

# Alencar, costureiro

Alencar, dressmaker

Carolina Casarin 

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.  
E-mail: carolinacasarin7@gmail.com

## Resumo

O romance *Lucíola* (1862), de José de Alencar, é rico em descrições do vestuário, o que, aliás, acontece também nas outras obras de caráter urbano do escritor romântico. Porém, mais do que ocupar o lugar secundário da descrição, no artigo “Alencar, costureiro” pretendo mostrar que as roupas têm uma função estrutural na narrativa e participam ativamente da intenção pedagógica do livro. Os trajes de Lúcia, a protagonista do romance, representam suas emoções, inseguranças, seu passado e suas ambições. Na literatura, o figurino da cena criada textualmente veste os corpos inventados na encenação do discurso. Em *Lucíola*, Alencar quis montar uma espécie de manual de boas maneiras e bons costumes que abarcasse relações afetivas, condutas morais – que necessariamente passam pela linguagem – e, em relação à vida material, vestuário e outros objetos.

## Palavras-chave

José de Alencar; romantismo brasileiro; literatura e moda; moda brasileira

## Abstract

José de Alencar’s novel *Lucíola* (1862) is rich in descriptions of clothing, which is also the case in the romantic writer’s other urban works. However, rather than taking a back seat to description, in the article “Alencar, dressmaker” I intend to show that clothes play a structural role in the narrative and play an active part in the book’s pedagogical intention. The costumes of Lúcia, the protagonist of the novel, represent her emotions,

### Editora-chefe

Marcia dos Santos  
Machado Vieira

### Editoras Associadas

Anélia Pietrani  
Carolina Quintella  
Maria Aparecida Fontes  
Maria Lucia Faria  
Natalia Wieckmann

Recebido: 25/03/2024

Aceito: 20/02/202

### Como citar:

CASARIN, Carolina. Alencar, costureiro. *Revista Diadorim*, v.26, n.1, e63509, 2024. doi: <https://doi.org/10.35520/diadorim.2024.v26n1a63509>

her insecurities, her past and her ambitions. In literature, the costume of the scene created textually dresses the bodies invented in the staging of the discourse. In *Lucíola*, Alencar wanted to put together a kind of manual of good manners and good customs that covered emotional relationships, moral conduct – which necessarily involves language – and, in relation to material life, clothing and other objects.

## Keywords

José de Alencar; Brazilian romanticism; literature and fashion; Brazilian fashion

## Aburguesamento

A instalação da corte portuguesa no Brasil, no início do século XIX, inaugura um processo de reeuropeização que “começou fazendo empalidecer em nossa vida o elemento asiático, o africano ou o indígena, cujo vistoso de cor se tornara evidente na paisagem, no traje e nos usos dos homens”, afirma Gilberto Freyre (2003, p. 432). Reeuropeização que trazia a um Brasil distante da Europa “pela segregação de três séculos, pelos contatos com o Oriente e a África” (Freyre, 2003, p. 433), os valores burgueses que se forjavam no território europeu, remodelado política e economicamente pelas revoluções Industrial e Francesa.

Os hábitos que por aqui chegaram na primeira metade do século XIX rapidamente se espalharam entre a classe dominante brasileira, especialmente a carioca, e reconfiguraram nossa sociedade:

[...] hábitos [...] que haviam se alterado no sentido de uma imitação mais passiva de trajes de climas frios. [...] No sentido da substituição das cores vivas pelo preto solene e pelo cinzento chic [...]. No sentido de novas espessuras de panos: o uso, sob um sol como o nosso, de vestuários 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, 2003, p. 435).

Inicia-se um processo de aburguesamento, de ajustamento à civilização burguesa europeia na sociedade carioca – em 1808 ainda “muito mais próxima dos primórdios da colonização do que das mudanças que, em dez anos, alterariam a sua face e os costumes de seus habitantes” (Rainho, 2002, p. 48) –, e é no passo dessa marcha que encontramos a figura de José de Alencar. Nas palavras de Antonio Candido, o “Conselheiro Alencar, velho precoce [que] reponta a sôfrega adolescência de todos

os tempos, nossa e dele próprio, tão encartolada, abafada antes da hora” (2006, p. 539). No romance *Lucíola*, de 1862, José de Alencar oferece uma lição exemplar de como transcorreu a dinâmica de aburguesamento na sociedade brasileira do século XIX e o papel privilegiado que o vestuário ocupa nesse processo.

