

**CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA
JAVER W. VOLPINI**

***LUCÍOLA*, NA LITERATURA E NO CINEMA:
A PROTAGONISTA E A INDUMENTÁRIA NO
CONTEXTO DO SÉCULO XIX**

Juiz de Fora
2012

JAVER W. VOLPINI

***LUCÍOLA*, NA LITERATURA E NO CINEMA:
A PROTAGONISTA E A INDUMENTÁRIA NO
CONTEXTO DO SÉCULO XIX**

Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora como requisito parcial para a conclusão do Curso de Mestrado em Letras.

Área de Concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura Brasileira: tradição e ruptura.

Orientadora acadêmica: Prof^ª. Dra^ª. Maria de Lourdes Abreu de Oliveira

Juiz de Fora
2012

Volpini, Javer W.

Lucíola, na literatura e no cinema: a protagonista e a indumentária no contexto do século XIX. / Javer W. Volpini – Juiz de Fora, 2012.
122 f. : il. Color.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (MG).

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria de Lourdes Abreu de Oliveira.

1. Cinema e literatura – História e crítica. 2. Moda – História.

I. Oliveira, Maria de Lourdes Abreu de. II. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. III. Título.

CDD 791.43015

FOLHA DE APROVAÇÃO

VOLPINI, Javer W. Lucíola, na literatura e no cinema: a protagonista e a indumentária no contexto do século XIX. Dissertação, apresentada como requisito parcial para a conclusão do Curso de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, realizada no 2º semestre de 2012.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Maria de Lourdes Abreu de Oliveira
Orientadora acadêmica

Prof. Dr. William Valentine Redmond

Prof^a. Dr^a. Elisabeth Murilho da Silva

Examinado em: 24/01/2013.

Dedico esse trabalho à minha mãe,
Aparecida Volpini

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos amigos e familiares pelo apoio nessa trajetória, que por muitas vezes, me fez ausente.

Aos meus alunos, pela paciência nos últimos meses, quando da redação deste trabalho. Infelizmente, não me dediquei tanto a vocês quanto deveria.

Ao meu namorado pelo carinho, apoio, cuidado e compreensão.

Ao amigo Afonso Rodrigues, meu ídolo! Obrigado pelas longas conversas e importantes direcionamentos oferecidos ao longo desta pesquisa. Sua contribuição, como sempre, foi extremamente enriquecedora.

Aos professores do mestrado, pela generosidade com que sempre compartilharam suas experiências. É assim que construímos o conhecimento!

Ao amigo Clecius Campos por realizar a revisão deste trabalho.

À Professora Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, pela orientação atenciosa e por acolher carinhosamente a empreitada dessa pesquisa.

E, por último, aos professores William Valentine Redmond, Moema Rodrigues Brandão Mendes e Elisabeth Murilho da Silva, por aceitarem participar da banca de avaliação deste trabalho, oferecendo, com certeza, grandes contribuições.

Desejo-lhe beleza...
Qualquer coisa mais do que pode
O Tafetá ou o Tecido
Ou a pena rastejante ou o leque rico
Mais do que o espólio
Da loja ou o trabalho dos bichos de seda
Ou uma face rosada comprada ou um sorriso fixo
Um rosto mais belo
Vestido da sua própria beleza...
Uma face vestida
De nenhuma outra coisa
Do que a mão branca que a Natureza lhe oferece...
Uma face onde cresce
Mais do que uma Rosa da Manhã:
Que nada deve do seu ser a uma simples caixinha...
Beleza que oprime
Os mais ricos Adornos mas que veste
E envolve a sua mais simples Nudez.

Richard Crashaw
Wishes. To his (supposed) Mistressse.

