínfimo”, enquanto é ele quem prende, liga e ajunta. Em meio a esse debate, chega uma costureira que começa a coser um vestido para a baronesa (a ama já referida); durante o trabalho, a agulha provoca a linha, tentando provar que ela é a personagem principal da produção do vestido, enquanto a linha nada diz.

Na noite do baile, motivo para a confecção do vestido novo, foi a vez da linha zombar da agulha: “ora, agora, diga-me, quem é que vai ao baile, no corpo da baronesa, fazendo parte do vestido e da elegância? Quem é que vai dançar com ministros e diplomatas, enquanto você volta para a caixinha da costureira [...]?” (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Noticias*, 01/03/1885, p. 1). A agulha nada responde, ao que um alfinete diz para ela: “anda, aprende, tola. Cansas-te em abrir caminho para ela e ela é que vai gozar da vida, enquanto aí ficas na caixinha de costura. Faze como eu, que não abro caminho para ninguém. Onde me espetam, fico” (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Noticias*, 01/03/1885, p. 1).

---

<sup>39</sup> Gilberto Freyre aponta que algumas famílias levavam as mucamas aos bailes, ocasião em que elas “iam às festas com o excesso de joias das iaiás a lhes abrihantarem as orelhas, os braços, os dedos e os pescoços das mulatas ou de negras” (FREYRE, 2006, p. 578).

De alguma forma, Felicidade possui um papel similar ao da agulha; a mucama prepara tudo para o baile, mas não desfruta da festa. O lugar da agulha é dentro da caixinha de costura, não no vestido da baronesa, assim como o de Felicidade não é no baile do desembargador, mas em casa, pronta para atender aos desejos de suas senhoras.

Ao ver os preparativos para a festa, o narrador confessa que sentia inveja dos outros alfinetes: “quando os via ir da boca da mucama, que os tirava da toilette, para o corpo das moças, dizia comigo, que era bem bom ser alfinete de damas, e damas bonitas que iam a festas” (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15/04/1883, p. 73). Por pertencer a uma mucama, o alfinete não estava integrado às classes abastadas, aquelas que possuíam capital financeiro e simbólico para frequentar bailes e teatros, por exemplo. Logo, se a possibilidade de entrar em um baile era praticamente vetada à Felicidade, ao alfinete também era.

Dando continuidade à narrativa, o alfinete conta que Clarinha, uma das moças, já dentro do carro, deixou cair a rosa que levava pregada ao peito. Estando atrasada, não haveria tempo para buscar outro alfinete para colocar a rosa novamente, o que fez com que Felicidade, que havia acompanhado as moças até o carro, oferecesse seu alfinete para Clarinha, justamente o alfinete narrador do conto. Mariana Rodrigues aponta que utilizar flores como adorno era algo comum para as mulheres, principalmente as moças solteiras, pois elas eram um símbolo de pureza e recato.

Camélias no decote, violetas entre os seios, flores nos cabelos, flores em buquês. O século XIX irá trazer das flores a metáfora de pureza e recato que definiu como valor feminino. Algumas serão preferidas, como as violetas, os lírios, as rosas, de perfume delicado e aparência discreta. Os cheiros mais fortes como os almiscarados, tidos como cheiros animais, ficam para o passado dito incivilizado, pois esse século define seu tempo como preferencialmente assexuado, severo na contenção dos instintos, sóbrio em suas manifestações. Portanto, as mulheres são cheirosas como a brisa do campo primaveril, puras como os campos de lírios bíblicos (RODRIGUES, 2010, p. 164).

Outro item citado acerca do traje de Clarinha são as luvas. “Clarinha calçava as luvas [...] Com que alvoroço me tomou entre os dedinhos, e me meteu entre os dentes, enquanto descalçava as luvas” (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15 de abril de 1883, p. 73). Usar luvas demonstrava que seu portador pertencia às classes altas, pois significava distanciamento dos trabalhos manuais; além disso, no caso específico das mulheres, por uma questão de recato era de bom tom que, sempre que estivesse em

público, o grupo feminino lançasse mão do acessório. Cunnington (1937 apud SOUZA, 1987) afirma que as luvas, que eram extremamente justas, deformavam as mãos das mulheres tal como as faixas apertadas deformavam os pés das chinesas. Em relação ao uso de luvas no século XIX, Mariana Rodrigues ressalta o seguinte:

usar luvas denotava nobreza de berço, educação privilegiada, distanciamento dos trabalhos manuais. Um homem de honra era um homem de luvas. Uma mulher pudica mostrava-se calçada de luvas ao interagir com desconhecidos, pois esse pequeno pedaço de tecido tinha o poder de distanciar ao intermediar o contato de mãos nuas; tinha também o poder da intimidade quando sua ausência proporcionava o toque das peles quentes (RODRIGUES, 2010, p. 106).

Já no baile, Clarinha encontra Florêncio, seu par na festa que, após três valsas, declara que era tempo de a moça autorizá-lo a pedi-la em casamento. Encontrar um pretendente no baile certamente era mais um motivo para a personagem atentar tanto para sua aparência, em razão de, como já foi exposto, o casamento ser algo crucial para a vida da mulher oitocentista. Ademais, o uso da rosa, que por um lado passa a ideia de inocência, contém em seu aroma certa eroticidade, que seduz de forma sutil. Mais uma vez citando Rodrigues,

os aromas são pontos de encontro entre os sexos, nesse século que tanto procura apartar das sensações prazerosas do corpo – tentando domesticá-lo e até coagi-lo à subordinação – a sexualidade, mas ela se manifesta nas comparações mais pueris, disfarça-se na inocência para alguns e é mesmo tentação para outros, e assim vai derrubando os bloqueios institucionais para desabrochar, literalmente, à flor da pele (RODRIGUES, 2010, p. 165).

Tendo conversado com Clarinha por cerca de dez minutos, Florêncio pede para a futura noiva um penhor, a rosa que ela trazia ao peito; ao despregar a flor, Clarinha atira, com indiferença, o alfinete à rua, que cai na copa do chapéu de um homem que passava, finalizando a narrativa. Ao não ter mais função, o alfinete é descartado, é tratado com desdém; do mesmo modo que ocorre com Felicidade, que, encerrando suas atribuições, é deixada em casa sem poder participar do baile, o alfinete é desprezado ao não mais estar a serviço de alguma necessidade de Clarinha.

Trago, como último conto analisado d'*A Estação*, “A mulher pálida”, publicado nos dias 15 e 31 de agosto e 15 e 30 de setembro de 1881 e assinado por M. de A.. Temos, logo ao início do texto, a seguinte descrição da personagem Máximo: “tinha os cabelos despenteados, vestia um chambre velho de ramagens, que foram vistosas no seu tempo, calçava umas chinelas de tapete; tudo asseado e tudo pobre” (MACHADO DE

ASSIS, *A Estação*, 15/08/1881, p. 183 ). Aqui, a exposição do vestuário tem a função de localizar a personagem socialmente, ajudando a inserir o leitor no universo de Máximo, procedimento também verificado na caracterização de seu aposento: “o aposento condizia com o habitante: era o alinho na miséria. Uma cama, uma pequena mesa, três cadeiras, um lavatório, alguns livros, dois baús, e pouco mais” (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15/08/1881, p. 183). Portanto, como coloca o narrador, “pela conversa sabemos que a família é pobre, sem influência nem esperança” (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15/08/1881, p. 184).

Máximo era apaixonado por Eulália, moça que, por sua vez, não correspondia aos sentimentos do rapaz, fazendo com que ele crie artimanhas para conquistá-la, como recitar versos e escrever cartas, tentativas de sedução que não surtem efeito. Apesar disso, em determinado momento Máximo decidiu se declarar formalmente para Eulália e, para tanto, “vestiu nesse dia um paletó à moda, umas calças talhadas por mão de mestre” (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 31/08/1881, p. 193). Máximo era proveniente de uma família pobre, vivia em um aposento simples e utilizava roupas velhas; contudo, ao se declarar para Eulália, julgou oportuno se apresentar de maneira elegante, com trajes que, por conta de sua condição financeira, seriam de difícil aquisição. Assim sendo, notamos a importância social da aparência, uma vez que, ao se declarar, momento que supostamente deveria ser pautado pelos sentimentos, Máximo se preocupou em estar com vestes refinadas, ou seja, fora de sua realidade de consumo. No entanto, seu esforço de nada adiantou, pois Eulália recusou a declaração do rapaz.

Todavia, a sorte de Máximo mudou, e no dia posterior ao de ter sido rejeitado por Eulália, recebeu a notícia de que seu padrinho falecera, lhe deixando uma herança de seiscentos contos<sup>40</sup>. Curioso para descobrir se Eulália continuaria rejeitando-o agora que era um homem rico, Máximo foi até sua casa; chegando lá, Alcântara, pai da moça, pede para que ele recite alguns versos para as meninas que lá estavam. Diante disso,

Máximo não se fez de rogado; era poeta; supunha-se grande poeta; em todo caso recitava bem, com certas inflexões langorosas, umas quedas da voz e uns olhos cheios de morte e de vida. Abotoou o paletó com uma intenção chateaubriânica mas o paletó recusou-se a intenções estrangeiras e literárias. Era um prosaico paletó nacional, da Rua do Hospício nº... A mão ao peito

---

<sup>40</sup> Não é possível fazer a conversão para valores atuais, mas, de acordo com dados da época, com essa quantia se poderia adquirir cerca de 600kg de ouro, o que hoje (conforme dados do dia 24/01/2016, colhidos no site <<http://dolarhoje.com/ouro/>>) equivaleria a noventa milhões de reais. Vale ressaltar que, apesar da comparação, o poder de compra não seria proporcional ao dos dias atuais.

corrigiu um pouco a rebeldia do vestuário (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 15/09/1881, p. 205).

Da mesma forma que a moda feminina tinha a França como espelho, a moda masculina também era baseada nas concepções europeias; porém, sua matriz era a Inglaterra, e não Paris. Marcelo de Araujo alega que,

ao final do século XVIII, a utilização de roupas equestres e botas de montaria, fora de seu ambiente rural de origem, começou a evocar uma atitude romântica de desprezo por convenções sociais e de afinidade com o cenário idílico em que se davam as práticas esportivas da aristocracia britânica. Essa afinidade se manifestou também, de modo especialmente visível, na proliferação de jardins em estilo inglês por toda a Europa continental. Diferentemente dos jardins com inspiração cartesiana que se viam na França, concebidos segundo rigorosos padrões geométricos e nos quais a intervenção humana era bastante evidente, os denominados “jardins ingleses” se compreendiam como uma espécie de extensão da natureza [...] ainda que fossem meticulosamente planejados, deveriam evocar [...] “a simplicidade da natureza sem adornos”. E o que valia para os jardins se aplicava igualmente à nova estética do vestuário (ARAUJO, 2012, p. 52).

Dessa maneira, as ideias inglesas passaram a ser difundidas pela Europa, fenômeno conhecido como anglomania; no que concerne às roupas, o movimento era caracterizado pela utilização de vestes mais simples, passando a “influenciar radicalmente o modo como as pessoas se vestiam” (ARAUJO, 2012, p. 53). Em 1789, ano da eclosão da Revolução Francesa, o traje rural britânico já estava em voga por quase toda Europa, e já que se contrapunha ao rebuscamento das roupas da aristocracia francesa, se tornou um dos símbolos da Revolução. Em “Tratado da vida elegante”, Balzac contrapõe a lã, tecido característico das roupas inglesas, à seda, um dos tecidos dos quais eram compostas as vestes da aristocracia francesa.

As distinções corrompem-se ou morrem ao se tornarem comuns; mas existe mas potência encarregada de estipular novas: é a opinião; ora, a moda nunca foi senão a opinião em matéria de roupa. Como a roupa é o mais enérgico de todos os símbolos, a Revolução foi também uma questão de moda, um debate entre a seda e a lã (BALZAC, 2009, p. 47).

Inclusive, os revolucionários ficaram conhecidos pela alcunha de *sans culottes* porque recusavam o uso dos *culottes*, calças justas que se estendiam até a altura dos joelhos e que, por isso, não continham a praticidade necessária para o trabalho de artesãos e camponeses. Anteriormente, *sans culottes* era visto como um termo pejorativo, pois se relacionava às classes baixas; entretanto, com a Revolução, a expressão ganhou uma carga positiva, visto que denotava uma desaprovação ao Antigo Regime.

No tocante à moda feminina, o ideal de simplicidade e praticidade também se fez presente, sendo abolidos itens como anáguas e corpetes. Conhecido como estilo Império, nesse período o vestido passou a ser como uma camisola – chamado *chemise* – sem volume, transparente, atado abaixo dos seios, favorecendo a exibição do corpo. Na cabeça, eram adotados turbantes e chapéus de palha, além de penteados simples; nos pés, calçados rentes ao chão. Vale realçar que, apesar da aplicação dessas roupas ter como objetivo manifestar liberdade e igualdade, os tecidos e formas de confecção denunciavam o lugar social que as mulheres ocupavam.

Entretanto, ao contrário dos trajes masculinos, que tiveram a imagem de sobriedade conservada ao longo do século, a simplicidade da roupa feminina se perdeu com a chegada da Restauração. No Brasil, essa moda chegou junto com estabelecimento da Corte no Rio de Janeiro, uma vez que era o que as mulheres europeias trajavam; mas, ao contrário das estrangeiras que se valiam de um estilo mais audacioso, aqui as mulheres colocavam uma espécie de forro por baixo do vestido. Gilda Chataignier (2010) menciona que, além de receber influência da realeza, como a aplicação de joias, o estilo das brasileiras sofria interferência da cultura africana, como lenços enrolados sobre o busto.

Retornando à indumentária masculina e pensando no cenário brasileiro, além da já citada dependência cultural, o fato de Dom Pedro II vestir-se com roupas de uma alfaiataria londrina pode ter influenciado a adesão dos brasileiros ao estilo inglês. Tal alfaiataria se chamava Henry Poole, “uma das mais caras e exclusivas de toda a Europa” (ARAÚJO, 2012, p. 66). Em sua primeira viagem à Inglaterra, Dom Pedro buscou os serviços da Henry Poole, provavelmente uma indicação da rainha Vitória, com quem o imperador havia se encontrado, visto que a rainha delegou à alfaiataria a incumbência de reformular os trajes oficiais da Corte. Além disso, o filho da rainha Vitória, Edward VII, tinha suas vestes confeccionadas na Henry Poole. Em 1874, a alfaiataria inglesa passou a ser a fornecedora oficial das roupas de Dom Pedro II, o que, provavelmente, ajudou a consolidar a Inglaterra enquanto referência de moda masculina no Brasil; Joaquim Nabuco, figura importante no cenário político imperial, também era freguês da Henry Poole. Com isso, as alfaiatarias brasileiras que atendiam à elite se inspiravam nos cortes e modelos britânicos para, assim, atender as demandas das classes abastadas. Conforme Gilberto Freyre,

esse imperador de sobrecasaca que foi uma das primeiras pessoas no mundo a falarem de telefone naquela sua voz fina, quase de mulher, ridicularizada pelos republicanos, tornou-se um modelo para as gerações novas do Brasil: uma propaganda viva das modas recentes da Europa num país que se distanciara das coisas europeias pela segregação de três séculos, pelos contatos com o Oriente e a África, pelo seu patriarcalismo rural um tanto agreste, pelo desenvolvimento de estilos de vida adaptados ao clima [...] (FREYRE, 2006, p. 434).