## O caráter pedagógico da obra de José de Alencar

Em “Os três Alencares”, ensaio publicado em *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido ressalta em *Lucíola* “marcas da experiência teatral” que José de Alencar acumulara nos anos de 1857 a 1860: “a firmeza do diálogo, o senso das situações reais e o gosto pelo conflito” (2006, p. 536). Para Candido, a força da obra do romancista emerge em livros como *Lucíola* (1862), *Senhora* (1875) ou *Iracema* (1865), em que estão em jogo desníveis sociais, conflitos temporais e desarmonias morais. *Lucíola* apresenta esses três focos de tensão, típicos da literatura romântica, enredados: “a inviabilidade das relações *normais* entre um jovem ambicioso de boa família e uma meretriz”, “a lembrança de uma inocência perdida [...], possibilidade permanente duma pureza futura” e “a luxúria do velho Couto”, que “torce a personalidade de Lúcia” (Candido, 2006, p. 543-544, grifos do autor). O fato, portanto, de *Lucíola* ser uma obra típica do romantismo, pois aí Alencar logrou conjugar as normas do estilo a que se submetia, atesta que “sua arte literária é, portanto, mais consciente e bem armada do que suporíamos à primeira vista” (Candido, 2006, p. 548).

Sabemos que, quando *Lucíola* vem à baila, o livro não está assinado por José de Alencar, já naquela altura o deputado “encasacado em uma mentalidade conservadora” (Ribeiro, 2008, p. 77), mas sim por G. M., “avó e insuspeita” (Ribeiro, 2008, p. 81). Essa senhora, cujos cabelos brancos atestam a “pura e santa coroa”<sup>1</sup> da virtude (Alencar, 1951, p. 24), recebera um manuscrito enviado por Paulo, o narrador-personagem. Assim, José de Alencar, conhecedor da sociedade de que fazia parte e a qual, afinal, corroborava, mantinha imaculado “seu perfil de autor recomendável para as moças de família” (Ribeiro, 2008, p. 77). Sem o acesso às moças de família, às leitoras do século XIX, encurraladas entre o pai e o marido, o livro não teria sentido. Luis Filipe Ribeiro reconhece o caráter pedagógico do romance *Lucíola*:

Há em Alencar uma constante preocupação em manter os padrões morais, reforçando-os, e, ao mesmo tempo, denunciar a falsa moral vigente. [...] O que ele defende não é a sociedade de seu tempo tal e como ela se apresenta; defende a sociedade como ela poderia

---

<sup>1</sup> Todas as citações do romance *Lucíola*, de José de Alencar, foram retiradas da edição publicada em 1951 pela Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro. Daqui para frente, as referências ao romance terão somente a indicação dos números das páginas.

e deveria ser. [...] Ele deseja contribuir para solidificar e cristalizar valores que, se existem, não são cumpridos como deveriam. O que ele escreve assume, então, a postura de um espelho em que os leitores – e, em especial, as leitoras – devem buscar elementos de identificação, quer social, quer moral (Ribeiro, 2008, p. 87).

Se, como disse o autor, a sociedade criada nas narrativas de José de Alencar é menos a que se apresenta como realidade e mais aquela que se lança como uma intenção, a metáfora do espelho em que as leitoras deveriam se mirar e buscar reconhecimento moral não parece tão acertada. O caráter pedagógico de um romance como *Lucíola* reside naquilo que o livro projeta e pretende ensinar, e não exatamente refletir. Nesse sentido, cabe ressaltar a idealização convencional que marca seus diálogos, apesar de “na maioria excelentes quanto à distribuição e à dosagem” (Candido, 2006, p. 547). A falta de enraizamento dos diálogos na realidade cotidiana brasileira “talvez corresponda ao esforço de dar estilo e tom a uma sociedade de hábitos pouco refinados, composta na maioria de comerciantes enriquecidos ou provincianos em pleno ajustamento” (Candido, 2006, p. 547).

Outro aspecto que denota um traço moralizante nas obras de Alencar é aquilo que Antonio Candido identifica como “o impudor muito romântico de ostentar e acentuar sentimentos óbvios: mães, pais, irmãos são amados com uma veemência que anula as penumbras da afetividade, como se o romancista quisesse pagar tributo à instituição da família” (2006, p. 546). Instituição familiar que está na base da civilização burguesa e que serve de microcosmo do modelo de sociedade que no século XIX se consolidou.