RESUMO

VOLPINI, Javer W. **Lucíola, na literatura e no cinema**: a protagonista e a indumentária no contexto do século XIX. 122 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

A partir do romance **Lucíola**, de José de Alencar, publicado em 1862, e do filme **Lucíola, o anjo pecador**, de Alfredo Sternheim, de 1975, propõe-se uma pesquisa com abordagem na caracterização da protagonista das obras, por meio da indumentária, no romance e, do figurino, no cinema. Não se trata de um estudo sobre a moda no século XIX por meio da literatura, mas de forma inversa, de um desejo de analisar as contribuições da moda para a literatura e de que forma podemos situar esse diálogo, a partir da narrativa literária. Com base nas descrições de vestuário presentes no romance de Alencar, direcionou-se o foco da pesquisa para uma sondagem da vestimenta como texto (escrito e visual), e como tal, a investigar a atenção dada pelo autor / diretor a esse componente da linguagem. Ao elaborar uma plataforma de estudo pautada na interface entre a literatura e o cinema, pretende-se, ainda, esboçar um panorama do desenvolvimento de figurino no processo de adaptação da obra literária, sondando a importância do texto como fonte de pesquisa e sua influência na construção desse figurino.

Palavras-chave: Lucíola. Literatura. Cinema. Indumentária. Figurino.

ABSTRACT

Studying the novel **Lucíola**, by José de Alencar, published in 1862, and the film **Lucíola, o anjo pecador** (The sinful angel), by Alfredo Sternheim, released in 1975, this dissertation proposes to research an approach to the characterization of the protagonist of the works through their clothing, in the novel, and through their costumes, in the film. This is not a study about fashion in the nineteenth century through literature, but, on the contrary, it is a study about a desire to analyze the contributions of fashion to literature and how we situate this dialogue within the literary narrative. Anchored in the descriptions of clothing present in Alencar's novel, the focus of the research is directed to a survey of the garment as text (written and visual), and as such, to investigate the attention given by the author and the film director to this component of language. In developing a platform of study guided by the interface between literature and cinema, it is also intended to outline the development of costume in the process of adapting a literary work, examining the importance of the text as a source of research and its influence on the construction of the costumes used in the film.

Keywords: Lucíola. Literature. Cinema. Clothing. Costumes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 01 - Sequência de imagens ilustrativas para o uso da crinolina. Fonte: Musée Galliera, 2008.	49
Imagem 02 - Ilustração de moda, século XIX. Fonte: Novo Correio das Modas , 1854.	56
Imagem 03 - Recorte de jornal, século XIX. Fonte: Novo Correio das Modas , 1854.	56
Imagem 04 - Cartaz do filme O sabor do pecado . Fonte: Cinemateca brasileira.	84
Imagem 05 - Lúcia no Outeiro da Glória. Fonte: Reprodução, 2012.	98
Imagem 06 - Lúcia na carruagem. Fonte: Reprodução, 2012.	99
Imagem 07 - Lúcia na sala de estar. Fonte: Reprodução, 2012.	100
Imagem 08 - Lúcia exibindo o traje do primeiro dia em que viu Paulo. Fonte: Reprodução, 2012.	101
Imagem 09 - Lúcia, no teatro, vista através do binóculo de Paulo. Fonte: Reprodução, 2012.	101
Imagem 10 - Lúcia com Paulo na casa do Dr. Sá. Fonte: Reprodução, 2012. .	102
Imagem 11 - Lúcia fica nua sobre a mesa imitando poses de pinturas. Fonte: Reprodução, 2012.	103
Imagem 12 - Lúcia em sua casa. Fonte: Reprodução, 2012.	105
Imagem 13 - Sequência de imagens de Lúcia com vestido vermelho para o baile. Fonte: Reprodução, 2012.	106
Imagem 14 - Lúcia limpando o quarto de Paulo. Fonte: Reprodução, 2012. ...	108
Imagem 15 - Lúcia em traje de dormir. Fonte: Reprodução, 2012.	109
Imagem 16 - Lúcia em traje de passeio. Fonte: Reprodução, 2012.	110
Imagem 17 - Maria da Glória no passado. Fonte: Reprodução, 2012.	111

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
1 INTRODUÇÃO	12
2 A PERSONAGEM NO SÉCULO XIX: O CENTRO E AS MARGENS	16
2.1 ÀS MARGENS – A PERSONAGEM CORTESÃ	25
2.2 O CENTRO – A PERSONAGEM REDIMIDA	37
3 A INDUMENTÁRIA COMO CARACTERIZAÇÃO DA PERSONAGEM	46
3.1 A ERA VITORIANA NA EUROPA E AS INFLUÊNCIAS NA CORTE BRASILEIRA	48
3.2 LITERATURA E MODA EM LUCÍOLA	59
4 DO LITERÁRIO AO CINEMATOGRAFICO: UM OLHAR SOBRE O FIGURINO	74
4.1 A ADAPTAÇÃO DO ROMANCE LUCÍOLA	75
4.2 O FIGURINO EM LUCÍOLA, O ANJO PECADOR	89
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	115

APRESENTAÇÃO

Como um bom e autêntico geminiano, tenho a curiosidade muito aguçada e o desejo por conhecimento é a força motriz que dá multidisciplinariedade à toda a minha vida, e na acadêmica também. Assim, transito por diferentes áreas do conhecimento, alinhavando, na medida do possível, os seus saberes.