Prosseguindo com o conto, o narrador nos informa que o paletó usado por Máximo era um prosaico paletó nacional, ou seja, distante da ideia de elegância inglesa. O que nos ajuda a entender esse apontamento é a referência à Rua do Hospício. Essa rua, que hoje se chama Buenos Aires, situava-se aos fundos da Igreja do hospício (lembrando que na época hospício não tinha o mesmo significado que hoje, sendo um hospital regular); lá funcionava a "empresa de matérias fecais", que esvaziava os urinóis da cidade para jogar no mar, dado que não existia tratamento de esgoto no período. Lá eram encontradas, também, casas de jogos e o primeiro hotel que alugava quartos para encontros sexuais, além de diversas companhias de seguro, dentre elas a Mútua de Seguro de Vida de Escravos. Ou seja, era um lugar caracterizado pela doença, jogo, prostituição, negócio de escravidão e esgoto, tudo que a elite gostaria de esconder.

Considerando essas informações, pode-se inferir que o paletó de Máximo, além de não ser do mesmo nível do que os comprados pela elite, deveria ser de baixíssima qualidade, algo condizente com sua situação financeira antes do recebimento da herança, ao contrário do paletó usado no momento em que a personagem se declarou à Eulália. Perante esse quadro, percebemos como Machado se vale de elementos factuais para, dentro do texto ficcional, construir uma história que certamente pode ser lida e fazer sentido sem tais referências, mas que a partir delas é possível desvendar diversas camadas do texto, expandindo as possibilidades de interpretação.

Ao receber a notícia da herança, Eulália reavalia a possibilidade de casar com Máximo, porém, ele decide afastar-se dela. A partir disso, a personagem diz que só se casará com a mulher mais pálida do universo. Mulheres extremamente pálidas tentaram se aproximar de Máximo, mas ele nunca estava satisfeito, dizia que nenhuma era a mais pálida. Um dia, acometido por uma congestão pulmonar, Máximo falece, e a única coisa que diz antes da morte é “pálida, pálida...”.

Uns pensavam que ele se referia à morte, como a noiva mais pálida, que ia enfim desposar [...] Alguns creem simplesmente que ele estava doído; e esta opinião, posto que menos romântica, é talvez a mais verdadeira. Em todo

caso, foi assim que ele morreu, pedindo uma pálida, e abraçando-se à pálida morte. *Pallida mors*, etc<sup>41</sup> (MACHADO DE ASSIS, *A Estação*, 30/09/1881, p. 217).

A palidez feminina era um ideal de beleza europeu que, como indica Ludmila de Souza Maia (2008), tem uma das suas origens na tentativa de a sociedade europeia ocidental revestir a tuberculose de um modelo estético romântico. Então, da mesma maneira que Máximo colocava “intenções estrangeiras” em seu paletó, a busca pela mulher pálida pode indicar a tentativa de imitação de um padrão europeu, padrão que era difundido no Brasil de diversas formas, como por meio de um paradigma de beleza feminina ou através da moda. O ideal de palidez foi tematizado de maneira recorrente por diversos poetas românticos no Brasil, sendo Álvares de Azevedo um destaque; exemplo significativo é o poema que segue:

Pálida, à luz da lâmpada sombria.  
Sobre o leito de flores reclinada,  
Como a lua por noite embalsamada,  
Entre as nuvens do amor ela dormia!

Era a virgem do mar! na espuma fria  
Pela maré das águas embalada!  
Era um anjo entre nuvens d'alvorada  
Que em sonhos se banhava e se esquecia!

Era mais bela! o seio palpitando...  
Negros olhos as pálpebras abrindo...  
Formas nuas no leito resvalando...

Não te rias de mim, meu anjo lindo!  
Por ti – as noites eu velei chorando,  
Por ti – nos sonhos morrerei sorrindo! (AZEVEDO, 1943, p. 51).

Em “A nova geração”, texto publicado na *Revista Brasileira* em 1879, Machado de Assis contrapõe o soneto de Álvares ao poema “Profissão de fé”, de Carvalho Júnior.

Odeio as virgens pálidas, cloróticas  
Beleza de missal que o romantismo  
Hidrófobo apregoa em peças góticas,  
Escritas nuns acessos de histerismo.

Sofismas de mulher, ilusões óticas,  
Raquíticos abortos de lirismo,  
Sonhos de carne, compleições exóticas,  
Desfazem-se perante o realismo.

---

<sup>41</sup> Aqui, provavelmente Machado faz referência à ode de Horácio “*Solvitur acris hiems*”, cujos versos mais conhecidos são “*Pallida mors aeque pulsat pede pauperum tabernas/Regumque turres*” (“A pálida morte bate com pé igual nos casebres dos pobres e nos palácios dos reis”).



Não servem-se esses vatos ideais  
Da fina transparência dos cristais,  
Almas de santa e corpo de alfenim.

Prefiro a exuberância dos contornos,  
As belezas da forma, seus adornos,  
A saúde, a matéria, a vida enfim (CARVALHO JÚNIOR, 2007, p. 1).

Em termos gerais, Machado argumenta que a figura da mulher pálida, vista como sinônimo de beleza no romantismo, é tratada de maneira negativa, sob o signo da doença pela poesia que se aproxima do Realismo. Em “A mulher pálida”, publicado quase dois anos após “A nova geração”, Machado volta a tocar no assunto, mas agora literariamente, ironizando esse desejo romântico e europeu de palidez. Sublinho que a própria *A Estação* era um dos veículos difusores dos preceitos europeus no que tange a moda e o comportamento; então, de alguma forma, ao ironizar essa conduta subserviente da sociedade brasileira em “A mulher pálida”, Machado questiona os propósitos do próprio suporte no qual estava publicando seu conto.

Em *Machado de Assis do folhetim ao livro*, Ana Cláudia Suriani da Silva (2015), ao analisar o romance *Quincas Borba*, alega que a obra de Machado de Assis é escassa em descrições de vestimentas. No que compete especificamente a *Quincas Borba*, tais descrições poderiam ser vistas como supérfluas, pois o romance foi publicado em folhetim pela *A Estação* antes de receber a versão em livro e, em razão do grande número de figurinos na folha, detalhamentos sobre roupas poderiam parecer repetitivos.

Sabemos que a obra de Machado é escassa de descrições de qualquer natureza, inclusive no que diz respeito à vestimenta [...] Na verdade, levando em conta o contexto em que o romance foi originalmente publicado, entre inúmeros figurinos e legendas explicativas, a descrição detalhada de um vestido no corpo do romance poderia ser visto, inclusive, como um elemento supérfluo, uma repetição (SILVA, 20015, p.106-107).

No que se refere ao primeiro aspecto levantado pela autora, minha discordância é clara, uma vez que venho tentando demonstrar o quanto a representação da moda e do vestuário é recorrente nas narrativas de Machado. Para endossar seu argumento, Suriani cita o texto “Macedo, Alencar, Machado e as roupas”, em que Gilda de Mello e Souza (1995), compara a representação das vestimentas na obra dos três autores. Acerca de Macedo, Souza afirma que o autor descreve as roupas com uma “minúcia documentária”, já Alencar teria um enfoque mais complexo, mas igualmente minucioso.

Quanto a Machado, o escritor daria mais enfoque para o vestuário masculino do que para o feminino, porque, enquanto os trajes masculinos serviriam para representar um mecanismo social complexo, “a seu ver, a tarefa que cabe à vestimenta das mulheres é acelerar o impulso erótico, exacerbá-lo através do negaceio constante entre o empecilho da roupa e o desvendamento da nudez” (SOUZA, 1995, p. 116). Assim sendo, as descrições das roupas femininas seriam mais discretas, mas o autor “jamais esquece que a sua função básica é destacar o encanto da dona” (SOUZA, 1995, p. 117). A fim de resumir seu argumento, a autora declara que Machado

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

Acredito que o papel da descrição da indumentária feminina na obra de Machado seja multifacetado, não se restringindo às questões relacionadas à eroticidade. Nos contos analisados até aqui, o “jogo erótico” citado por Souza está presente, especialmente no caso de Sofia em “Capítulo dos chapéus”; contudo, a representação da moda e do vestuário, tanto feminino quanto masculino, pode possuir diversas finalidades, como sinalizar possíveis intenções por meio do tipo de roupa utilizado, expor a apropriação brasileira da moda europeia ou apresentar as diferenças entre as classes. Creio, inclusive, que tais questões sugerem um outro nível de elaboração formal em relação aos textos do *Jornal das Famílias*, pois, se nos contos publicados no periódico de Garnier a descrição das vestes tinha na maior parte dos casos uma função mais específica, em *A Estação* descobrimos objetivos e efeitos diversificados.

Retornando ao texto de Suriani, quanto ao ponto de a descrição dos itens do vestuário poder ser vista como repetição pelas leitoras d'*A Estação*, penso que, ao contrário de ser algo negativo, a referência a artigos de moda e vestimentas pode ser interpretada como uma forma de estabelecer diálogo com o público alvo do jornal. Ao caracterizar os trajes das personagens, os textos ficcionais de Machado acabam por conversar com outras seções da folha, como a “Chronica da moda”, por exemplo; então, as interlocutoras viam seus (prováveis) conhecimentos abordados literariamente, o que pode ter contribuído para o sucesso d'*A Estação*.

## CAPÍTULO III

### Moda e vestuário no conto machadiano da *Gazeta de Notícias*

*Tu, meu filho, se não me engano, pareces dotado da perfeita inóvia mental [...] refiro-me ao gesto correto e perfilado com que usas expender as tuas simpatias ou antipatias acerca do corte de um colete, das dimensões de um chapéu, do ranger ou calar das botas novas.*

(“Teoria do medalhão” – Machado de Assis)

### 3.1. *Gazeta de Notícias*

Lá vai ela, inquieta, vai direito ao clarão das luzes, ao esplendor dos vestuários, um pouco à ópera, como pedindo a todas as coisas alguma sensação deleitosa em que se espreguice uma alma fria e pessoal. E volta depois à própria dona, ao seu leque, às suas luvas, aos adornos do vestido, realmente magníficos (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 14/05/1884, p. 1).

Esta é uma passagem do conto “Senhora do Galvão”, publicado por Machado de Assis no jornal *Gazeta de Notícias* no dia 14 de maio de 1884. Fundada por Ferreira de Araújo, Manoel Carneiro e Elísio Mendes e lançada em 2 de agosto de 1875 na cidade do Rio de Janeiro, a *Gazeta de Notícias* era um periódico com publicação diária, contando com quatro páginas durante a semana e seis aos finais de semana (com algumas exceções); porém, normalmente apenas as duas primeiras páginas eram preenchidas com conteúdo selecionado pelos editores, pois o restante da folha era repleto de anúncios e publicações pagas. Nelson Werneck Sodré afirma que a *Gazeta* foi “o acontecimento jornalístico de 1874 [sic] [...] jornal barato, popular, liberal, vendido a 40 réis o exemplar” (SODRÉ, 1999, p. 224). Assim sendo, a *Gazeta* se transformou em um marco do jornalismo brasileiro, alcançando, nos anos de 1880, uma tiragem de 24.000 exemplares, o que ocorreu tanto por conta de seu conteúdo diferenciado, quanto por suas estratégias de comercialização.

Em relação ao primeiro aspecto, merece ser enfatizada a questão de o jornal seguir uma linha antimonarquista, mas, apesar disso, manter uma neutralidade partidária, sem filiação ao partido republicano. Ademais, a *Gazeta* se caracterizava pela abordagem humorística e irreverente de diversos temas discutidos, além de, por exemplo, conter seções de piadas, o que proporcionava leveza à publicação. Soma-se a isso, como aponta Cernic Ramos, “sua preferência por textos cada vez mais simples e ligeiros” (RAMOS, 2005, p. 8).

Henrique Chaves, colaborador da *Gazeta* e diretor após a morte de Ferreira de Araújo em 1900, escreveu, em carta destinada a Mariano Pina (que fora nomeado correspondente da *Gazeta* em Paris no ano de 1882), as seguintes observações: "não debes perder de vista que a *Gazeta* é uma folha *popular*. Não debes pois ter preocupações de escola, na maneira de escrever. Escreve do modo que possas agradar ao maior número" (CHAVES, 1882 apud MINÉ, 2000, p. 216, grifo do autor).

Ainda acerca dos conteúdos que preenchiam as páginas da *Gazeta*, é notório o espaço que o periódico dedicava à literatura, com publicação de textos de autores como Machado de Assis, Eça de Queiroz e Aluísio Azevedo, contando também com traduções de obras estrangeiras. Clara Miguel Asperti frisa que

a *Gazeta de Notícias* trazia em seu bojo tudo aquilo que os poucos letrados da capital federal (aproximadamente 1,72%<sup>42</sup> da população carioca em 1872 era alfabetizada) desejavam: literatura amena de romances-folhetins, pequenas colunas de crônicas de variedades e seção de piadas, dentre tantas outras. (ASPERTI, 2006, p. 47).

Outro ponto importante relacionado à linha editorial da *Gazeta* é o de sua adesão à causa abolicionista. Como exemplo pontual, no dia 25 de março de 1884 a *Gazeta* dedica suas duas primeiras páginas (fora o folhetim, que é deslocado para a segunda página apesar de normalmente ocupar a primeira) a uma homenagem ao Ceará por conta da abolição da escravatura na província. Com isso, o jornal deixava claro seu posicionamento, fora diversos exemplos dispersos ao longo das edições.

Por outro lado, na mesma edição há um anúncio ofertando “uma rapariga de boas qualidades para cozinhar e arrumar a casa” (*Gazeta de Notícias*, 25/03/1884, p. 3); além disso, encontramos alguns anúncios oferecendo recompensas pela captura de escravos fugitivos, ainda que se tornem cada vez mais escassos ao longo dos anos 1880. Portanto, notamos uma contradição no que concerne linha ideológica e inserção mercadológica, visto que esses anúncios eram pagos e auxiliavam na manutenção do jornal.