*Lucíola*, então, se configura como um romance exemplar do estilo romântico, narrativa de caráter pedagógico. Obra que em sua intenção moralizante se tornou uma espécie de manual de boas maneiras e bons costumes que abarcou relações afetivas, condutas morais – que necessariamente passam pela linguagem – e, em relação à vida material, vestuário e outros objetos. É ainda Antonio Candido quem fala do “trabalho de visualização artística” de Alencar, de “seu exaltado senso visual” (2006, p. 547) e da habilidade do autor em construir trajes femininos, “tratados com expressivo discernimento” (2006, p. 548).

## O costureiro

Se, como foi dito, José de Alencar estava imbuído do desejo de construir uma realidade brasileira pautada num determinado padrão de civilidade, o vestuário escrito idealizado pelo autor faz referência a um modelo de indumentária. Inserido na intenção pedagógica da obra, o guarda-roupa de Lúcia está dentro das regras do vestuário burguês feminino do século XIX. Os trajes assinalam, como afirma Gilda

de Mello e Souza, “certas funções protocolares da vestimenta feminina de classe dominante” (2005b, p. 74).

Cabe elucidar a metodologia de abordagem do objeto de vestuário usada neste artigo. O crítico literário francês Roland Barthes publicou, em 1967, o livro *Sistema da moda*, em que analisou, por um ano, revistas de moda francesas. Para empreender essa análise, Barthes distingue três tipos de vestuário: o vestuário-imagem, o escrito e o real. O vestuário-imagem tem estrutura plástica; o escrito, verbal; e os dois fazem referência ao vestuário real, “modelo que guia a informação transmitida” (Barthes, 2009, p. 21). A estrutura do vestuário real é material, ou seja, “se constitui no nível da matéria e de suas transformações, e não de suas representações ou de suas significações” (Barthes, 2009, p. 22).

Desse modo, o vestuário-imagem idealizado por José de Alencar faz referência a um vestuário real, sem dúvida. Mas, ao contrário das revistas de moda em que as legendas servem para dar um significado ao vestuário-real ali materializado como vestuário-imagem, não é possível identificar exatamente o modelo de Alencar. O que ele via nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, o que ele acompanhava nos jornais dedicados às senhoras e via representado ali, o que ele lia nos romances franceses... O vestuário escrito criado pelo autor é uma construção mental. E é aí que se pronuncia o Alencar, costureiro, nos trajes meticulosamente projetados. Sua aguçada consciência estética em relação às roupas, especialmente as femininas, participa do caráter pedagógico da sua obra, que por sua vez está inserido no contexto de aburguesamento da sociedade brasileira ao longo do século XIX.

Os trajes de Lúcia, a protagonista do romance, representam suas emoções, inseguranças, seu passado e suas ambições. Na literatura, o figurino da cena criada textualmente veste os corpos inventados na encenação do discurso. José de Alencar foi um construtor de roupas verbais. A ênfase descritiva fundamenta-se muito mais nas cores e nos efeitos visuais e plásticos dos tecidos, do que na tipologia das peças, cuja modelagem é apenas sugerida.

Na Europa, desde o Renascimento até a Revolução Industrial, “cabia aos alfaiates a confecção de peças de vestuário masculinas e femininas. [...] Quanto às costureiras, responsáveis pela confecção de roupa branca<sup>2</sup>, [...] lentamente elas adquiririam o direito de costurar trajes femininos e infantis” (Nacif, 2006, p. 53). Ao longo dos séculos, na produção do vestuário de luxo, ninguém reivindicava a autoria daquelas roupas, como se fora um trabalho artístico. Na França, a palavra “costureiro” surge apenas no final do século XIX: “a distinção entre costureiro e confeccionista permanece vaga, até 1910. Charles Frédéric Worth é considerado o criador da alta-costura, a partir de 1858, mas o termo costureiro só é adotado a partir de 1870” (Boucher, 2010, p. 462).

---

<sup>2</sup> Roupas brancas são “todas as peças usadas sob o traje principal, mas também o que aparecia dessas peças, como as golas e os punhos” (Nacif, 2006, p. 53).