No ano de 2000, iniciava minha trajetória acadêmica como aluno do curso de História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Estudei por dois períodos e comecei a me desmotivar pelo programa, quando vi a obrigatoriedade de estudar História Econômica e História das Ideias Políticas. Assim, como a Universidade nos permite um “passeio” pelos outros cursos, resolvi conhecer o curso de Artes da mesma instituição. De lá, não saí mais! Aproveitando as brechas que encontramos em todos os regulamentos, mantive minha matrícula no curso de História, fazendo disciplinas de História da Arte e, concomitantemente, cursando toda a grade do curso de Artes. Esse processo durou cerca de cinco anos, quando finalmente prestei vestibular para Artes, a fim de me matricular de fato nesse curso, o qual já estava prestes a concluir.

Dessa forma, deixei a História e terminei a licenciatura e o bacharelado em Artes, com habilitação em Artes Plásticas, concluídos em 2005. Nesse período, já me encontrava como professor na rede pública e privada de Juiz de Fora, lecionando Educação Artística e Laboratório de Gravura, no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas.

Durante todo o percurso da vida artística, me aventurei a realizar algumas obras – pintura, gravura e escultura – e, em todas, a temática era sempre a mesma: elementos do universo da moda. Era a expressão de um desejo latente que clamava por uma nova graduação. Assim, no início de 2007, selecionado pela Universidade Federal do Ceará, voava para Fortaleza para iniciar o curso Estilismo e Moda, hoje denominado Design de Moda. Na capital cearense, aumentei o leque de amigos e enriqueci meu repertório cultural, mas, não foi possível ficar mais que um semestre: as diferenças culturais falaram mais alto. Assim, em agosto do mesmo ano, me transferi para o Rio de Janeiro, dando continuidade aos estudos de moda, matriculando-me em um curso de Tecnologia em Modelagem do Vestuário, quando pude me tornar um modelista, um construtor de formas e, um amante da arte de

drapejar tecidos sobre o corpo, o que conhecemos por *moulage*. Isso estava acontecendo em 2010, quando, paralelamente a essa segunda graduação, também cursei a pós-graduação *lato sensu* Moda, Cultura de Moda e Arte, da Universidade Federal de Juiz de Fora, da qual, hoje, também sou professor.

Dessa forma, estava sendo possível alinhar as áreas de estudos às quais vinha me debruçando: a arte e a moda, às quais acrescentaria uma terceira, a literatura. A relação com a literatura iniciou-se nesse período, juntamente com o interesse pela obra de José de Alencar (e sua descrição do indumento), quando desenvolvi a monografia intitulada **Vestindo Aurélia Camargo**: um estudo de modelagem sobre a silhueta da crinolina usada entre 1850 e 1870.

O mestrado em Letras surgiu como a possibilidade de dar continuidade a essas investigações, quando encontrei nos “Perfis Femininos” de Alencar a fonte necessária para investigar a importância da moda para as outras áreas, tais como a literatura, servindo de elemento para caracterização de personagem, tanto no texto literário, quanto no cinematográfico. As orientações da Professora Doutora Maria de Lourdes Abreu de Oliveira e a sua paixão pela interface literatura e cinema foram propulsoras desse projeto.

Para o trabalho que se apresenta, focado na obra **Lucíola**, de José de Alencar e no filme **Lucíola, o anjo pecador**, de Alfredo Sternheim, foram importantes as experiências no grupo de estudos sobre figurino, que iniciei com meus alunos do curso de graduação em Design de Moda, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Nesse grupo, desenvolvemos um laboratório que possibilitou praticar a relação da literatura como fonte de pesquisa para o desenvolvimento de figurino, quando da transposição da obra literária para a linguagem cinematográfica.