Quanto ao método de venda, primeiro realço o fato de a *Gazeta de Notícias* – além de receber assinaturas – ser vendida de maneira avulsa, o que propiciava que um maior número de pessoas adquirisse um jornal, pois a maioria dos periódicos da época era comercializado somente por assinatura, e os que tinham a opção de venda por edição

---

<sup>42</sup> Como já foi mencionado, a taxa de alfabetização da Corte era de aproximadamente 36%.

ou custavam muito caro ou eram jornais pequenos.<sup>43</sup> Como já foi mencionado, o número avulso da *Gazeta* saía por 40 réis, preço equivalente a 250 gramas de arroz; já a assinatura anual custava 12\$000 para a Corte e 16\$000 para as províncias.

A título de comparação, o *Jornal do Commercio*, folha bem conceituada à época, cobrava, conforme Koseritz (1980), 100 réis por cada número; quanto à assinatura, eram cobrados, durante os anos 1880, 30\$000 para a Corte e 34\$000 para as províncias. Outro dado interessante relativamente à *Gazeta* é que, ao invés de se restringir à venda em balcões, a folha era comercializada por meninos que, espalhados pelas ruas, gritavam as manchetes. Segundo Koseritz (1980), em 1883 o *Jornal do Commercio* era vendido da mesma forma, o que pode indicar que a *Gazeta* iniciou um novo regime de venda que seria apropriado por outros jornais.

Com essas informações, constatamos que a *Gazeta de Noticias* não fazia parte dos periódicos voltados ao público feminino; no entanto, a moda também era um assunto presente. Nos primeiros anos, a *Gazeta* publicava um folhetim de atualidades em que, entre vários assuntos como arte e literatura, a moda também era debatida; temos uma amostra na edição de 10 de agosto de 1875, em que o chamado “Folhetim da *Gazeta de Noticias*” coloca em pauta a temática do luxo, seguindo o tom humorístico da publicação.

Na loja, quando entra qualquer família para comprar uns modestos vestidos de casa de salpicos, o negociante desdenha da singeleza com que as meninas elegantes pretendem vestir-se, e faz a apologia, repetida a centenas de edições, dos encantos e da majestade que podem dar a uma moça a riqueza de seu trajar. [...] Um vestido, então, bem talhado, caindo descuidadamente, e estendendo-se em grande cauda, imprimindo nos movimentos, e nas mais pequenas rugas as sombras e os traços de uma primorosa escultura, é para inspirar um poema em verso alexandrino, é em dez ou doze cantos a qualquer poeta das salas. (“Folhetim da *Gazeta de Noticias*”, *Gazeta de Noticias*, 10/08/1875, p. 1).<sup>44</sup>

Outra seção em que a moda figura, mas agora de forma mais enfática, é a de anúncios. Desde as primeiras edições da *Gazeta* conseguimos encontrar um número significativo de propagandas referentes a lojas de roupas, joalherias, adornos, dentre outros produtos de ornamentação. Se focalizarmos apenas uma edição, já localizamos uma grande quantidade de anúncios. A de 2 de fevereiro de 1883, por exemplo, contém

---

<sup>43</sup> Além disso, a venda avulsa atraía leitores casuais, que poderiam comprar o jornal por conta de algum assunto ou evento específico.

<sup>44</sup> Por conta do estado de conservação precário dessa edição da *Gazeta*, não foi possível identificar a assinatura do autor do texto.



Ademais, já que uma das propostas da *Gazeta* era retratar o cotidiano da Corte, a moda ganhava espaço em suas colunas, dado que a preocupação com a aparência fazia parte da sociedade fluminense. As seções destinadas à literatura acabavam, igualmente, abarcando representações da moda e do vestuário, seja por meio de uma simples descrição das características das personagens, seja através de um tratamento mais aprofundado do assunto.

Sobre a participação de Machado de Assis na *Gazeta de Notícias*, além do destaque para a produção cronística – dado que ele escreveu, por exemplo, para as séries “Balas de Estalo”, “Bons Dias” e “A Semana” –, o autor publicou cerca de 53 contos entre os anos de 1882 e 1895, todos assinados como Machado de Assis. Provavelmente impulsionado pela linha editorial do jornal, que pretendia publicar textos curtos para leitura mais rápida e que não dependessem de outras edições para serem finalizados<sup>45</sup> (uma vez que o público leitor, por conta da venda avulsa, poderia ser flutuante), todos os contos de Machado na *Gazeta* foram publicados em apenas uma edição.

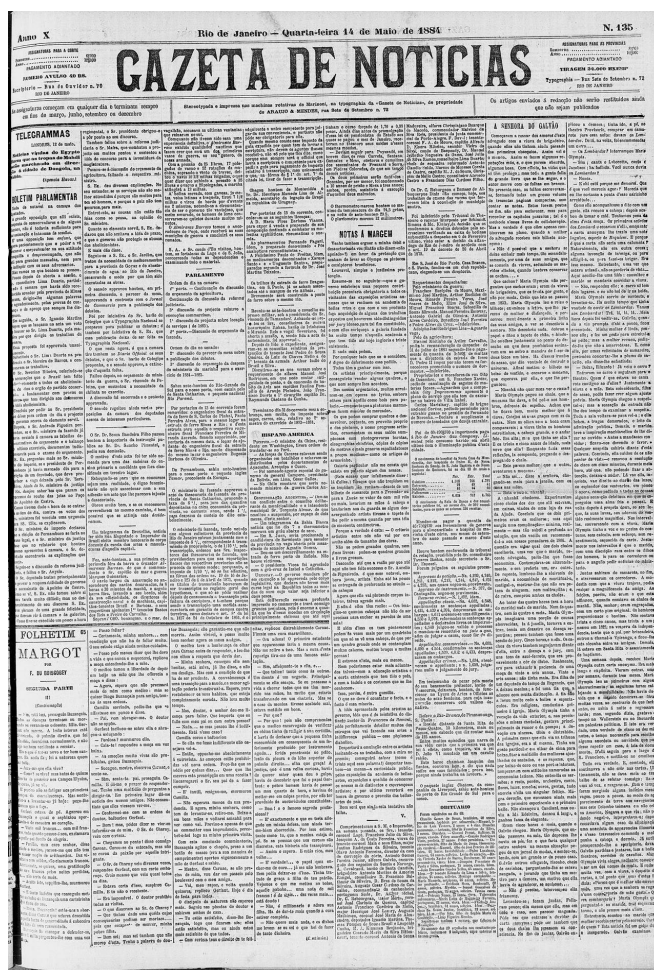
Durante 1882, primeiro ano de colaboração de Machado enquanto contista no periódico, as narrativas eram publicadas na seção “Folhetim”, situada ao pé da primeira página. A partir de 1883, os contos passaram a ser deslocados para as últimas colunas da primeira página – tendo em vista que as páginas da *Gazeta* eram divididas em oito colunas –, podendo, dependendo da extensão do conto, ocupar as primeiras colunas da segunda página.

---

<sup>45</sup> A seção “Folhetim” é uma exceção desse critério adotado pela *Gazeta*, visto que, após contemplar contos e crônicas, passou a ser ocupada pela publicação de romances seriados, sobretudo franceses. Creio que esse procedimento fosse complementar à publicação de textos que ocupassem apenas uma edição do jornal: por um lado há a possibilidade de se comprar edições isoladas e, por outro, o romance-folhetim, uma das principais atrações dos jornais, de modo geral, poderia fisgar o leitor, fazendo com que ele comprasse as edições subsequentes para acompanhar a história, cujos capítulos normalmente acabavam em *cliffhangers* ou “ganchos”.



Figura 20 – Exemplo de diagramação de conto na *Gazeta de Noticias*



Fonte: *Gazeta de Noticias*, 14/05/1884.

Dentre os textos publicados na *Gazeta*, encontram-se alguns dos contos mais conhecidos de Machado, como “A cartomante”, “O espelho” e “Teoria do medalhão”, publicações comumente relacionadas ao que seria a “segunda fase” machadiana, período em que Machado escreveria acerca de temas mais complexos e com uma forma mais refinada.

Machado escreveu paralelamente para *A Estação* e para a *Gazeta de Noticias* ao longo dos anos de 1880 e 90, isto é, após a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance visto como o marco da divisão de fases. Contudo, são perceptíveis as diferenças entre os textos publicados em um e em outro periódico, o que revela o quanto a divisão temporal da obra de Machado não é suficiente para uma análise acurada de sua produção literária. Por exemplo, os contos de Machado na *Gazeta* encerram assuntos que não são contemplados de maneira explícita em *A Estação*, como é o caso da

temática da escravidão<sup>46</sup>; portanto, creio que seja produtivo estudar esses contos relacionando-os com seus suportes primários de publicação e não somente enquadrando-os em fases. Ainda exemplificando com o tema da escravidão, é coerente que Machado publique um conto como “O caso da vara” (01/02/1891) na *Gazeta*, uma vez que o jornal expressava uma postura abolicionista (apesar das contradições), e não n’*A Estação*, considerando que boa parte de seu público leitor era proveniente de famílias de senhores de escravos.

### 3.2. “Senhora do Galvão”: moda e admiração pública

O enredo de “Senhora do Galvão”, conto que abriu este capítulo, centra-se no recebimento, por parte de Maria Olímpia, de cartas anônimas que denunciavam o adultério de seu marido, o advogado Galvão. De acordo com as cartas, Galvão estaria traindo Maria Olímpia com uma das melhores amigas da esposa, a Ipiranga, viúva do brigadeiro. É interessante reparar que essas informações e a confirmação do adultério ocorrem logo no primeiro parágrafo do texto, eliminando qualquer possibilidade de suspense nesse sentido.

Começaram a rosnar dos amores deste advogado com a viúva do brigadeiro, quando eles não tinham *ainda* passado dos primeiros obséquios [...] Mas a verdade é que eles apenas combinavam no plano, quando a mulher do advogado recebeu este bilhete anônimo (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Noticias*, 14/05/1884, p.1, grifo meu).

Dessa forma, como ressalta Jaison Luís Crestani, “com a eliminação do suspense, a trama em si perde o interesse e a ênfase da narrativa passa para a análise do comportamento da personagem” (CRESTANI, 2008b, p. 5). Acredito que seja possível usar o termo deslocamento de suspense, e não eliminação, pois a atenção da narrativa deixa de estar no adultério e se desloca para o modo como Maria Olímpia reage diante de tal situação.

Sendo assim, é a partir da “descentralização do enredo”, termo empregado por Crestani, que as temáticas da moda e da aparência se farão presentes, tornando-se referências fundamentais para o desenrolar da trama. No primeiro bilhete recebido por

---

<sup>46</sup> Vemos essa matéria ser explorada em “História comum”, por exemplo, mas tal exploração se dá de forma sutil.

Maria Olímpia, temos os seguintes dizeres: "Não é possível que a senhora se deixe embair mais tempo, tão escandalosamente, por uma de suas amigas, que se consola da viuvez, seduzindo os maridos alheios, quando bastava conservar os cachos..." (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Noticias*, 14/05/1884, p.1). Tendo feito a transcrição do bilhete, o narrador retoma a palavra com os seguintes termos: "que cachos? Maria Olímpia não perguntou que cachos eram; eram da viúva do brigadeiro, que os trazia por gosto, e não por moda. Creio que isto se passou em 1853" (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Noticias*, 14/05/1884, p. 1).

No decorrer do século XIX, a moda feminina passou por um processo de complexificação, tendo mudanças periódicas nas cores, tecidos e principalmente na forma. Como foi tratado no capítulo anterior, o grupo masculino se afastou do mundo da moda, conjuntura que ajudou com que os trajes das mulheres prestassem, de maneira mais acentuada do que o dos homens, um papel de submissão às regras sociais e de diferenciação de classe, auxiliando a nutrir o capitalismo através da obsessão por adequação.

No trecho de "Senhora do Galvão" supracitado, o ponto focal são os cabelos que, como as roupas, também passaram por diversas modificações ao longo do século. Como já foi referido, era de bom tom que as mulheres mantivessem seus cabelos presos e cobertos quando em público, mas mesmo dentro desse código restrito de boa conduta foram surgindo variações ao longo do século. Inicialmente, o cabelo era todo escondido, seja por chapéus, turbantes ou mantilhas; já a partir de 1830 começaram a surgir penteados elaborados, ora em coque, ora em formato de cascata, presos de diferentes formas. Entretanto, como aponta Mariana Rodrigues, uma característica era comum, "a importância de uma cabeleira é crucial para a identidade feminina no século XIX. [...] Só madeixas longas, volumosas, macias e perfumadas são dignas de nota" (RODRIGUES, 2010, p. 143). Em vista disso, a viúva, com seus cabelos cacheados, dispunha de um atrativo importantíssimo que pode ter sido um dos fatores que fez com que Galvão se interessasse por ela.

No momento posterior ao de ter recebido a carta, Maria Olímpia decide escolher xales, adorno que estava em voga nos anos de 1850. Juntamente às anáguas e

crinolinas<sup>47</sup>, os xales davam à mulher uma imagem de triângulo equilátero, e serviam para esconder a cintura, pudor imposto às mulheres da época. Como ocorria com grande parte das modas que surgiam na França, usá-los era uma obrigatoriedade para as mulheres da elite brasileira, que sentiam necessidade de uniformização e aproximação com a sociedade europeia. No *Jornal das Senhoras*, periódico que circulou no Brasil entre os anos de 1852 e 1855, época concomitante a qual o conto se passa, encontramos na seção “Modas” diversas referências aos xales. Na edição do dia 8 de agosto de 1852, a seção é dedicada a fornecer informações sobre a aplicação dos xales, sendo o trajar das mulheres parisienses colocado como o modelo a ser seguido.

Que as mantas e os xales estão de novo inscritos na lista dos elegantes do *toilette* do bom tom, é fora de toda dúvida: os últimos manteletes<sup>48</sup>, chamados manteletes-xales, já revelavam a proximidade dessa transição da moda, cuja necessidade fazia sentir-se há muito. Não obstante, as elegantes parisienses ainda trajam o mantelete-xale, mas o empregam somente em certos casos em que se casa bem a ocasião com o *toilette* acompanhado de tal adorno. O trajar grave requer um xale, e as mantas substituem o mantelete, uma vez que o vestido é afogado<sup>49</sup> (“Modas”, *Jornal das Senhoras*, 08/08/1852, p. 42).

Essas exigências em relação às vestimentas impostas ao público feminino parecem ser mais uma forma de mantê-lo alienado de seu contexto histórico social, pois, ao invés de se preocuparem com assuntos como trabalho ou política, as mulheres fixavam suas atenções nas revistas de moda e romances de folhetim. Enxergamos isso de maneira mais clara se compararmos a moda feminina com a masculina, dado que, como já foi dito, um dos motivos para os homens terem se distanciado dos assuntos relacionados à moda era justamente o intuito de demonstrar seriedade e competência.