Vê-se que a palavra costureiro está atrelada ao surgimento da alta-costura, sistema de consumo do vestuário de luxo altamente organizado, estruturado numa divisão do trabalho bastante clara, hierarquizada e especializada<sup>3</sup>. Charles Frédérick Worth é tido como o primeiro costureiro, ou o fundador da alta-costura, porque insere o elemento da novidade e da criação em seus trajes. Diferentemente dos alfaiates de outro tempo, que sujeitavam suas criações aos pedidos das clientes, já a partir de 1850, Worth recusava-se a executar exclusivamente modelos encomendados. Ao contrário, sua clientela, mulheres da aristocracia europeia – a tsarina da Rússia, a rainha da Itália, as imperatrizes da França e da Áustria e a rainha da Inglaterra –, é que estava submetida a seus critérios de gosto, apresentando um repertório dos modelos que deveriam ser usados: “meu trabalho não é apenas executar, mas principalmente criar. A criação é o segredo do meu sucesso. Não quero que as pessoas encomendem suas roupas” (*apud* Grumbach, 2009, p. 18).

De maneira a afirmar seu lugar de criador e artista, Charles Frédéric Worth vestia-se como um pintor e expunha suas criações às clientes por meio de croquis aquarelados ou as famosas “sósias”, jovens que caminhavam pelo ateliê envergando seus modelos, “que seriam de certa forma as predecessoras das atuais manequins” (Grumbach, 2009, p. 18). Paralelamente, as publicações sobre moda difundiam-se e a alta-costura europeia não teria conseguido se desenvolver “se não tivesse se beneficiado de todo um discurso de acompanhamento que a promovesse e a avaliasse” (Monneyron, 2007, p. 23). No sistema de retroalimentação da classe burguesa, já disse Pierre Bourdieu, o costureiro

fazia parte, *ex officio*, por profissão, do *Tout-Paris*, no qual recrutava sua clientela e, para o exercício de sua profissão, devia participar da *vida parisiense* para cuja existência fornecia sua contribuição, oferecendo-lhe, com suas apresentações da moda, uma de suas cerimônias exclusivas (que são, fato notável, sempre *estreias*) e um de seus emblemas distintivos (2014, p. 176-7, grifos do autor).

Ao mesmo tempo que, no bojo da alta-costura parisiense, a figura do costureiro surgia ligada às práticas distintivas da elite, as roupas elaboradas pelo costureiro José de Alencar são símbolo do processo de aburguesamento da sociedade carioca. Com o vestuário burguês criado em seu romance, ele reconhece – e ratifica – a moda como um dos “emblemas distintivos” da classe dominante. Os trajes de Lúcia, por exemplo, refletem o empalidecer ocorrido no Brasil ao longo do século XIX, referido anteriormente.

---

<sup>3</sup> A Câmara Sindical da Confecção e da Costura para senhoras e meninas foi criada em 1868. Sobre esse assunto, ver: “Costura, confecção, alta-costura” in *Histórias da moda*, de Didier Grumbach, p. 29-41.

Estão restritos às cores cinza, castanho, preto, branco, pérola e o escarlate dos vestidos noturnos. Essa paleta não apenas adere à moda burguesa, mas também diz respeito a aspectos paradoxais da personagem. Alencar opõe o azul (cor do romantismo e do sonho, mas também do amor fiel), que aparece eventualmente num roupão caseiro ou nos laços que enfeitam o chapéu de palha, ao escarlate (a cor do erotismo e dos pecados da carne)<sup>4</sup>, que se concentra nos trajes de baile e no leque de penas do primeiro encontro entre Paulo e Lúcia, adereço “que de longe parecia uma grande borboleta rubra pairando no cálice das magnólias” (p. 45).

O autor exalta a elegância dos trajes de Lúcia, que primam pela simplicidade. “A essência da elegância”, diz Gilda de Mello e Souza, é “aquele elo de identidade e concordância” (2005a, p. 41) entre a roupa e o corpo. Na Festa da Glória, a cena que abre o romance, Lúcia usa um vestido “cinzento com orlas de veludo castanho” (p. 25); quando Paulo vai à casa de Lúcia pela primeira vez, “a gola de seu roupão azul abriu-se com um movimento involuntário, deixando ver o contorno nascente de um seio branco e puro” (p. 32); no teatro lírico, Lúcia porta “vestes níveas e transparentes” (p. 45), verdadeiras “nuvens brancas e nítidas” (p. 45); em casa de Sá, na festa em que representa a bacante, a seda de seu vestido ruge como um felino; quando Lúcia vai ao baile público com o velho Couto, num momento de desentendimento com Paulo, usa vestido negro e escarlate “com largos folhos de renda preta, bastante decotado para deixar ver as suas belas espáduas; de um filó alvo e transparente que flutuava-lhe pelo seio cingindo o colo, e de uma profusão de brilhantes magníficos” (p. 109); e, após a reconciliação, “tudo era branco e resplandecente” no traje de Lúcia, “por vestes cassas e rendas; por joias somente pérolas. Nem uma fita, nem um aro dourado (...). Ela me dizia no seu traje, o que nunca se animaria a dizer-me em palavras, que estava tão pura como eu a tinha deixado, do contato de outro homem” (p. 122-123).