Assim, apresento este trabalho que se propõe a estabelecer um diálogo entre a literatura e a moda, expandido para também para o cinema e o figurino, almejando contribuir um pouco mais para os estudos que compõem esse repertório de interfaces, muito incipientes, ainda, nesse tipo de abordagem acadêmica.

1 INTRODUÇÃO

O traquejo em lidar com o vestuário e em dominar as especificidades de sua linguagem foi uma característica marcante do Romantismo francês, no qual podemos sondar, de forma ilustrativa, por meio de grandes obras dessa literatura, um vasto repertório indiciário da moda como fator inerente ao processo da modernidade. Não é por acaso que Charles Baudelaire dedicara a ela parte importante de suas reflexões em **Sobre a modernidade** (1997), e também Honoré de Balzac, um capítulo inteiro em seus **Tratados da vida moderna**, nos deixando como ponto de partida a seguinte máxima: “O vestuário é a expressão da sociedade”.

Nessa mesma linha de pensamento temos na Escola Romântica Brasileira autores como Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e, mais tarde, entrando no Realismo, o autor Machado de Assis, como expoentes máximos dessa tradição que fizeram da moda, do vestuário ou da indumentária, como quer que seja a denominação para os trajes, um componente de grande valor para a literatura, sendo registrado em suas narrativas. Assim, entendemos moda, como um conceito mais amplo, que extrapola as descrições desses trajes, mas também, a maneira do trajar, a postura, os costumes, a etiqueta e a gestualidade, como tradutora de todos os elementos que compõe o “bom-tom”. Nesse sentido, a corte brasileira de meados do século XIX oferece o palco necessário para a expressão dessas “futilidades”, que Wanderley Pinho viria a questionar em **Salões e damas do Segundo Reinado** (2004): “Mas que é a metade da vida, senão tudo isso?”.

Autores como Gilda de Mello e Souza, Gilberto Freyre, Maria do Carmo Rainho e Mariana Rodrigues debruçaram-se sobre a literatura do século XIX, para traçar um perfil da moda, utilizando os textos literários como testemunhas oculares dos “modos e modas” daquela época. Seguindo esta perspectiva, e usando os estudos desses autores, como os de muitos outros, para embasamento teórico, propomos nessa pesquisa que se abre a investigar, no romance **Lucíola**, de José de Alencar, a presença da indumentária como elemento de caracterização da personagem protagonista, tanto física, quanto psicologicamente, por meio do seu duplo: Lúcia *versus* Maria da Glória.

Partindo de consultas à fortuna crítica de José de Alencar foi possível verificar que esse autor traçou um panorama minucioso do contexto social do século XIX e, no caso específico da obra **Lucíola** e seus outros “Perfis de Mulher”, retratou o cotidiano da Corte Imperial do Segundo Reinado no Brasil, oferecendo, por meio de sua literatura, uma fonte de pesquisa de grande valor aos estudos acerca desse período, que também podem ser expandidos à investigação sobre o indumento.

Além dessa investigação no romance de José de Alencar, observamos também a adaptação da obra para a linguagem cinematográfica, expressa pelo filme **Lucíola, o anjo pecador**, de Alfredo Sternheim. O confronto entre as duas obras, “hipotexto e hipertexto”, na denominação de Gerard Genette, possibilitou traçar um paralelo entre romance e adaptação, identificando a forma como se deu a transposição dos elementos da indumentária para o cinema, por meio do figurino.

Este trabalho, então, foi dividido em três etapas, de forma metodológica, para melhor desenvolvimento da pesquisa. Na primeira parte, realizamos uma imersão no universo da protagonista, sondando as características da personagem no século XIX. Iniciamos com uma compilação de reflexões sobre a construção da personagem dentro da narrativa literária e dos elementos que a compunha. Para tal, fundamentamo-nos nas teorias miméticas da literatura a partir dos conceitos de verossimilhança, postulados por Aristóteles. Para compreender melhor a temática do romance **Lucíola** e a sua contextualização no universo em que foi produzido e publicado, realizamos uma passagem pelos teóricos que dedicaram atenção especial à obra de José de Alencar, justificando a criação da “cortesã do Império”. Ainda, dentro da narrativa do romance, dividimos a abordagem sobre a personagem Lúcia *versus* Maria da Glória em dois momentos distintos, investigando os comportamentos sociais esperados a partir da dupla personalidade da protagonista. Em Lúcia, expressando a personagem das margens, temos todo o universo das cortesãs e um estudo sobre esse tipo de personagem na esteira do século XIX. A partir de Maria da Glória, representativa da personagem do centro, evocou-se o universo feminino das famílias moralistas burguesas e o papel esperado da mulher naquela sociedade.