Outro elemento presente no conto é a representação da competição, como no seguinte excerto:

Maria Olímpia pegou no xale que a mucama lhe dava e foi pô-lo aos ombros, defronte do espelho. Achou que lhe ficava bem, muito melhor que à viúva. Cotejou as suas graças com as da outra. Nem os olhos nem a boca eram comparáveis; a viúva tinha os ombros estreitinhos, a cabeça grande, e o andar feio. Era alta; mas que tinha ser alta? E os trinta e cinco anos de idade, mais nove que ela? Enquanto fazia essas reflexões, ia compondo, pregando e

---

<sup>47</sup> Armações colocadas sob as saias para lhes conferir volume, substituindo o uso de diversas anáguas. Inicialmente feitas com crinas de cavalo passaram, a partir de 1855, a ser produzidas com arames de aço. Segundo Baudelaire (2010), as crinolinas eram, para as mulheres, o símbolo principal da civilização. É importante salientar que anáguas e crinolinas dificultavam a locomoção feminina, tanto pelo peso (especialmente as crinolinas), quanto pelo volume.

<sup>48</sup> Espécie de capa de comprimento curto.

<sup>49</sup> Vestido com gola que cobre o pescoço.

despregando o xale. (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Noticias*, 14/05/1884, p. 1).

A competição era algo constante na área urbana devido ao maior número de pessoas e a maior integração entre as classes. Primeiramente ela ocorria em grupos fechados, dentro da mesma classe social; no entanto, devido às especulações da indústria – que permitiu que, mesmo de forma restrita, outras classes tivessem acesso à moda –, com o passar do século essa competição irá se alastrar, fazendo com que as mulheres se preocupem cada vez mais com a escolha das roupas e acessórios, além de ficarem extremamente vaidosas. Maria Olímpia não fugia desse estereótipo, como podemos comprovar a seguir:

Maria Olímpia tinha a vocação da vida exterior, e, nas procissões e missas cantadas, gostava principalmente do rumor, da pompa; a devoção era sincera, tibia e distraída. A primeira coisa que ela via na tribuna das igrejas, era a si mesma. Tinha um gosto particular em olhar de cima para baixo, fitar a multidão das mulheres ajoelhadas ou sentadas, e os rapazes, que, por baixo do coro ou nas portas laterais, temperavam com atitudes namoradas as cerimônias latinas. Não entendia os sermões; o resto, porém, orquestra, canto, flores, luzes, sanefas, ouros, gentes, tudo exercia nela um singular feitiço. (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Noticias*, 14/05/1884, p. 1).

No mesmo dia em que recebeu a primeira carta, Maria Olímpia e o marido foram ao teatro – a compra dos bilhetes foi o motivo dado por Galvão para ter se atrasado naquela mesma tarde. Acerca da importância do teatro no século XIX, trago as palavras de Rodrigues:

o teatro afirmou-se no século XIX do carioca como um local e um momento oportunos para o jogo de expansão amoroso burguesa, onde a exibição do indivíduo podia proporcionar-lhe um valor de troca adequado aos seus atributos físicos, naturais ou construídos, aumentando seu prestígio no mercado dos relacionamentos. Toaletes custosas, joias e modos refinados são as cartas do baralho feito de damas e valetes (RODRIGUES, 2010, p. 187).

Fazendo um deslocamento da citação acima para a situação apresentada no conto, percebemos que, apesar de casada, Maria Olímpia não descuidava da aparência e desejava ser contemplada pela sociedade. Isso é visível na cena da entrada do casal no teatro:

quem é que estava no camarote contíguo ao deles? Justamente a viúva e a mãe. Esta coincidência, filha do acaso, podia fazer crer algum ajuste prévio. Maria Olímpia chegou a suspeitá-lo; mas a sensação da entrada não lhe deu tempo de examinar a suspeita. Toda a sala voltara-se para vê-la, e ela bebeu, a tragos demorados, o leite da admiração pública. (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Noticias*, 14/05/1884, p. 1).

Tal como aconteceu ao receber a carta, quando ficou escolhendo xales sem, aparentemente, dar atenção às acusações feitas ao marido e à amiga, mais uma vez a esperada preocupação com a infidelidade de Galvão é superada pela necessidade de admiração e aprovação perante a sociedade. Mais importante do que solucionar o problema conjugal era aparentar que tudo estava bem; para Maria Olímpia isso era suficiente e lhe causava satisfação, o glamour transcendia qualquer dificuldade.

[...] ela cuidou de os não perder de vista — e renovou a resolução de cinco em cinco minutos, durante meia hora, até que, não podendo fixar a atenção, deixou-a andar. Lá vai ela, inquieta, vai direito ao clarão das luzes, ao esplendor dos vestuários, um pouco à ópera, como pedindo a todas as coisas alguma sensação deleitosa em que se espreguice uma alma fria e pessoal. E volta depois à própria dona, *ao seu leque, às suas luvas, aos adornos do vestido*, realmente magníficos. Nos intervalos, conversando com a viúva, Maria Olímpia tinha a voz e os gestos do costume, sem cálculo, sem esforço, sem ressentimento, esquecida da carta (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 14/05/1884, p. 1, grifos meus).

Como foi abordado na análise do conto “História comum”, as luvas mostravam que a mulher pertencia a uma classe ociosa, visto que elas dificultavam qualquer tipo de trabalho manual; portanto, eram itens indispensáveis para as integrantes da elite ou para quem pretendia fazer parte dela. Quanto aos leques, seu uso era uma das maneiras da mulher mostrar graciosidade por meio dos gestos, assinalando que não eram apenas os bens materiais que davam graça ao grupo feminino, mas também ações e atitudes como as boas maneiras, os talentos musicais, o caminhar e o sorriso. Sobre isso, Gilda de Mello e Souza pontua que

a medida que as diferenças exteriores se atenuam pela generalização da moda, o indivíduo tende a revelar o seu nível ‘não tanto pela fazenda, o chapéu, as jóias, mas pela educação, jeito de andar, maneiras. Numa sociedade em que as pessoas se confundem a todo momento nos lugares públicos e os grupos se substituem com extraordinária rapidez, o olhar apurado tem de distinguir a *femme comme il faut* da burguesa, o aristocrata rico do homem rico das finanças, e mesmo a nobreza antiga da nobreza do Império. (SOUZA, 1987, p. 137)

Logo, não bastava que Maria Olímpia se vestisse com os melhores e mais belos tecidos ou exibisse adornos de joalherias famosas, era necessário possuir certo encantamento que, pelo que sugere o narrador, sua amiga viúva possuía de sobra.

Juntas saíram do camarote, no fim, e atravessaram os corredores. A modéstia com que a viúva trajava podia realçar a magnificência da amiga. As feições, porém, não eram o que esta afirmou, quando ensaiava os xales de manhã. Não, senhor; eram engraçadas, e tinham um certo pico original. Os ombros proporcionais e bonitos. Não contava trinta e cinco anos, mas trinta e um (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 14/05/1884, p. 1).

Uma semana após o passeio ao teatro, mais um bilhete foi enviado à Maria Olímpia, e o recebimento das cartas ocorreu durante três meses; mesmo assim, a esposa traída se recusava ou simulava não acreditar no que lhe era contado. Passado algum tempo, apesar dos vários indícios, fingia não notar as mentiras do marido, afinal, ele lhe proporcionava conforto, idas ao teatro, bailes e corridas de cavalo. Então ela, cada vez mais, poderia beber o “leite da admiração pública”, e se sujeitava, inclusive, a manter a amizade com Ipiranga. “Maria Olímpia vivia alegre, radiante; começava a ser um dos nomes da moda. E andava muita vez com a viúva, a despeito das cartas.” (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Noticias*, 14/05/1884, p. 1).

Verificamos, aqui, como o anseio de colocação social ultrapassava a vida íntima da personagem; mesmo quando Galvão descobriu que a esposa recebia cartas que o denunciavam, Maria Olímpia não aproveitou a oportunidade para questionar o marido, ficando feliz por não ouvir a confirmação dos fatos. Segundo Crestani, “isso colocaria em risco o seu casamento e a sua integridade social” (CRESTANI, 2008b, p. 11), visto que era importante manter a imagem de um casamento feliz e sólido.

Talvez para tentar amenizar as traições e agradar a mulher, Galvão tornou-se sócio do Cassino Fluminense, local onde eram organizados grandes eventos no Rio de Janeiro do século XIX:

no Cassino Fluminense, os bailes eram habituais. A eles iam os elegantes, sendo mesmo de bom-tom as famílias da alta roda tornarem-se sócias da casa. Muitos que "achavam na vida exterior (...) a sensação de uma grande carícia pública", sempre aí iam "recolher nova cópia de admirações". A "fina flor" da sociedade ajuntava-se também sob "aqueles lustres brilhantes", que viram tantos "colos e braços", "tanta moda de toucados e vestidos", para "outros divertimentos" como bilhares, conversações, leituras, partidas familiares e os concertos de música clássica, que "pegaram" no gosto público (BORGES, 2001, p. 60).

Pouco tempo antes do primeiro baile promovido pelo cassino em que Maria Olímpia compareceria, a personagem foi até uma loja a fim de comprar um presente de aniversário para a viúva. Lá, viu uma meia lua de diamantes para o cabelo, que logo virou seu objeto de desejo para uso no dia da festa; porém, não pôde adquirir a peça, pois já havia sido vendida.

A intenção de comprar joias e vestidos novos para ir aos bailes era natural, porque, como já foi discutido, as festas eram o ápice da exposição da moda e, além disso, o momento de maior exibicionismo e irradiação do corpo feminino. Se na vida

cotidiana as mulheres deveriam se vestir com pudor, nos bailes a rigidez dos trajes era amenizada, sendo bem aceitos, por exemplo, vestidos mais decotados. As mocinhas deveriam se vestir com maior recato, passando uma imagem de pureza, mas para as mulheres casadas era uma ótima forma de ratificar sua beleza mediante a utilização de roupas elaboradas e repletas de erotismo. Nas revistas de moda da época eram comuns exemplos de indumentárias consideradas adequadas para passeios durante o dia e as próprias para baile.

No *Jornal das Senhoras* temos as seguintes imagens, nas quais é possível detectar as diferenças entre as roupas cotidianas para passeio, mais fechadas e com menos adornos, e o vestido de baile, que permite que o corpo fique mais a mostra, além de ser mais requintado.

**Figura 21 - Trajes de passeio**



Fonte: *Jornal das Senhoras*, 20/02/1853.



Figura 22 - Trajes de baile



Fonte: *Jornal das Senhoras*, 01/08/1852.

Na noite do baile, Maria Olímpia entrou emocionada no Cassino Fluminense, ansiosa pelos olhares que receberia. “Pessoas que a conheceram naquele tempo, dizem que o que ela achava na vida exterior, era a sensação de uma grande carícia pública, a distância; era a sua maneira de ser amada.” (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 14/05/1884, p. 2).

Saliento que a normatização do vestuário acarretava uma padronização das mulheres, que seguiam a risca o estilo correspondente com a ocasião, com a idade e com a situação matrimonial. Todavia, apesar de parecer contraditório, as vestimentas eram uma das únicas maneiras que as mulheres tinham de expressar sua individualidade; ainda que dentro dos itens pré-selecionados arbitrariamente, elas conseguiam expor seus gostos, mesmo que fosse de forma limitada:

pela lógica da fantasia estética, podemos pensar na moda em sua articulação com a constituição da aparência dos sujeitos, considerando-se o modo como estes constroem sua individualidade, ao passo que se engajam e conformam determinadas relações de pertencimento social, medidas pelos e objetos e

processos comunicacionais. Paradoxal, a moda é marcada por processos de distinção e imitação, de diferenciação e partilha, reconhecendo-se que, ao mesmo tempo em que os sujeitos adotariam a padronização, identificando-se com uma determinada coletividade, optariam pela diferenciação, por meio das práticas e exercícios estéticos pessoais (CALZA, 2012, p. 12).

Por meio das palavras de Calza, apreendemos o caráter ambivalente da moda, concebendo que ela atende, ao mesmo tempo, o coletivo e o individual, o desejo de inserção e de diferenciação. Ao se analisar o século XIX, essa duplicidade se torna mais aparente, uma vez que os trajes femininos massificavam as mulheres, mas também davam protagonismo a elas. O exemplo mais evidente desse protagonismo consistia nas festas, pois o vestido feminino era o item que mais se destacava, possibilitando às mulheres uma notoriedade que não era viável em outras situações sociais. Podemos pensar, então, que o comportamento de Maria Olímpia é o resultado do contexto social no qual a personagem vive; logo, sua preocupação com a aparência e necessidade de aprovação pública pode ser justificada pelas imposições e pressões pelas quais as mulheres passavam. Sobre essa questão, Geanneti Tavares Salomon alega que

podemos, portanto perceber a diferença primordial entre o papel social masculino e o feminino na sociedade do século XIX, sendo que os homens tinham acesso a uma carreira, aos negócios, à política, ao pensamento; as mulheres podiam apenas se dedicar aos afazeres domésticos, ao cuidado da casa e dos filhos e à moda, talvez sua única forma de expressão pessoal (SALOMON, 2010, p. 103).

Entretanto, a esposa de Galvão não foi a única mulher a receber a atenção dos frequentadores do baile; a viúva teve, igualmente, seu momento de esplendor, e um dos causadores de admiração foi uma meia lua de diamantes que lhe enfeitava os cabelos, justamente a joia que Maria Olímpia almejava. Para Maria Olímpia isso era imperdoável, Ipiranga disputava com ela os olhares públicos, o que era uma falta muito mais grave do que ser amante de seu marido. Seguem as frases que terminam o conto.

— Hoje quase não tenho tido tempo de estar com você, disse ela a Maria Olímpia, perto de meia-noite.

— Naturalmente, disse a outra abrindo e fechando o leque; e, depois de umedece os lábios, como para chamar a eles todo o veneno que tinha no coração: — Ipiranga, você está hoje uma viúva deliciosa... Vem seduzir mais algum marido? A viúva empalideceu, e não pôde dizer nada. Maria Olímpia acrescentou, com os olhos, alguma coisa que a humilhasse bem, que lhe respingasse lama no triunfo. Já no resto da noite falaram pouco; três dias depois romperam para nunca mais (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 14/05/1884, p. 2).

Nesse final temos a confirmação de que Maria Olímpia colocava a vida exterior em primeiro plano, pois sua reação comprova o quanto ela, enquanto indivíduo, estava assimilada por uma sociedade cujos valores eram, em muitos casos, calcados na supervalorização da aparência. Para Maria Olímpia, o marido era possivelmente uma porta para entrar no circuito da elite fluminense, uma necessidade social, enquanto o olhar do público era sua fonte de prazer, seu maior gozo, “uma carícia” pública. Quando Ipiranga ataca esse “marido”, Olímpia sente-se traída e reage.