Nesse sentido, ganha destaque uma roupa marcante da narrativa, a “longa camisola de linho, sem uma renda, nem um bordado” (p. 148), natural e despojada, que Lúcia veste em sua casa, depois de um dia em que desempenhou o papel de esposa de Paulo, arrumando a casa, cozinhando para ele, ouvindo-o ler: “Foi o dia mais feliz da minha vida! murmurou ela com a voz quase imperceptível” (p. 150). José de Alencar materializa a alegria e a pureza de Lúcia na naturalidade do traje de linho sem renda nem bordado. O costureiro, assim como o narrador, cria histórias. Nesse universo vestimentar feito de códigos e referências, incluíam-se as citações a Mme. Gudin, modista da Imperatriz, e a Bernardo Wallerstein (p. 111), grande comerciante francês cujo armazém na Rua do Ouvidor era ponto de encontro dos elegantes da cidade, reconhecível aos leitores.

---

<sup>4</sup> Ver Pastoureau, 1993, p. 23 e p. 161-162.

“A acuidade que [José de Alencar] tem para lidar com a linguagem das roupas” (Souza, 2005b, p. 75) está expressa também nos adereços que comportam os trajes. Véus; mantelete<sup>5</sup> de seda preta; longa manta listrada de escarlata; chapéus de palha com fitas azuis; enfeites de cabelo – palma trançada, grinalda de espiga de milho; luvas; leques; joias – pérolas e brilhantes; botinhas de merinó<sup>6</sup> ou duraque<sup>7</sup> pretos, e até a “volta bordada de uma calça estreita, cerrando o colo esbelto da perna divina” (p. 133). Belo é o “adereço de azeviche<sup>8</sup> muito simplesmente lavrado” (p. 77) que, de tão barato, Paulo hesita se deve oferecer a Lúcia. É este objeto, entretanto, o mais caro a Lúcia, no sentido afetivo da palavra. É ele o mais querido: “Desde então realmente a sua predileção por aquelas joias tornou-se uma espécie de fetichismo para esse coração, que por muito tempo ermo e vazio, sentia ardente sede de afeição” (p. 124).

Os objetos, testemunhas da vida doméstica burguesa, são ao mesmo tempo amados e odiados. Às vezes ganham, inclusive, um caráter místico, como fica atestado nas palavras de Lúcia a Paulo, no momento em que ela se instala em seu refúgio:

Agora só vivo, e só quero viver do que me deste; porque a minha coragem, o meu trabalho, tudo é inspiração tua. O dinheiro pois que ganhar com as minhas mãos, ainda me vem de ti! Não possuo hoje um objeto, a cousa a mais insignificante, que tenha outra origem. É talvez uma superstição; mas quero conservá-la (p. 172).

José de Alencar utiliza todo um aparato material para caracterizar Lúcia, desde a profusão de detalhes do vestuário ao excesso de objetos que permeiam sua vida e a sociedade de que faz parte. É mediante a relação dos personagens com as roupas e os objetos que nós, leitores, podemos vislumbrar seus modos íntimos de usá-los. Esse aparato material, então, não surge no romance como suporte, adereço cênico. Ele participa das ações, do enredo. Se sobre as roupas, os acessórios e outros objetos pessoais se age, são eles também sujeitos da ação.

---

<sup>5</sup> Capa curta de pano, seda ou veludo, de diversos feitios, usada pelas mulheres por cima do vestido.

<sup>6</sup> Tecido feito com lã de carneiro.

<sup>7</sup> Tecido de lã ou algodão semelhante ao cetim, porém mais consistente, usado especialmente em calçados femininos.