A segunda parte desta dissertação pontua a caracterização da personagem por meio da indumentária. No texto literário, observamos que o uso de uma linguagem de caráter descritivo expressa um desejo dos autores em criar uma ambientação, demarcar o tempo, construir um espaço e, ainda, caracterizar suas

personagens. Esse referencial descritivo oferece um conjunto de informações importantes e necessárias à leitura da obra, a fim de que haja uma contextualização da narrativa, para que ela possa ser lida em qualquer época.

A partir dos códigos fornecidos pela própria narrativa, estabelece-se uma relação imagética entre o texto literário e a mente do leitor. Essas construções, no entanto, se constituirão de formas singulares, pois dependem basicamente do repertório cultural do receptor. Seus conhecimentos, a priori, atrelados a experiências que tangenciam uma cultura da visualidade, serão fatores determinantes para a construção desse imaginário. Esses fatores se tornam mais importantes, ainda, quando se trata da descrição do vestuário, pois ela requer conhecimentos mais específicos da área. Dessa forma, para estabelecer uma conexão com a construção da personagem por meio da indumentária, sentimos a necessidade de contextualizar a história da moda do período, expressa pela Era Vitoriana na Europa, e as influências que se recebiam na corte brasileira, sobretudo, oriundas da França.

Na sequência, após a contextualização da moda, realizamos uma interface entre a moda e a literatura do período a partir de uma imersão no texto do romance **Lucíola**, investigando as descrições dos trajes oferecidas por Alencar, ao que Valéria De Marco (1986) denominou de “acessórios da narrativa”. A partir desse estudo, oferecemos um mapeamento da maneira que José de Alencar utilizou da moda para construir e caracterizar a protagonista de seu romance.

E, por último, na terceira etapa do trabalho, direcionamos o foco para a transposição do romance, enfatizando a concepção e o desenvolvimento de figurino. Assim, a passagem do texto literário para o texto cinematográfico é representada pela adaptação do romance **Lucíola** para o filme **Lucíola, o anjo pecador**, o segundo objeto de estudo desse trabalho.

A adaptação constitui o início da última abordagem do trabalho, quando foram compilados referenciais teóricos de alguns autores que entendem a adaptação como uma obra independente, dotada de uma linguagem específica, portanto, isenta do caráter de fidelidade, a ela sempre atribuído. Ainda foram elencadas as transposições que o romance sofreu tanto para o cinema quanto para a teledramaturgia, contextualizando cada uma delas.

De forma oposta à literatura, o cinema trabalha com uma linguagem marcada pelo caráter visual e em movimento, oferecendo uma narrativa pronta, com as

personagens devidamente caracterizadas, de acordo com a leitura da equipe responsável pela produção. É sobre esse ponto da caracterização no filme, quando da transposição de uma obra a outra, a partir da adaptação, que se volta o olhar na finalização desse trabalho.

Ao elaborar uma plataforma de estudo baseada na interface entre a literatura e o cinema, pretende-se, ainda, esboçar um panorama do desenvolvimento de figurino no processo de adaptação da obra literária, sondando a importância do texto como fonte de pesquisa e sua influência na construção desse figurino.

A relação entre literatura e outras mídias visuais – cinema, televisão – a partir da construção da personagem pelo figurino é um tema pouco explorado pelos estudos acadêmicos, aos quais temos nos dedicando desde a graduação. Acreditamos na importância dessa reflexão, apontando direcionamentos para novas abordagens e aprofundamento sobre o tema.

2 A PERSONAGEM NO SÉCULO XIX: O CENTRO E AS MARGENS

Ao iniciarmos a leitura de um romance, deparamo-nos com uma estória contada pelo autor e vivenciada por determinadas personagens que se organizam numa trama de acontecimentos através do enredo. Assim,

Quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. (CANDIDO, 1995, p. 53).