Para melhor entender o mecanismo social subjacente aos eventos representados no conto, vale retomar que, apesar de se distanciarem do mundo da moda, os homens não se isolaram dele, encontrando outros meios de ostentar seu poder. Além das já citadas insígnias de poder, aos homens existia mais uma possibilidade de comprovar seu triunfo, qual seja, a “publicação” de suas esposas. Maria Alice La Serra aponta que “o próspero homem de negócios transfere para a mulher vestida o dever de ressaltar suas riquezas e poder, como se fosse uma vitrine” (LA SERRA, 2004, p. 16). O papel da mulher dentro desse mundo era o de um ser submisso, que servia para gerar filhos e enfeitar a casa. Se solteiras, deveriam se vestir com o intuito de, por meio das roupas, atestarem suas qualidades; se casadas, tinham o papel de através de seus trajes manifestarem o sucesso de seus maridos. Mesmo concernindo à moda, campo no qual o grupo feminino teria mais autonomia, o gosto da mulher é limitado a todo o instante, obrigando-a a se uniformizar e a lidar com restrições. Em *História social da moda*, Daniela Calanca aborda esse tema, contrapondo os papéis feminino e masculino na sociedade oitocentista.

Que a beleza, e não o intelecto, é a arma para se tornar “alguém”, as mulheres já o sabem a tempos. Mas esse conhecimento assume conotações de certeza definitiva ao longo do século XIX, quando a afirmação da sociedade burguesa consegue fixar papéis rigidamente separados para os homens e para as mulheres. O próprio modo de se vestir espelha essa rígida divisão. Passando dos salões para o escritório e a loja, os homens abandonam as fantasias da moda, que até aquele momento tinham escrupulosamente seguido, para assumir um vestuário sóbrio, de origem inglesa. As mulheres, por sua vez, permanecem estre as paredes domésticas, que sua presença deve absolutamente embelezar para tornar feliz o chefe da casa, e acentuar a atenção no seu corpo e na sua beleza. O problema do vestuário, visto tanto como instrumento de sedução como símbolo de status, continua por todo século XIX a ser uma questão central no universo feminino, diferente do que ocorre com os homens, para quem a simplicidade e a praticidade tornaram-se há tempos exigências estéticas primárias. Contemporaneamente, são acrescentadas ao papel da mulher outras prerrogativas. Além de agradar o homem, a mulher deve ser também uma boa companheira, uma boa mulher e uma mãe perfeita. Assumindo esses novos papéis, a mulher torna-se a “rainha

do lar”; e no total conformismo com as normas da boa sociedade e da boa aparência pode-se identificar a razão pela qual as senhoras das classes altas continuam a se angustiar por seu corpo e vestuário [...] (CALANCA, 2011, p. 98).

No argumento de Calanca, fica claro o quanto a referida angústia feminina no tocante ao vestuário ocorre por conta do ideal de mulher perfeita difundido no século XIX, ideal que tolhia as mulheres e as tornava submissas dentro de um sistema de origem patriarcal, no qual as ações femininas eram pautadas em relação aos desejos do homem. No entanto, pensando em “Senhora do Galvão” e em uma possível dialética entre processo social e forma literária, se por um lado a importância dada por Maria Olímpia a sua vida pública e a sua aparência pode ser interpretada como um atestado da subordinação (mesmo involuntária) das mulheres aos ditames da moda e às regras de comportamento, por outro pode denotar emancipação. Ao ignorar o adultério do marido e dirigir as atenções para ela própria, a personagem demonstra independência, buscando em elementos fora do casamento, como a moda, satisfação e realização pessoal.

A partir da análise do conto, é possível pensar, portanto, na diversidade de sentidos que o título da trama pode assumir. O primeiro seria o do apagamento de Maria Olímpia, sendo a personagem reduzida ao seu papel na sociedade oitocentista, ou seja, à esposa. Por outro lado, o “senhora”, que pode denotar subalternidade, também pode significar o contrário. Por mais que, supostamente, seja Galvão que detenha a posição de poder por conta dos privilégios masculinos no século XIX, Maria Olímpia, ao dirigir suas atenções para interesses pessoais, inverte a lógica patriarcal. Desse modo, Maria Olímpia se torna a senhora da relação, a senhora do Galvão, senhora de si mesma.

### **3.3. Várias histórias com roupas na *Gazeta***

Outro conto que assim como “Senhora do Galvão” representa a dimensão pública do vestuário é o “Último capítulo”. Publicado no dia 20 de junho de 1883, trata-se de uma carta escrita por um suicida, sendo um resumo de autobiografia elaborado com a intenção de esclarecer seu testamento (que ele acabara de compor). O autor fictício, chamado Matias Deodato, escreve que o testamento pareceria “absurdo ou ininteligível” sem uma explicação, visto que o documento indicava que todos os seus bens fossem vendidos e, com a renda adquirida a partir da venda, fossem comprados

sapatos e botas novas a serem distribuídas de modo indicado no testamento (ao qual não temos acesso no texto).

Tendo em vista que passou por situações dolorosas e constrangedoras durante toda sua vida, Matias se define como o mais caipora de todos os homens, o que fez com que ele não acreditasse na felicidade terrena e decidisse cometer suicídio. Inicialmente, sua ideia era não deixar qualquer testamento ou carta, pois, avaliando sua caiporice, “temia que qualquer palavra última pudesse levar-me alguma complicação à eternidade” (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 20/06/1883, p. 1); contudo, no dia em que decidira “dar o grande mergulho na eternidade”, Matias, estando à janela, viu passar “um homem bem trajado, fitando a miúdo os pés” (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 20/06/1883, p. 2). Matias o conhecia de vista e, segundo ele, tal homem foi vítima de grandes reveses, mas, apesar disso, estava contente, caminhando e contemplando os sapatos.

Estes eram novos, de verniz, muito bem talhados, e provavelmente cosidos a primor. Ele levantava os olhos para as janelas, para as pessoas, mas tornava-os aos sapatos, como por uma lei de atração, interior e superior à vontade. Ia alegre; via-se-lhe no rosto a expressão da bem-aventurança. Evidentemente era feliz; e, talvez, não tivesse almoçado; talvez mesmo não levasse um vintém no bolso. Mas ia feliz, e contemplava as botas.

A felicidade será um par de botas? Esse homem, tão esbofeteado pela vida, achou finalmente um riso da fortuna. Nada vale nada. Nenhuma preocupação deste século, nenhum problema social ou moral, nem as alegrias da geração que começa, nem as tristezas da que termina, miséria ou guerra de classes; crises da arte e da política, nada vale, para ele, um par de botas. Ele fita-as, ele respira-as, ele reluz com elas, ele calca com elas o chão de um globo que lhe pertence. Daí o orgulho das atitudes, a rigidez dos passos, e um certo ar de tranquilidade olímpica... Sim, a felicidade é um par de botas (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 20/06/1883, p. 2).

A felicidade será um par de botas? Para o homem que andava admirando seus sapatos, parece que sim. Ele foi “esbofeteado pela vida”, talvez não tivesse almoçado, talvez não tivesse dinheiro, mas alcançou a felicidade por meio da vestimenta, por meio de sua imagem pública. No conto “Um capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto<sup>50</sup>”, publicado no dia 30 de abril de 1882, o narrador diz que, passeando juntamente com um amigo pela cidade de Fuchéu, capital do reino de Bungo, se deparou com duas situações em que uma multidão ovacionava dois homens que defendiam teorias absurdas. Ao saberem que estas cenas eram resultado da doutrina de um certo bonzo chamado

---

<sup>50</sup> Na transição para a coletânea de contos *Papéis avulsos*, o título se modifica para “O segredo do Bonzo - um capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto”.

Pomada, os amigos decidiram encontrá-lo. Para explicar sua doutrina, Pomada afirma que

a virtude e o saber, têm duas existências paralelas, uma no sujeito que as possui, outra no espírito dos que o ouvem ou contemplam. Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contato com outros homens, é como se eles não existissem. Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada; ou, por outras palavras mais enérgicas, não há espetáculo sem espectador. Um dia, estando a cuidar nestas coisas, considerei que, para o fim de alumiar um pouco o entendimento, tinha consumido os meus longos anos, e, aliás, nada chegaria a valer sem a existência de outros homens que me vissem e honrassem (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Noticias*, 30/04/1882, p. 1).

Nesta linha de raciocínio, de que “não há espetáculo sem espectador” e de que nada do que fazemos vale se não houver outras pessoas que contemplem nossos feitos, Pomada conclui que “uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente” (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Noticias*, 30/04/1882, p. 1). Relacionando os dizeres de Pomada com o homem descrito por Matias, vemos que a teoria do primeiro é posta em prática pelo segundo. De acordo com as informações passadas pelo narrador, o homem não estava em uma condição social condizente com as botas que calçava; porém, essa realidade é abafada pela opinião pública – ou seja, pessoas que o veriam utilizando os sapatos e o colocariam no rol dos homens dignos de respeito –, algo mais necessário do que a realidade, dado que é ela, opinião pública, que confere estima e consideração.

Como foi analisado no caso de Maria Olímpia, a despeito dos problemas pessoais, o orgulho de estar bem trajado é motivo de felicidade, refletida de tal maneira que incentivou Matias a deixar, como último legado, sapatos novos para caiporas como ele. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Brás ajuíza, após descalçar um par de botas que lhe apertava os pés, que botas apertadas são uma das maiores venturas da terra, porque, ao descalçá-las, se alcança o prazer e, por conta disso, a felicidade barata. No caso apresentado em “Último capítulo”, a felicidade não está em descalçar as botas, mas em calçá-las, pois as botas, por mais que eventualmente apertem os pés, também elevam o indivíduo. Possivelmente para Brás, em sua condição de homem pertencente à elite, calçar botas novas seja tão natural que o verdadeiro prazer esteja realmente em retirá-las

dos pés; entretanto, para quem não faz parte desse grupo social, exibir um calçado de verniz e bem talhado é o que representa a felicidade.

Em “Filosofia de um par de botas”, texto publicado por Machado em 23 de abril de 1878 no jornal *O Cruzeiro*, vemos, por meio do diálogo entre um par de botas, as diferentes classes sociais através da qualidade dos calçados adquiridos pelas pessoas. Quando eram “novas, bonitas, asseadas” e “brilhavam” em uma vitrine da Rua do Ouvidor, foram compradas por Dr. Crispim, homem que, pelo que se infere do texto, vivia em boa condição financeira, pois não dava caminhadas largas, pisava sempre no macio e andava frequentemente de carro.

Passado algum tempo, Dr. Crispim deu as botas de presente a um procurador de poucas causas, fazendo com que os calçados, então, andassem entre escrivães, juízes e advogados, passassem pela lama e pela chuva, causando o início do desgaste do par de botas. Quando o procurador não mais quis as botas, elas pertenceram a um fiel de feitos, um remendão, um aprendiz de barbeiro, a um servente de obras públicas e a um preto padeiro, até serem deixadas na praia, em estado extremamente precário, o que, para a bota direita, era uma vergonha. Em resposta, a bota esquerda diz:

vergonha, não. Podes crer, que fizemos felizes aqueles a quem calçamos; ao menos, na nossa mocidade. Tu que pensas? Mais de um não olha para suas ideias com a mesma satisfação com que olha para suas botas. Mana, a bota é a metade da circunspeção; em todo o caso é a base da sociedade civil [...] Não reparaste que, à medida que íamos envelhecendo, éramos menos cumprimentadas? (MACHADO DE ASSIS, *O Cruzeiro*, 23/04/1878, p. 1).

A história finaliza com um mendigo encontrando as botas e as pegando para si, o que deixa a bota direita alvoraçada, dizendo que “esta é a filosofia verdadeira: — Não há bota velha que não encontre um pé cambaio” (MACHADO DE ASSIS, *O Cruzeiro*, 23/04/1878).

É interessante marcar que, ao passo que foi envelhecendo, o par de botas foi calçando pessoas de classes sociais cada vez baixas, ficando, por fim, na posse de um mendigo, alguém que, de alguma forma, estava alijado do sistema de classes. O motivo para isso, pensando na fala da bota esquerda, é que, se as botas são mais importantes do que as ideias e são a “base da sociedade civil”, é claro que calçados novos serão mais valorizados do que os velhos, fazendo com que quem não possua botas novas seja “menos cumprimentado”, ou seja, tenha menos prestígio social. Posto isso, retornando

ao “Último capítulo”, a ideia de Matias Deodato ganha mais força, pois, ao presentear caiporas com calçados novos, ele estará dando a estas pessoas oportunidade de projeção social. Outra leitura possível e também complementar do conto é o texto apresentar os valores (tomados como) distorcidos da sociedade representada, visto que os problemas sociais e morais (miséria, guerra de classes, crise política...) são suplantados pela vaidade.

O motivo dado por Matias para não comprar sapatos para ele mesmo ao invés de cometer suicídio é o de que, se assim fizesse, estaria resolvendo apenas o seu problema e não o de diversas pessoas; no entanto, sua decisão pode ser interpretada como uma recusa de se enquadrar nesse jogo social. Ao ver o homem que caminhava praticamente sem tirar os olhos das botas, Matias conseguiu perceber o procedimento social por trás do movimento, o que estava sendo renegado para que os sapatos fossem tão extremamente valorizados. Ao escrever que “nenhuma preocupação deste século, nenhum problema social ou moral [...] crises da arte e da política, nada vale, *para ele*, um par de botas” (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 20/06/1883, p. 2, grifo meu), Matias se distancia desse comportamento, se colocando na posição de mero observador.

É possível comparar “Último capítulo” com o conto “O espelho – esboço de uma nova teoria da alma humana”, publicado no dia 8 de setembro de 1882. Nesse conto, Jacobina, personagem-narrador, expõe aos seus convivas um episódio de sua vida à guisa de demonstração de que cada ser humano “traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro.” (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 08/09/1882, p. 1). A alma exterior poderia ser um objeto, um fluido, um evento; no caso de Jacobina foi, por algum tempo, a sua farda de alferes da guarda, que representava sua patente e, conseqüentemente, seu papel social. Portanto, para se sentir completo, Jacobina precisava estar fardado; era por meio de algo externo, no caso a vestimenta, que a personagem conseguia se identificar enquanto um indivíduo pleno. Em determinado momento, ao contar sua história, Jacobina lembra-se dos escravos que fugiram do sítio de sua tia; contudo, a questão escravista fica em segundo plano, sendo sua relação com a farda e com sua condição de alferes o foco do relato.