<sup>8</sup> Tipo de gema de origem orgânica, é uma variedade de carvão vegetal fossilizado. O aspecto aveludado que possui depois de polido confere-lhe uma de suas principais características. É também chamado “âmbar negro”, pois, assim como o âmbar, sua matéria é fossilizada. Teve seu uso difundido durante o Império Romano, quando ao azeviche atribuíam virtudes curativas e esotéricas. A partir do século XVIII, a gema passou a ser prestigiada em outros lugares da Europa, principalmente na França. No romantismo, o azeviche foi associado ao luto.

## “Nunca ela me parecia mais linda do que sob essa simplicidade severa”

Na medida em que Lúcia torna-se Maria e abandona a persona da mulher mundana – que, aliás, nunca fora extravagante, como prova a cena da ida à ópera no teatro lírico, em que Lúcia estava “vestida com certa galantaria, mas sem a profusão de adornos e a exuberância de luxo que ostentam de ordinário as cortesãs” (p. 45) –, seus trajes tornam-se cada vez mais simples e menos ornamentados. A opacidade da cassa e do merinó substitui o brilho da seda. Nosso Alencar, costureiro, privilegia a economia dos adereços, a simplicidade, as cores claras e escuras, alternadas, evocando pureza e discrição.

Observemos o “vestido escuro, afogado e de mangas compridas, com pouca roda, simples colarinho e punhos de linho rebatidos; cabelos negligentemente enrolados em basta madeixa, sem ornato algum”, ou o “traje habitual” dos passeios no período da convivência casta entre os dois amantes, composto de “vestido de merinó escuro, mantelete de seda preta, e um chapéu de palha com laços azuis. (...) Nunca ela me parecia mais linda do que sob essa simplicidade severa” (p. 155), nos conta Paulo. Lúcia exibe uma elegância de classe adquirida, “a elegância e a distinção que se tinham por assim dizer impresso e gravado na sua pessoa” (p. 172). Gravadas, porém, a que custo.

Roberto Corrêa dos Santos, no belo ensaio “Modos de saber, modos de adoecer”, analisa com clareza terapêutica a subjetividade vitoriana e seu modo de expressar-se por meio da doença, física e emocional. O ensaísta identifica que foi perdida, “no mundo burguês, a habilidade até então existente (...) quanto ao uso de um saber qualquer que domesticasse o material com que lida o psíquico, de um saber a regular a máquina [emocional], tornando-a capaz de criar defesas ativas” (Santos, 1999, p. 21). Um dos atributos do romantismo é, justamente, a exposição dos “sinais da alma na superfície do corpo” (Santos, 1999, p. 22). O corpo sofre o ataque do inconsciente e, sem escudos, completamente exposto a si, sucumbe: “os fantasmas subjetivos avolumam-se, excedem-se em qualidades e expõem-se de súbito nas fragilizações corporais” (Santos, 1999, p. 19).

Lúcia enquadra-se perfeitamente na personagem romântica marcada pela falta “do domínio de um saber psíquico que as defenda” (Santos, 1999, p. 19). Há ainda esboços de reação. Por exemplo, a imagem do lago revolvido que Lúcia interpreta como sendo um reflexo da sua alma: “Vendo esta água tão clara toldar-se de repente, pareceu-me que via minha alma; e acreditei que ela sofria, como eu quando os sentidos perturbam a doce serenidade de minha vida” (p. 157). E a tentativa de “viver uma nova existência” (p. 167), mudando-se com a irmã mais nova para Santa Teresa.

Acontece, porém, que, em *Lucíola*, José de Alencar participa do momento em que os hábitos da sociedade brasileira se alteram no sentido da imitação passiva do comportamento burguês europeu. Sendo um romance construído para servir de modelo em diferentes campos da vida urbana do Rio de Janeiro do século XIX – da moral ao vestuário, passando pela fala –, “o exemplo que pode ficar é apenas um: a punição irrevogável da mulher transgressora” (Ribeiro, 2008, p. 98).

Dentro da “arquitetura narrativa” (Ribeiro, 2008, p. 84) de *Lucíola*, Couto é o antagonista. Ele encarna os “fantasmas subjetivos” de Lúcia. Foi Couto quem a iniciou na vida da prostituição, quando ela, ainda menina e inocente, esmolava na porta de casa por sua família; e é ele também que, ao final do romance, reconhece Lúcia na Maria que vivia feliz entre as cercas da casa de Santa Teresa, afastada da vida social urbana. É esse episódio de humilhação que joga Lúcia na apatia e a encaminha para a morte.