A partir dessa citação de Antonio Candido é que se propõe o objetivo da primeira seção deste trabalho. Através da narrativa e da estória de redenção de vida de uma cortesã, faremos uma análise da personagem protagonista – Maria da Glória *versus* Lúcia – do romance **Lucíola**, de José de Alencar. Nesta análise, traçaremos o perfil da personagem, em seu conflituoso duplo de personalidade – a moça casta e a cortesã – nos momentos de passagem de uma personagem a outra, observando a contextualização na sociedade conservadora, moralista e patriarcal da Corte Imperial do Brasil da segunda metade do século XIX.

José de Alencar, no romance **Lucíola**, trata de um tema embaraçoso para a época, ao focar a personagem principal como uma cortesã. Observamos no decorrer da trama, e da forma como Alencar vai construindo sua personagem, psicologicamente, que a base de todo o romance perpassa por temas recorrentes no universo feminino e concomitantemente na “boa sociedade”¹. A temática da prostituição e o lugar da cortesã no seio social são o que torna Lúcia uma mulher especial, mas a enfoca à margem da sociedade burguesa e moralista da época. O romance trabalha ainda com o tema do amor que vence obstáculos e preconceitos,

¹ "Boa sociedade" é uma expressão do século XIX usada para definir os homens e as mulheres livres e branco que tanto se reconheciam como se faziam reconhecer como membros do "mundo civilizado". O que caracteriza a "boa sociedade" é o fato de ela excluir os escravos e os homens livres e pobres, constituindo-se, como afirma Ilmar Rohloff de Mattos em **O tempo saquarema**, "pelas capacidades e 'habilitações' de seus membros, sempre brancos", na sociedade política, no mundo do governo, que possuía a incumbência de ordenar o conjunto da sociedade. No processo de consolidação do Estado imperial, vemos que a noção de "boa sociedade" se relaciona à classe senhorial, que se havia fundamentado ao mesmo tempo em que o Estado se organizava politicamente. (RAINHO, 2002, p.16)

que não necessita de sacramentar-se para se institucionalizar, questionando dessa forma, indiretamente, as relações do casamento. Como veremos mais adiante, esse tipo de amor, porém, não pode ser aceito e por isso a heroína não sobrevive para continuar a estória.

Como não poderia faltar a um bom romance urbano, a tessitura da narrativa recorre a jogos de encontros e desencontros, a artimanhas de amor e sedução, que se estabelecem entre as personagens. Tudo se passa num cenário requintado de muita opulência, marcado por grandes bailes, saraus, cafés, Rua do Ouvidor e viagens, entre outros, tendo a Corte do Rio de Janeiro como palco desses acontecimentos.

Para uma análise da personagem no romance **Lucíola**, partiremos de algumas considerações importantes que façam uma relação entre a obra de arte e o meio em que foi criada e difundida. Embora a literatura sempre nos apresente uma personagem fictícia, neste momento, porém, torna-se fundamental não dissociá-la do instante e do contexto em que foi concebida, pois “a criação das personagens, no que ela tem de irredutivelmente pessoal, passa necessariamente pelas vivências do autor e da sociedade em que ele vive e cria”. (RIBEIRO, 2008, p. 41). Isso faz com que o romance expresse, nas palavras de Antonio Candido (1995, p. 54), a “ideia – visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos”. Assim, veremos que as personagens são o foco principal de todo o enredo, pois são elas que constroem a narrativa e dão vida à estória.

De acordo com Eduardo Martins (2005, p. 82), “o romance é uma imitação em prosa de ações ficcionais que guardam proximidade com as que ocorrem no mundo, feita com a finalidade de corrigir os costumes”. Justificamos assim, a criação de uma personagem cortesã, quando Alencar faz, nas palavras de Valéria De Marco (1986, p. 186), uma “denúncia da corrupção dos costumes que ele via desembarcar ao lado do progresso”. Segundo a autora, a questão da prostituição era um problema que circulava entre várias cidades do Brasil e já havia despertado a atenção dos médicos na década de 1840. Assim, “ao compor o romance, Alencar insistia na denúncia e na análise de um problema da realidade social do Rio de Janeiro”. Apresenta-nos, portanto, essa narrativa como um dos exemplos onde podemos enxergar “um quadro da vida moral, cujos acontecimentos interessam nossa imaginação e nossa sensibilidade por uma mistura de realidade e de ficção” (MARTINS, 2005, p. 86).