Dessa maneira, em “Último capítulo” e em “O espelho”, a felicidade não é proveniente de algum envolvimento afetivo ou de uma busca individual como



realização profissional, por exemplo; tampouco é baseada em solidariedade ou engajamento social. O que gera satisfação é a aprovação do outro, é o prestígio social, status alcançado, na maioria das vezes, com o auxílio do vestuário. Vale frisar que a indumentária, ao mesmo tempo em que é um signo (indício de posição social, por exemplo) que se coloca para ser visto pelos outros, que é uma forma de o indivíduo ser reconhecido (gênero, classe, região, faixa etária, etc.), é também uma forma de satisfação pessoal, um prazer, uma realização.

Em “Uma visita de Alcibíades”, publicado em 1º de janeiro de 1882,<sup>51</sup> o vestuário, igualmente, é temática central da trama. O conto se trata de uma carta do desembargador “X” ao chefe de política da Corte, na qual o desembargador conta que, curioso para saber qual impressão Alcibíades teria do vestuário moderno (sinalizando que a história se passa em 1875), decide evocar o ateniense, pedindo para que ele comparecesse em sua casa. Alcibíades atende ao chamado e o desembargador, animado com a conversa, desiste de questioná-lo sobre as roupas do tempo. Após atualizar o visitante acerca das notícias atuais, o desembargador conta que iria a um baile, e Alcibíades decide se juntar a ele. O dono da casa diz que, devido aos trajes do ateniense, isso não seria possível, ao que Alcibíades responde que, então, pegaria algumas roupas emprestadas, apenas pedindo para que o novo amigo se vestisse antes, para ele primeiro aprender e depois imitar.

Ao notar que o desembargador utilizava calças, Alcibíades ficou espantado; como conta o narrador,

levantei-me também, e pedi-lhe que me acompanhasse. Não se moveu logo; estava assombrado. Vi que só então reparara nas minhas calças brancas; olhava para elas com os olhos arregalados, a boca aberta; enfim, perguntou por que motivo trazia aqueles canudos de pano. Respondi que por maior comodidade; acrescentei que o nosso século, mais recatado e útil do que artista, determinara trajar de um modo compatível com o seu decoro e gravidade (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 01/01/1882, p. 1).

Vendo o desembargador colocar uma calça preta, Alcibíades, além de ficar pasmo, acha graça dos “canudos pretos”, e pergunta o porquê de se adotar uma cor tão

---

<sup>51</sup> Um conto com o mesmo título foi publicado por Machado, assinando com o pseudônimo Victor de Paula, no *Jornal das Famílias* em outubro de 1876. Apesar de algumas modificações, principalmente estruturais, a ideia do texto é a mesma. Ao inserir o texto em *Papéis avulsos*, Machado escreve a seguinte nota sobre o conto: “Este escrito teve um primeiro texto, que reformulei totalmente mais tarde, não aproveitando mais do que a ideia. O primeiro foi dado com um pseudônimo e passou despercebido” (MACHADO DE ASSIS, 1962, p. 275).

feia, sendo a resposta a seguinte: “feia, mas séria, disse-lhe. Olha, entretanto, a graça do corte, vê como cai sobre o sapato, que é de verniz, embora preto, e trabalhado com muita perfeição” (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 01/01/1882, p.1). Depois disso, Alcibíades se assusta ao pensar que o desembargador está tentando se enforcar, quando na verdade estava apenas colocando a gravata. Depois de o anfitrião vestir o colete, Alcibíades, assombrado, profere as seguintes palavras:

por Afrodita! exclamou ele. És a coisa mais singular que jamais vi na vida e na morte. Estás todo cor da noite - uma noite com três estrelas apenas - continuou apontando para os botões do peito. O mundo deve andar imensamente melancólico, se escolheu para uso uma cor tão morta e tão triste. Nós éramos mais alegres; vivíamos... (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 01/01/1882, p. 1).

Já ao ver a casaca, a reação foi a que segue: “a consternação do ateniense foi indescritível. Caíram-lhe os braços, ficou sufocado, não podia articular nada, tinha os olhos cravados em mim, grandes, abertos” (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 01/01/1882, p. 1). Quando o desembargador disse que só faltava o chapéu para a produção ficar completa, Alcibíades se animou, pois poderia surgir uma peça que salvasse aquela roupa de cor “enfadonha e negativa”.

oh! venha alguma coisa que possa corrigir o resto! tornou Alcibíades com voz suplicante. Venha, venha. Assim pois, toda a elegância que vos legamos está reduzida a um par de canudos fechados e outro par de canudos abertos (e dizia isto levantando-me as abas da casaca), e tudo dessa cor enfadonha e negativa? Não, não posso crê-lo! Venha alguma coisa que corrija isso (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 01/01/1882, p. 1).

Porém, ao invés de satisfeito com esse último item da vestimenta, Alcibíades morre pela segunda vez.

No que se refere ao vestuário, destaca-se no conto a consternação de Alcibíades com o traje do homem oitocentista. Como foi comentado na análise de “Capítulo dos chapéus”, as vestes masculinas eram como um uniforme, destacando-se por serem inteiramente pretas. Não estando em público, era viável vestir roupas de outras cores, mas, ao sair de casa, o uso do preto era obrigatório para os homens que se pretendiam elegantes; essa conduta é representada no conto no momento em que o desembargador troca sua calça branca por uma vestimenta integralmente preta (com exceção da gravata, que era branca).

Para Alcibíades, esse código de elegância é absurdo, uma vez que, na sua perspectiva, o preto é uma cor “morta e triste”. A justificativa seria, então, que o uso do preto só poderia representar uma sociedade imensamente melancólica, talvez única explicação meramente plausível para a utilização dessa indumentária. O desembargador defende seus trajes, argumentando que seu século, por ser recatado e útil, demanda esse tipo de vestimenta, dado que indica decoro e gravidade. A respeito das roupas masculinas do Brasil no século XIX, Gilberto Freyre sublinha o seguinte: “a sobrecasaca preta, as botinas pretas, as cartolas pretas, as carruagens pretas enegreceram nossa vida quase de repente; fizeram do vestuário, nas cidades do Império, quase um luto fechado” (FREYRE, 2006, p. 433). Ainda conforme Freyre, tal como ocorria com as mulheres, os homens brasileiros passaram por problemas físicos e psicológicos causados pelo vestuário, ratificando mais uma vez que, no Brasil, somava-se às dificuldades relacionadas à moda questões específicas de nossa formação cultural e de nossa condição climática.

No sentido da substituição das cores vivas pelo preto solene e pelo cinzento chic – problema não apenas de estética mas de higiene, pelo menos mental, criado pela repressão de um gosto de base possivelmente fisiológica, e certamente tradicional. No sentido das novas espessuras de panos grossos, felpudos, quentíssimos, fabricados para países de temperatura baixa, mas que estava no interesse do novo industrialismo europeu sobre base capitalista, e portanto estandardizador e uniformizador dos costumes e trajes, estender às populações tropicais (FREYRE, 2006, p. 435).

Em “O século sério”, Franco Moretti afirma que alguns dos grandes valores do século XIX são “a impessoalidade, a precisão, a conduta de vida regular e metódica, certo distanciamento emotivo – em uma palavra [...] a seriedade [...] a seriedade burguesa: na França, na Grã-Bretanha e na Alemanha” (MORETTI, 2003, p. 3). Assim sendo, diversos autores, como Jane Austen e Balzac, exploraram tal forma social em forma literária, especialmente mediante o uso dos chamados enchementos, que seriam a narração do cotidiano. Cotidiano sério, pois

o sério anseia claramente por aparentar-se ao estilo das classes dominantes do passado (especialmente seu estilo público) [...] sério não quer dizer trágico, mas certamente cauteloso, impassível, grave, soturno, frio. A classe média se enrijece: agora atende por “burguesia” e usa a seriedade para se distinguir do imaginário ruidoso e carnavalesco do trabalho manual (MORETTI, 2003, p. 9).

Como é visto em “Uma visita de Alcibíades”, as características citadas por Moretti são, do mesmo modo, percebidas por meio do vestuário masculino. A elite

brasileira, ao imitar a burguesia europeia, lança mão desse determinado tipo de traje para, através dele, manifestar recato, gravidade e também para se distanciar das classes menos abastadas que, por mais que eventualmente possuíssem um modelo de roupa análogo, não teriam acesso aos mesmos tecidos ou cortes. Contudo, ao contrário do método empregado pelos romancistas europeus, que tematizavam a seriedade burguesa de maneira igualmente séria, Machado lidou com o assunto por meio da comicidade e da ironia. Por mais que o diálogo empreendido entre Alcibíades e o desembargador não seja cômico em si, a confusão do ateniense no que concerne a moda oitocentista em contraste com a naturalidade do desembargador em segui-la gera efeito humorístico.

Para que a realização cômica seja bem sucedida, Machado recorre a uma personagem do passado, uma vez que, assim, há o distanciamento necessário para a desorientação de Alcibíades. Esse mesmo procedimento foi aplicado por Lélío – pseudônimo de Machado na série “Balas de estalo” – na crônica do dia 1º de setembro de 1884. Nesse texto, Lélío conta que o autor da estátua Vênus Calipígia foi para o Rio de Janeiro e, a fim de mostrar a gratidão que sentia pelo fato de as pessoas da cidade admirarem a sua obra, iria fazer a Vênus Brasileira. Posto isso, o escultor foi até a Rua do Ouvidor em busca de seu modelo; porém, voltou desolado por não ter encontrado mulher alguma que pudesse ser a nova Vênus Calipígia. Segundo ele, eram todas aleijadas.

- [...] Fui e encostei-me às esquinas, para ver passar as damas. Você sabe que os gregos sempre gostaram de mulheres bonitas. E as suas patricias podem gabar-se de que realmente o são; mas...

- Mas o quê?

- Todas aleijadas!

- Como! Aleijadas?

- Todas. A primeira que vi era aleijada, a segunda também e a terceira. Pensei que fosse casual, e esperei as outras. Vieram mais cinco, também aleijadas, e depois vinte, cinquenta, cem, trezentas, quinhentas, mil, duas mil, três mil, todas aleijadas. Os aleijões de algumas eram incomensuráveis. Com que então as mulheres modernas... (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Noticias*, 01/09/ 1881, p. 2).

Lélío explica o que aconteceu com o autor, e compreendemos que se trata de uma questão de vestuário.

Compreendi tudo, e expliquei que o que lhe parecia realidade, não passava de um simples acréscimo, por moda. Concordei (para não brigar com ele) que

era um adorno horrendo, e sem graça. Mas ele não quis crer em nada; achava impossível que, por moda, trouxesse uma mulher toda a mobília consigo. (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 01/09/1881, p. 2).

Nesse ponto, há uma referência quase explícita às anquinhas, armação que as mulheres utilizavam na parte de trás do vestido para proporcionar volume, o que modificava drasticamente o corpo feminino. De tão exageradas que eram, faziam as “damas” parecerem “aleijadas”, o que deixa alguém que não pertence à época – o autor da *Vênus*, no caso – espantado com tamanha desproporção.

**Figura 23 - Vestido com anquinha**



Fonte: *A Estação*, 30/06/1884.

Dessa forma, Lúlio se vale de uma voz do passado para criticar a moda de seu tempo, supondo que sua ótica não estaria anestesiada pela imersão em tal universo. Esse expediente destaca o absurdo do vestuário ao, de certa forma, incitar o leitor a observar o mundo com um olhar anacrônico. Além da crítica no que corresponde à estética do adorno, a crônica evidencia uma reprovação no sentido funcional da veste, porque, por

serem grandes e pesadas, dava a impressão de que, ao usar as anquinhas, as mulheres carregavam “toda a mobília consigo”.

Tanto no texto de Lélío quanto em “Uma visita de Alcibiades”, creio que a crítica em relação à indumentária serve de alegoria para abordar assuntos mais complexos. Na crônica, é possível pensar, por exemplo, na assimilação brasileira da cultura europeia, especialmente francesa, e nas prioridades questionáveis daquela sociedade, uma vez que é preferível sair com roupas consideradas bonitas em detrimento do mínimo de conforto necessário para locomoção. Quanto ao conto, há a questão da melancolia moderna (tema de alguma forma anunciado por Alcibiades), da seriedade e da vivência em um século cheio de normas, não apenas no que remete ao vestir, mas também comportamentais.

Portanto, ao se surpreender com a vestimenta do desembargador – um canudo fechado (as calças) e um canudo aberto (a casaca) – e morrer após ver o chapéu (mais um canudo?), Alcibiades, por mais que traga a suposta alegria da Antiguidade, acaba sucumbindo ao século melancólico. Ao analisar o conto, Eunice Gai assinala que

os sustos de Alcibiades e a sua morte decorrente são um contraponto em relação ao narrador, uma vez que contrasta com sua figura pacata, apagada, vestida de preto, sem grandes emoções, nem grandes projetos. Surge assim, ao final do conto, essa temática que mostra duas sensibilidades diferentes, em épocas também distintas: a melancolia e a alegria, a misantropia e a socialidade, a discrição e a exuberância. São duas sensibilidades construídas, reveladas pela artimanha da narrativa ficcional (GAI, 2008, p.103).

Ao passo que a vestimenta de Alcibiades não se enquadra na moda oitocentista e que ele não consegue se adequar a ela, vemos, por meio da alegoria, que sua sensibilidade não tem espaço no mundo moderno, que não há possibilidade de convivência ou adaptação. A morte do ateniense, então, faz com que o efeito cômico assuma uma feição melancólica, tal como a seriedade do século.

Na análise de “Capítulo dos chapéus”, foi levantada a informação de o chapéu ser uma insígnia de poder e erotismo, uma forma de o homem de elite asseverar sua posição social sem abrir mão das roupas pretas padronizadas. Para Souza (1987), além do chapéu, itens como joias, charutos, bengalas e guarda-chuvas, os três últimos símbolos fálicos – é possível pensar, aqui, no chapéu como “um canudo” posto na cabeça –, tinham seu uso relacionado a uma forma de compensar a falta de erotismo nas vestes masculinas.

Um texto que contempla essas insígnias de poder é o conto “Evolução”, publicado em 24 de junho de 1884. Narrado em primeira pessoa, Inácio nos fala sobre Benedito, homem que conheceu durante uma viagem a Vassouras. No decorrer do trajeto, Inácio comenta que via o Brasil como uma criança que estava engatinhando, “só começará a andar quando tiver muitas estradas de ferro” (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 24/06/1884, p. 1). Benedito acha a ideia bonita e, aos poucos, passa a se apropriar da fala de Inácio. Ao encontrar o amigo em Paris, fala: “lembra-se do que nós dizíamos na diligência de Vassouras? O Brasil está engatinhando; só andar com estradas de ferro...” (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 24/06/1884, p. 1, grifo meu). Ao se tornar deputado, notícia referida já no final do conto – algo que aconteceu graças aos incentivos de Inácio –, Benedito lê para o amigo o exórdio do discurso que faria, no qual a frase do narrador já é tomada por Benedito como se dele fosse: “há alguns anos, *dizia eu* a um amigo, em viagem pelo interior: o Brasil é uma criança que engatinha; só começará a andar quando estiver cortado de estradas de ferro...” (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 24/06/1884, p. 2, grifo meu).