Simbolicamente, Couto, o capitalista, mata-a duas vezes. Ele expressa as piores características da sociedade: a maldade, o abuso, a hipocrisia, o egoísmo, a falta de elegância. Valores que se contrapõem à positividade da simplicidade apregoadas ao longo de todo o romance por meio da figura de Lúcia. Constantemente ridicularizado pelo narrador, “senhor de cabelos e barbas brancas, vestido com esmero extremo, mas com alguma excentricidade inglesa”, Couto é apresentado como um velho desajeitado, homem que nem sequer é capaz de lidar com o bolso de sua própria casaca – “O Sr. Couto procurou o lenço e não acertou com o bolso da casaca” (p. 114).

Lúcia não suporta a invasão de sua privacidade, mantida com todo o cuidado: “O jardim da casa de Lúcia era dividido, por um gradil de madeira, da chácara vizinha. Isso a desgostara desde o primeiro dia; e era sua intenção fazer passar um muro que ocultasse às vistas estranhas o seu modesto retiro” (p. 173). A presença sufocante da sociedade moralista do século XIX persegue Lúcia, mesmo involuntariamente, impedindo-a de seguir uma nova vida. A “ordem dos valores” de Lúcia, como fala Roberto Corrêa dos Santos, “é ainda a que nasce do instinto de rebanho, é a que se mira no outro como quem olha de baixo” (1999, p. 33).

Junto das maneiras contidas e supostamente refinadas dos burgueses da Inglaterra e da França, chegam ao Brasil as doenças, físicas e emocionais, da sociedade europeia do século XIX. Desarmada, Lúcia está igualmente indefesa contra si mesma: “Dignidade de quem se despreza a si mesma!... O que é este corpo que lhes mostrei há pouco, e que lhes tenho mostrado tantas vezes! O que vale para mim? O mesmo, menos ainda, do que o vestido que despi; este é de seda e custou o que não custa uma de minhas noites” (p. 71).

A violência contida de Lúcia muitas vezes explode na destruição de algum objeto. Suas mãos despedaçam os laços que prendem suas vestes e os dentes cortam como tesoura os cadarços de seda; “com um movimento rápido, Lúcia correu a mão pelos

cabelos, e o penteado desfêz-se como por milagre, deixando cair a grinalda aos pés e rolar as tranças pelas espáduas” (p. 111); “as folhas desse primor da escola realista voaram despedaçadas pelas mãos crispadas de Lúcia, que parecia antes estrangular uma víbora, do que rasgar o livro inocente que tivera a infelicidade de irritar-lhe o humor” (p. 127); “o vaso e a flor acabavam de despedaçar-se nas pedras da calçada. Lúcia tomou-me a carta das mãos e sem ler rasgou-a friamente” (p. 138); “e o copo que Lúcia sustentava na mão trêmula, impelido com violência, voou pelo aposento e espedaçou-se de encontro à parede” (p. 187).

“Ignorância psíquica e naturalização das verdades subjetivas são contínuas”, afirma Roberto Corrêa, “quanto mais intimizado o sentimento, mais ele trabalha no escuro (...) e mais facilmente vem à luz” (1999, p. 23). A violência contida de Lúcia a implode. E, na obsessão doentia de formar uma família, quando, delirante, propõe a Paulo que se case com Ana, sua irmã mais nova, o ápice de seu abalo emocional é marcado pelo vestido cuja cintura se despedaça: “Lúcia calou-se de súbito, empalidecendo. (...) Até que ergueu-se espavorida; soltou um gemido pungente levando a mão ao regaço, e caiu fulminada em meus braços. O abalo interior que sofrera esse corpo delicado fora tão forte, que a cintura do vestido se despedaçara” (p. 185). A imagem é impressionante. O corpo fragilizado ainda cingido por uma cintura apertada. O suspiro faz explodir as costuras.

## Paulo

Do mesmo modo que Lúcia, Paulo está, drummondianamente, *preso à sua classe e a algumas roupas*. Impossibilitado pela sociedade de assumir seu amor por Lúcia, uma cortesã, uma mulher impura, também a própria amada lhe estabelece limites difíceis de cumprir, que exigem o recalque do desejo. Paulo é um personagem atormentado pelo amor sexual que se conjuga à devoção espiritual que tem por Lúcia. A ambiguidade de seu desejo é expressa na violência com que algumas vezes sente ímpetos de atingir Lúcia: “a ideia de que ela se enfeitava para outro homem irritava-me a ponto que estive para precipitar-me, e espedaçar, arrancando-lhe do corpo, as galas que a cobriam” (p. 110); “entrei no baile aspirando no ar um faro de sangue. É verdade, tinha frenesi de matar essa mulher; porém matá-la devorando-lhe as carnes, sufocando-a nos meus braços, gozando-a uma última vez, deixando-a já cadáver e mutilada para que depois de mim ninguém mais a possuísse” (p. 114); “quantas vezes desesperado pela naturalidade do seu gosto, e pela ingênua simplicidade de suas palavras, que excluía a mais leve suspeita de afetação, não pensava comigo: ‘Esta mulher ou é um demônio de malícia, ou um anjo que passou pelo mundo sem roçar as suas asas brancas!’” (p. 173).

Parece que a saída psíquica que Paulo encontra, talvez inconsciente já que se revela pela linguagem, é distanciar-se de Lúcia, transformando seu corpo num objeto. Assim, Paulo articula a coisificação da amada quando, na descrição do vestido severo que serve menos para “alhear os sentidos” do que aguçar seu desejo, desenvolve um mecanismo de “simbiose que reduz corpo e vestido a uma realidade única, palpitante” (Souza, 2005b, p. 76):

Meu olhar insinuava-se perfidamente pela abertura do colarinho modesto que cingia uma garganta pura, espreguiçava-se pela seda avara que entufava a marmórea rijeza de um seio comprimido; enleava-se nas pregas fofas que quebravam a harmonia das formas (p. 133).

O corpo de Lúcia é coisificado quando Paulo aponta o “esmalte fresco e suave da tez” (p. 142) que gradualmente ela perdia; utiliza metáforas que a comparam a estátuas de mármore – “Lúcia deixou pender a cabeça sobre o seio, cruzou as mãos nos joelhos dobrando o talhe, como a estatueta de Safo de Pradier que por aí anda tão copiada em marfim e porcelana” (p. 147).

Paulo sobrevive para contar a história. O final do romance é tocante, quando o narrador-personagem expõe definitivamente a complexidade do seu amor por Lúcia, revelando que guardara sua trança, cortada em seu leito de morte e tratada, a partir de então, como relíquia: “Há nos cabelos da pessoa que se ama não sei que fluido misterioso, que comunica com o nosso espírito. A senhora há de amar Lúcia, tenho a certeza; talvez pois aquela relíquia, ainda impregnada de seiva e fragrância da criatura angélica, lhe revele o que eu não pude exprimir” (p. 190).

## Referências

- ALENCAR, J. de. *Lucíola: um perfil de mulher*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1951.
- BARTHES, R. *Sistema da moda*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOUCHER, F. *História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BOURDIEU, P. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. 3. ed. Tradução de Maria da Graça Jacintho Setton. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

- FAUSTO, B. *História do Brasil*. 14. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- FORTASSIER, R. *Les écrivains français et la mode; de Balzac à nos jours*. Paris: PUF, 1988.
- FREYRE, G. *Sobrados e mucambos*. 14. ed. São Paulo: Global, 2003.
- GRUMBACH, D. *Histórias da moda*. Tradução de Dorothée de Bruchard, Joana Canêdo, Flávia Varela e Flavia do Lago. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MONNEYRON, F. (dir.) *Vêtement et littérature*. Perpignan: PUP, 2001.
- NACIF, M. C. V. Confeção de trajes e mão de obra, no Rio de Janeiro, nos primeiros cinquenta anos do século XX. In: VILLAÇA, N.; CASTILHO, K. (orgs.). *Plugados na moda*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2006, p. 53-62.
- PASTOUREAU, M. *Dicionário das cores do nosso tempo; simbólica e sociedade*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- RAINHO, M. C. T. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.
- RIBEIRO, L. F. A virgindade da alma: *Lucíola*. In: *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fundação Biblioteca Nacional, 2008, p. 77-99.
- SANTOS, R. C. dos. *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- SOUZA, G. de M. e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.
- SOUZA, G. de M. e. *Macedo, Alencar, Machado e as roupas: a ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2005b, p. 73-89.