Posto isso, é interessante buscar no texto a descrição de Benedito. Quando conheceu Inácio, tinha 45 anos e utilizava um processo químico para que todos os fios de seu cabelo ficassem pretos, fora isso,

tudo mais era natural, pernas, braços, cabeça, olhos, roupa, sapatos, corrente do relógio e bengala. O próprio alfinete de diamante, que trazia na gravata, um dos mais lindos que tenho visto, era natural e legítimo, custou-lhe bom dinheiro [...] Moralmente, era ele mesmo. Ninguém muda de caráter, e o do Benedito era bom, – ou para melhor dizer, pacato. Mas, intelectualmente, é que ele era menos original. Podemos compará-lo a uma hospedaria bem afreguesada, aonde iam ter ideias de toda parte e de toda sorte, que se sentavam à mesa com a família da casa. Às vezes, acontecia acharem-se ali duas pessoas inimigas, ou simplesmente antipáticas, ninguém brigava, o dono da casa impunha aos hóspedes a indulgência recíproca. (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 24/06/1884, p. 1).

Aqui, vemos o quão artificial era Benedito; mesmo quando elenca o que seria natural no amigo, Inácio cita elementos inanimados, denunciando sua falta de autenticidade. No que tange sua intelectualidade, Benedito era ainda menos original, como é comprovado

no decorrer do conto. No entanto, seu alfinete de diamante era legítimo; o supérfluo ganha destaque na descrição por ser genuíno, ao contrário das ideias de Benedito.<sup>52</sup>

Ao fazer um estudo da narrativa machadiana, Luiz Roncari sugere que

uma das coisas que mais salta aos olhos do leitor em todas essas histórias de Machado são os processos de *redução* e *mutilação*, que muitas vezes se confundem, da pessoa no ambiente social em que as situa e que ele reproduz estilizadamente no texto. Dificilmente um protagonista é apresentado, homem ou mulher, sem que sejam referidos quantos contos de réis cada um tem. Ao lado do bom ou mal caráter e da mulher mais ou menos pura o número de contos de réis é sempre uma sombra que os acompanha e dá a dimensão de suas pessoas (RONCARI, 2005, p. 249, grifos do autor).

Aponto que os “contos de réis” são referidos, muitas vezes, não pela quantidade de dinheiro adquirida, mas por meio do bairro em que a personagem mora, pelos locais que ela frequenta ou pelas roupas que ela veste. No caso de Benedito, sua condição social é apresentada pelo alfinete de diamante natural e legítimo que ele possui. Além de manifestar sua classe, a joia explicita o lugar simbólico de Benedito na sociedade, uma vez que exprime poder e prestígio, o que será atestado quando ele alcançar o cargo de deputado. Além da joia, a bengala e os “bons charutos” (se contraponto aos cigarros de palha associados às camadas populares ou aos cachimbos fumados pelos escravos) que a personagem oferecia são outras insígnias de poder que confirmam a condição de Benedito.

Também é válido pensar na possível conexão entre a falta de originalidade intelectual de Benedito e os adereços que ele possui. Usar tais ornamentos era um costume europeu incorporado pela elite brasileira; então, da mesma maneira que a personagem se apropria da fala de Inácio, se apropria dos hábitos estrangeiros, evidenciando sua falta de personalidade e podendo ser visto como uma pequena amostra dos procedimentos adotados pelas classes abastadas.

Tal como as insígnias de poder eram uma maneira de revelar influência e pujança, o chambre exercia função similar. Ao contrário das tonalidades escuras encontradas durante o dia, o chambre normalmente era colorido, podendo conter, além disso, desenhos e bordados. Philippe Perrot (1981 apud CAMARGO, 2009) destaca que um chambre poderia custar até dez vezes mais o valor das roupas públicas e servia, do

---

<sup>52</sup> É interessante marcar a possibilidade de vingança por parte do narrador pelo fato de Benedito ter se apropriado de suas ideias. A vingança, então, se dá por meio da acusação de vacuidade, de superficialidade.



mesmo modo que a decoração das casas, para exibir aos visitantes a riqueza de seu portador. Em “Papéis velhos”, publicado em 14 de março de 1883, Brotero, deputado assim como Benedito se tornou, veste um chambre logo ao chegar em casa, fato narrado ainda no primeiro parágrafo do conto, sendo um conhecimento importante para reforçar a posição de poder do protagonista. Em “A causa secreta”, publicado no dia 1º de agosto de 1885, Fortunato, definido como capitalista, recebe Gouveia trajando um chambre, o que corrobora que a peça era apropriada para além do uso estritamente íntimo.<sup>53</sup>

Da mesma maneira que os trajés e acessórios demonstram que determinada personagem pertence às classes altas, tais características podem denunciar o contrário. Em “Habilidoso”, publicado em 6 de setembro de 1885, João Maria é apresentado da seguinte maneira:

conta trinta e seis anos, e não se pode dizer que seja feio; a fisionomia, posto que trivial, não é desengraçada. Mas a vida estragou a natureza. A pele, de fina que era nos primeiros anos, está agora áspera, a barba emaranhada e inculta; embaixo do queixo, onde ele usa rapá-la, não passa navalha há mais de quinze dias. Tem o colarinho desabotoado e o peito à mostra; não veste paletó nem colete, e as mangas da camisa, arregaçadas, mostram o braço carnudo e peludo. As calças são de brim pardo, lavadas há pouco, e muito remendadas nos joelhos; remendos antigos, que não resistem à lavadeira, que os desfia na água, nem à costureira, que os recompõe. Uma e outra são a própria mulher de João Maria, que reúne aos dois misteres o de cozinheira da casa. Não há criados; o filho, de seis para sete anos, é que lhes vai às compras (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 06/09/1885, p. 1).

O que primeiro desperta atenção é o pouco cuidado de João Maria para com sua barba. Conforme Souza (1987), para compensar a falta do narcisismo masculino nas roupas, os homens, além de lançarem mão das insígnias de poder, passaram a zelar pela decoração do rosto, o que tornou a preocupação com barbas, suíças e bigodes algo constante para os homens pertencentes à elite. João Maria não ter esse tipo de preocupação já aponta, portanto, para seu lugar social, visto que não fazia parte do grupo de homens que, pelas demandas socioculturais, tinham tal tipo de cuidado para com a aparência.

O colarinho desbotado, a ausência de paletó ou colete e as mangas da camisa arregaçadas mostram a falta do asseio que era esperado dos homens elegantes do tempo, homens esses que, para manter a elegância, não poderiam exercer trabalhos extenuantes. As calças de brim reforçam a ideia de que João Maria fazia parte das classes baixas,

---

<sup>53</sup> Em *Quincas Borba*, Rubião é retratado, já no primeiro parágrafo do romance, vestindo um chambre, o que colabora para a identificação da posição social da personagem.

pois o brim não é um tecido considerado nobre e era usado, por conta de sua resistência, para a prática de trabalhos pesados. Os remendos, tanto como a inexistência de criados, terminam de indicar o lugar social da personagem, lugar de uma pessoa que não possui acesso à moda europeia, já que não conta com poder aquisitivo suficiente para conseguir se enquadrar.

Em “Habilidoso”, a descrição das vestes auxilia a compor atmosfera em que João Maria se encontrava, um homem que se mudou por ter problemas em pagar o aluguel e que não alcançou êxito profissional. O decorrer do enredo nos mostra que a personagem, que esperava alcançar sucesso como pintor, acaba como dono de uma loja de trastes velhos situada em um beco, na qual apenas um pequeno grupo de meninos admira seu quadro:

não tendo mais que avivar nem que retificar, aviva e retifica outra vez, amontoa as tintas, decompõe e recompõe, encurva mais este ombro, estica os raios àquela estrela. Interrompe-se para recuar, fita o quadro, cabeça à direita, cabeça à esquerda, multiplica as visagens, prolonga-as, e a plateia vai ficando a mais e mais pasmada. Que este é o último e derradeiro horizonte das suas ambições: um beco e quatro meninos (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 06/09/1885, p. 2).

O quadro citado nesse excerto é uma pintura de Nossa Senhora, imagem que havia sido copiada de uma tela pertencente a sua madrinha. Essa era a sexta ou sétima vez em que João Maria trabalhava na cópia da imagem, único trabalho que exerceu como pintor. A personagem até conseguiu com que algumas de suas cópias fossem expostas, primeiro em uma loja na Rua do Ouvidor, depois em locais menos prestigiados, até não conseguir mais exibi-las; mesmo assim, João Maria permaneceu trabalhando com esmero nas cópias, retocando, aprimorando, aperfeiçoando até quando não havia mais nada a ser feito. De alguma forma, parece que sua vaidade foi canalizada em sua obra, veículo que o projetaria enquanto artista; dessa maneira, a tentativa de alcançar a perfeição em seu trabalho como pintor é realçada por meio do contraste com a falta de cuidado para com sua aparência, o que pode ser um mecanismo narrativo para que o leitor atente para o excesso de esmero de João Maria para com seu quadro.

O retrato da esposa de João Maria também indica a situação precária na qual eles viviam, como vemos a seguir: “a fisionomia mostra a unhada do trabalho e da miséria; a figura é magra e cansada. Traz o seu vestido de sarja preta, o de sair, não tem outro, já amarelado nas mangas e roído na barra. O sapato de duraque tem a beirada da sola

comida das pedras” (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Noticias*, 06/09/1885, p. 1). Mais uma vez as vestimentas ajudam a dar o tom da caracterização. A sarja é um tecido simples, distante das sedas e cassas utilizadas pelas mulheres da elite; já o sapato de duraque era relacionado à classe trabalhadora, pois se trata de calçado simples, normalmente com acabamento grosseiro, mas que, por outro lado, é forte e resistente.

Destaco que, em meio à descrição das roupas simples e velhas da personagem, o narrador ressalta que a mulher traz um lenço ao pescoço, item que, ao que o texto indica, não possui função prática na vestimenta, apenas estética. “A mulher, enquanto o filho conversa com os quatro meninos da vizinhança, que estão à porta olhando para o quadro, ajusta o lenço ao pescoço [...] Ajusta o lenço, dá a mão ao filho, e lá vai para o consultório. João Maria fica pintando” (MACHADO DE ASSIS, *Gazeta de Noticias*, 06/09/1885, p. 1). O ato de ajustar o lenço ao pescoço, registrado duas vezes no texto, expressa que, apesar das limitações financeiras, a esposa de João Maria possuía, ao contrário do marido, certo cuidado com sua apresentação, o que ajuda a indicar que a aparência do pintor não é apenas fruto de sua situação social, mas também decorre de sua ideia fixa.

Por fim, em “Habilidoso” e nos outros contos estudados neste capítulo, reconhecemos a pluralidade de funções que a representação da moda e do vestuário pode desempenhar nas narrativas. Semelhante procedimento já havia sido analisado nos textos d’*A Estação*; contudo, os contos da *Gazeta* apresentam a indumentária em meio a um jogo formal mais complexo, repleto de mecanismos irônicos, alegóricos e de diversas camadas de sentido. Em minha opinião, essa diferença está intrincada à circunstância de os dois periódicos possuírem diferentes linhas editoriais, pois, ao passo que *A Estação* propunha textos com uma densidade julgada adequada ao público leitor, ou seja, mulheres que buscavam textos leves com a finalidade de entretenimento (lembrando sempre de problematizar o quanto essa busca era desejo ou imposição), a *Gazeta* aparentava possuir propósitos distintos com suas publicações literárias.

No “Folhetim da *Gazeta de Noticias*” publicado na primeira edição do jornal, em 2 de agosto de 1875, Lulu Sênior, pseudônimo de Ferreira de Araújo, escreve que “a *Gazeta de Noticias* [...] tem coração para falar de amor às moças, ainda sabe rir com os rapazes, e apesar de recém-nascida sabe talvez já ter juízo como os velhos, mas a seu modo” (FERREIRA DE ARAÚJO, *Gazeta de Noticias*, 02/08/1875, p. 2). A partir da

leitura do texto, penso que a proposta da *Gazeta* era estabelecer um diálogo com diversos grupos e, conseqüentemente, tratar de diversos assuntos. Logo, os textos literários publicados na folha teriam, igualmente, que estabelecer interlocução com públicos variados, não podendo se restringir a determinados assuntos como é o caso, em grande parte, do *Jornal das Famílias* e d'*A Estação*. Certamente sempre há algum tipo de filtro, e a escolha de determinados textos significa a exclusão de outros, porém, em termos gerais, a ideia é que os textos abarcassem o maior número de leitores possível, e Machado parece ter posto esse preceito em seus escritos destinados à *Gazeta*.

Pensando por essa senda, a constatação de as roupas representarem, em um mesmo conto, por exemplo, diferença de classe, apropriação cultural e realização pessoal, proporciona múltiplas interpretações, o que acarreta possibilidades de leitura para interlocutores com diversas nuances de letramento. Soma-se o fato de o jornal, ao longo do tempo, apresentar um viés crítico em relação ao seu contexto socioeconômico e cultural, o que faz com que, muitas vezes, os textos literários contemplem esse tipo de discussão; sendo assim, a representação do vestuário torna-se mais um mecanismo para a abordagem dos temas que Machado considerava relevantes de serem publicados nas páginas da *Gazeta*.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

No conto “Trina e una”, publicado n’*A Estação* entre 15 de janeiro e 15 de fevereiro de 1884, há, logo ao início da trama, uma caracterização detalhada dos trajés e dos gestos de D. Clara, personagem central da narrativa. Posto isso, o narrador faz a seguinte colocação: “que o leitor se não enfastie com tais minúcias; não há aí uma só palavra que não seja necessária” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 139). Com o decorrer da leitura, averiguamos que o narrador estava certo, pois a descrição do vestido preto de rendas finas anunciava a viuvez e a posição social de D. Clara, enquanto a exposição de seus atos, que eram distraídos e sem ânimo, traçavam um esboço de sua personalidade, um “modelo de inércia moral”, como define o narrador. Assim sendo, esse relato minucioso parece ter o objetivo de apresentar ao leitor um perfil da personagem para, então, o enredo ficar mais bem encadeado, sem a presença de acontecimentos que pudessem não figurar plausíveis.

Em “O microrrealismo de Machado de Assis”, Eugênio Gomes (1958) trata de como os pormenores encontrados na obra de Machado são reveladores, podendo expressar desde a classe social das personagens até aspectos psicológicos. O autor argumenta que, a partir de sua fase “madura” – pós-publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* –, Machado progride em sua técnica, conseguindo referir os pormenores de maneira mais sutil e significativa. Pensando em como esse mecanismo ocorre em relação às alusões aos itens do vestuário, percebemos, sim, uma mudança na forma de narrar tais elementos. Nos contos do *Jornal das Famílias*, as descrições tendem a ser mais longas e minuciosas; n’*A Estação*, elas continuam presentes, mas são apresentadas de forma mais condensada, já na *Gazeta de Notícias*, Machado é mais preciso e “sutil”, como indica Eugênio Gomes, atribuindo sentidos mais complexos a essas referências.

Levando isso em consideração, é interessante refletir sobre o quanto essa modificação apontada por Eugênio Gomes se relaciona, também, com o suporte em que Machado publicava suas narrativas. A *Gazeta* dispunha de menos espaço material do

que *A Estação*, que, por sua vez, demandava que seus colaboradores escrevessem textos menores do que os encontrados no *Jornal*. Então, se Machado dedicasse o mesmo volume de texto para as descrições das roupas das personagens nos três periódicos, a qualidade dos enredos poderia ser comprometida. Outro ponto, como demonstro no decorrer desta dissertação, é que cada jornal possuía uma linha editorial distinta, o que certamente influenciava Machado na escolha dos processos adotados em sua escrita.

A ideologia mais afinada com o patriarcalismo e com a religiosidade do *Jornal das Famílias* ressoa na prosa de Machado publicada no periódico, tornando a descrição do vestuário, em diversos casos, mais um recurso de instrução para as leitoras. Ademais, a minúcia das descrições, ao traçar uma linearidade entre modos de vestir e caráter, reverbera certo autoritarismo que também é encontrado em outras seções do jornal, pois privilegia um ponto de vista de características conservadoras e estabelece modelos de comportamento baseados nesse parâmetro.

N'*A Estação* também entrevemos uma proposta de instrução para o público feminino; no entanto, tal procedimento não se pauta por uma ótica patriarcal tão marcada como no caso do *Jornal das Famílias*, visto que assimila alguns valores da burguesia europeia. Analisando por esse prisma, o público leitor d'*A Estação* não precisaria ser tão tutelado quanto o do *Jornal*, pois, na perspectiva burguesa, a mulher teria mais autonomia e um maior nível de conhecimento de mundo. Assim, as descrições de intuito explicativo não se faziam tão necessárias, e a representação da moda poderia ganhar atribuições para além das de cunho moralizante.<sup>54</sup>

Comparando a *Gazeta* aos jornais supracitados, observamos distinções de grande ordem no que se refere à linha editorial. Primeiramente, tratava-se de um periódico que projetava um público leitor mais heterogêneo, opondo-se ao *Jornal das Famílias* e *A Estação*, que se dirigiam a um nicho de mercado bastante específico – tanto em relação à classe e poder aquisitivo, como em relação ao gênero. Além disso, a *Gazeta* praticava outro modelo de jornalismo, assentado na veiculação diária de notícias e de informações, sem, entretanto, abdicar da publicação de textos literários – os quais participavam, inclusive, da estratégia de comercialização da folha. Desse modo, dado que os textos literários publicados nos jornais tendiam a dialogar com sua linha

---

<sup>54</sup> Lembrando que, no *Jornal das Famílias*, também é possível, mesmo que não tão frequentemente, encontrar fissuras nesse modelo.

editorial, os contos de Machado para a *Gazeta* destoavam dos veiculados no *Jornal* e n'*A Estação*, tendo, por exemplo, uma maior diversidade nos enredos e nos tipos de caracteres representados, o que acaba por refletir nas referências às roupas e acessórios.

Portanto, é fundamental marcar os variados tipos de representação do vestuário encontrados nos diferentes jornais em que Machado de Assis publicava. Contudo, independentemente do suporte de publicação, descrições e menções aos artigos de moda e indumentária estão presentes em todos os periódicos, sendo adequados às exigências de cada veículo. Logo, dada a constância das ocorrências e a relevância que elas adquirem nas narrativas, podemos concluir que tal representação literária é um artifício formal importante na escrita de Machado, sendo, em diversos contos, determinante para o desenvolvimento do enredo, não cumprindo papel meramente acessório.

A partir da análise dos contos feita aqui, enfatizo que junto com a materialidade da vestimenta está atrelada uma carga ideológica; nesse cenário, a moda – e sua representação – transcende o senso comum que a rotula sob o signo da futilidade, alcançando um patamar de objeto digno de estudo. Atentar para a representação da moda e do vestuário na obra de Machado de Assis nos abre uma produtiva chave de leitura que, como vimos, nos permite acessar componentes do texto que foram, em muitos casos, encobertos pela passagem do tempo. Da mesma forma, reitero a pertinência de se resgatar as fontes primárias de publicação dos contos, assim como as narrativas que, por não terem ganhado espaço nos livros organizados por Machado, são relegadas à margem de sua produção literária, sendo desconhecidas, mesmo no âmbito acadêmico, por grande parte dos leitores.



## REFERÊNCIAS

### Fontes

*A Estação*: Jornal Ilustrado para a Família. Rio de Janeiro, 1879 - 1904.

*Diário do Rio de Janeiro*: folha política, litteraria e commercial. Rio de Janeiro, 1865.

*Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 1875 - 1895.

*Jornal das Famílias*: publicação ilustrada, recreativa, artística, etc. Rio de Janeiro, 1863-1878.

*Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1855.

*O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 1878.

*O Jornal das Senhoras*: modas, litteratura, bellas-artes, theatros e critica. Rio de Janeiro, 1852 - 1853.

*Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, 1879.

*Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, 1876, 1888.

### Bibliografia

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

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

ASPERTI, Clara Miguel. A vida carioca nos jornais: *Gazeta de Notícias* e a defesa da crônica. *Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 4, nº 2, Jul/Dez 2006. p. 45-55. Disponível em: <[http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_07/06CLARA.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_07/06CLARA.pdf)>. Acesso em: 20 nov. 2015.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* [6ª ed.]. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção Estudos)

AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1943.

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

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

\_\_\_\_\_. *O pintor da vida moderna*. Concepção e organização de Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu, tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. (Coleção Mimo).

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

BERGAMINI, Atilio. *Criação literária no outono do escravismo – Machado de Assis*. 303 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

BORGES, Valdeci Rezende. Em busca do Rio exterior: sociabilidade do Rio de Machado de Assis. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 28 p. 49-69, 2001. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/download/2143/1282>>. Acesso em: 22 nov. 2015.

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

CALANCA, Daniela. *História social da moda* [2ª ed.]. Tradução Renato Ambrosio. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

CALZA, Márlon Uliana. Entre a cultura do impresso e a cultura da moda: tramas conceituais e históricas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 35, 2012, Fortaleza. *Anais...* Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-2096-1.pdf>>. Acesso em 20 abr. 2015.

CAMARGO, Rosane Feijão de Toledo. *Reflexos da cidade na moda: relações entre transformações urbanas e aparência pessoal no início do século XX no Rio de Janeiro*. 116 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

CARVALHO JÚNIOR, Francisco Antônio de. *Hespérides* (edição, apresentação e notas de José Américo Miranda Barros e Bárbara Magalhães). In: *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*. Vitória, n. 3, jun. 2007. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3473/2741>>. Acesso em: 12 out. 2015.

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

CRANE, Diana. *Ensaio sobre moda, arte e globalização cultural*. Organização de Maria Lucia Bueno e tradução de Camila Fialho, Carlos Szlak e Renata S. Laureano. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

CRESTANI, Jaison Luís. O perfil editorial da revista *A Estação*: Jornal ilustrado para a família. *Revista da ANPOLL*. Campinas, v. 1, n. 25, p. 323-353, 2008a. Disponível em: <<http://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/67/61>>. Acesso em: 17 ago. 2015.

\_\_\_\_\_. A senhora do Galvão eliminou a mulher: a duplicidade feminina em um conto de Machado de Assis. *Terra roxa e outras terras - Revista de estudos literários*. Londrina, v. 13, p. 4-14, Out., 2008b. Disponível em: <[http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol13/TRvol13a.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol13/TRvol13a.pdf)>. Acessado em: 29 out. 2015.

\_\_\_\_\_. Contos de Machado de Assis: entre livros, revistas e jornais. *Palimpsesto*. Rio de Janeiro, n. 8 p. 1-14, 2009. Disponível em: <[http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num8/dossie/Dossie\\_JaisonLuisCrestani.pdf](http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num8/dossie/Dossie_JaisonLuisCrestani.pdf)>. Acesso em: 14 set. 2015.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis e o processo de criação literária: estudo comparativo das narrativas publicadas n'A Estação (1879-1884), na Gazeta de Notícias (1881-1884) e nas coletâneas Papéis avulsos (1882) e Histórias sem data (1884)*. 363 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary del (org.). *História das mulheres no Brasil*. Coordenação de textos por Carla Bassanezi Pinsky. [10º ed.]. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano* [16 ed.]. São Paulo: Global, 2006. (Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil; 2).

GAI, Eunice Terezinha Piazza. Alcibiades redivivo: interpretação e retrato. *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 15, n. 23, p. 94-106, jul./dez. 2008. Disponível: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga23/arqs/matraga23a06.pdf>>. Acesso em: 21 nov. 2015.

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

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

KOSERITZ, Carl von. *Imagens do Brasil*. Tradução, prefácio e notas de Afonso Arinos de Melo Franco. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.

LA SERRA, Maria Alice Ximenes dos Santos. *Corpo e roupa: território da existência e da cultura: reflexões para o redesenho do corpo feminino no século XIX*. 2004. 118f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

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

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

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: W. M. Jackson INC. Editores, 1950.

\_\_\_\_\_. *Contos sem data*. Organização e prefácio de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

\_\_\_\_\_. *Contos fluminenses*. São Paulo: W. M. Jackson INC. Editores, 1957a.

\_\_\_\_\_. *Histórias da meia noite*. São Paulo: W. M. Jackson INC. Editores, 1957b.

\_\_\_\_\_. *Papéis avulsos*. São Paulo: W. M. Jackson INC. Editores, 1957c.

\_\_\_\_\_. *Histórias sem data*. São Paulo: W. M. Jackson INC. Editores, 1957d.

\_\_\_\_\_. *Relíquias de casa velha*. São Paulo: W. M. Jackson INC. Editores, 1957e.

\_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

\_\_\_\_\_. *Quincas Borba*. Introdução de John Gledson e notas de Maria Cristina Carletti. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

MAIA, Ludmila de Souza. Males do peito, febres da alma: Romantismo e tísica na sociedade inglesa (séculos XVIII-XIX). In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA SEÇÃO SÃO PAULO DA ANPUH: PODER, VIOLÊNCIA E EXCLUSÃO, 19, 2008, São Paulo. *Anais...* Disponível em:

<<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Ludmila%20de%20Souza%20Maia.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2015.

MEYER, Marlyse. Estações. In: \_\_\_\_\_. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1993.

MINÉ, Elza. *Páginas flutuantes: Eça de Queirós e o jornalismo do século XIX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MORETTI, Franco. O século sério. *Novos estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 65, p. 3-33, mar. 2003. Disponível em: <[http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/99/20080627\\_seculo\\_serio.pdf](http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/99/20080627_seculo_serio.pdf)>. Acesso em: 25 out. 2015.

NUNES, Bruna da Silva. *A representação da moda feminina nas “Balas de estalo”*: uma leitura das crônicas de Lélío e Lulu Sênior. 50 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

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

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

RAMOS, Ana Flávia Cernic. *As máscaras de Lélío: Ficção e realidade nas “Balas de Estalo” de Machado de Assis*. 410 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

RIBEIRO, Luis Filipe. Machado, um contista desconhecido. *Machado de Assis em linha*. São Paulo, n. 1, p. 7-18, jun. 2008. Disponível em: <<http://machadodeassis.fflch.usp.br/sites/machadodeassis.fflch.usp.br/files/u73/num01artigo02.pdf>>. Acesso em: 8 ago. 2015.

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

RONCARI, Luiz. Machado de Assis: o aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, n. 50, p. 241-258, jul./dez. 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882005000200010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882005000200010)>. Acesso em: 19 ago. 2015.

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

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. *Realismo e alegoria em Machado de Assis*. 1999. 182 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. A viravolta machadiana. *Novos estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 69, p. 15-34, jul. 2004. Disponível em: <[http://novosestudos.org.br/v1/files/uploads/contents/103/20080627\\_a\\_viravolta\\_machadiana.pdf](http://novosestudos.org.br/v1/files/uploads/contents/103/20080627_a_viravolta_machadiana.pdf)>. Acesso em: 3 jun. 2015.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. Moda e literatura: o caso da revista *A Estação*. *Iara – Revista de moda, cultura e arte*. São Paulo, v. 2, n. 1, p. 1-26, 2009.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis do folhetim ao livro* [1ed]. São Paulo: NVersos, 2015.

TEIXEIRA, Ivan. *O altar e o trono: dinâmica do Poder em O alienista*. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *Contos de Machado de Assis: leituras e leitores do Jornal das Famílias*. 211 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

\_\_\_\_\_. *Fábrica de contos: as mulheres diante do cientificismo em contos de Machado de Assis*. 242 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Espírito das Roupas* [1ed]. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. Macedo, Alencar, Machado e as roupas. *Novos estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 41, p. 111-119, mar. 1995. Disponível em: <[http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/75/20080626\\_macedo\\_alencaa\\_machado.pdf](http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/75/20080626_macedo_alencaa_machado.pdf)>. Acesso em: 19 out. 2015.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória e dor* [4ª ed.]. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012 (Coleção Mimo).

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

ZILBERMAN et al. Fontes: porque primárias. In: \_\_\_\_\_. *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

### **Sites consultados**

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Machado de Assis. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.org.br/>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

BRASIL. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 8 mar. 2015.

DUTRA, Katia. 140 anos da Lei do Ventre Livre. Disponível em: <<http://redes.moderna.com.br/2011/09/28/140-anos-da-lei-do-ventre-livre/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

FERNANDES, Anibal de Almeida. Estudo comparativo entre 4 fortunas do Império Brasileiro nos anos 1860/70. Disponível em: <[http://www.genealogiahistoria.com.br/index\\_historia.asp?categoria=4&categoria2=4&subcategoria=56](http://www.genealogiahistoria.com.br/index_historia.asp?categoria=4&categoria2=4&subcategoria=56)>. Acesso em: 24 jan. 2016.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Machado de Assis.net. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/faq.asp#faq07>>. Acesso em: 16 abr. 2015.

GOMES, Flávio; ARAÚJO, Carlos Eduardo Moreira de. Abolição da escravidão: a igualdade que não veio. Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/abolicao\\_a\\_igualdade\\_que\\_nao\\_veio.html](http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/abolicao_a_igualdade_que_nao_veio.html)>. Acesso em: 30 set. 2015.