No caso específico da obra de José de Alencar, Oscar Mendes (1965, p. 7) nos alerta que não podemos desprezar o fato de que, tanto a vida quanto a obra de Alencar estão situadas num período de grande desenvolvimento do Brasil, e soube o autor, “com admirável maestria fixar essa época nas suas peças de teatro e em muitos de seus romances que constituem verdadeiro documentário da vida brasileira no Segundo Reinado”.

Há outros autores que conferem também a José de Alencar esse *status* de documentarista da vida cotidiana do Rio de Janeiro de sua época e de grande parte do Brasil, por meio dos seus romances. Cavalcanti Proença (1972, p. 8) afirma que, além dos romances ambientados na Corte do Segundo Reinado, “as crônicas de **Ao Correr da Pena**²² pertencem, hoje, ao documentário do Rio de Janeiro, pela soma de informações nela reunidas sobre ruas, comércio, hábitos e festas, namoros e mexericos de há cem anos.” Esse autor ainda oferece afirmações do antropólogo Câmara Cascudo, que defende José de Alencar como um dos principais informadores do folclore no Brasil. Segundo Cascudo, Alencar “registrou nos romances a normalidade da vida brasileira, de norte a sul, mitos, lendas, cantigas, lutas, festas religiosas e políticas, tradições, costumes locais” (apud PROENÇA, 1972, p. 63). Quanto à utilização dos acessórios da narrativa para a caracterização das personagens, Cavalcanti ainda diz que esse tipo de descrição, no romance, externa uma das características pessoais de José de Alencar “– aquele interesse pela minúcia em que se comprazia o esteta – e, hoje, por sua fidelidade, fazem de seus romances verdadeiros documentários dos gostos e costumes da época”. (p. 93).

Ainda que exista essa vertente, que entende uma possibilidade de leitura de Alencar como registro documental do Segundo Reinado, não se trata de nosso objetivo vislumbrar a obra literária em foco, **Lucíola**, como documento histórico, político, social, religioso ou outro de cunho cultural. Por outro lado, fazer uso das teorias da Nova Crítica também não atenderia a nossos objetivos, pois esta, de acordo com Azevedo Filho (1979, p. 20), “trouxe a inconveniência de uma aplicação, por assim dizer quase mecânica, de um método de análise literária, muitas vezes ou quase sempre se ignorando de todo o contexto cultural e intelectual em que as obras tomaram forma”.

²² Série de crônicas publicadas em folhetim, no jornal **Correio Mercantil** e no **Diário do Rio de Janeiro**, entre 1854 e 1855.

Dessa forma, utilizaremos as Teorias Miméticas da Literatura, que consideram a obra de arte como um reflexo (espelho) do mundo real em que foi concebida para fazermos as relações tanto da criação do romance **Lucíola**, quanto da personagem que lhe deu vida. Essa relação segue as referências da compreensão aristotélica de construção de personagem.

Se buscarmos os primeiros estudos sobre a literatura, na Poética de Aristóteles, encontraremos a mímese e a verossimilhança, apresentando a ideia de que a literatura é um reflexo do mundo, não como cópia, mas como uma representação da natureza, pois “a referência ao real que ela comporta manifesta que o reino da natureza incide sobre toda e qualquer produção” (COSTA, 2010, p. 66). Assim, visualizamos na mímese aristotélica:

O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, sua imitação incidirá num destes três objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser. Tais coisas, porém, ele as representa mediante uma elocução que compreende palavras estrangeiras e metáforas, e que, além disso, comporta múltiplas alterações, que efetivamente consentimos ao poeta. (ARISTÓTELES, 1973, p. 468).

Podemos interpretar que o poeta — neste estudo, o prosador — imita o mundo que o cerca e ao qual está inserido, sendo sua criação sempre uma representação desse mundo tal como ele se mostra ao olhar do passado e presente, ao olhar de quem vê de outro ângulo e, também, ao olhar ideal, inferindo dessa forma, um caráter de subjetividade a essa representação: imita as coisas como eram ou como são (olhar do poeta); como dizem que são ou parecem ser (olhar do outro); ou como deveriam ser (idealização). E, ainda, acrescenta que tal representação pode se dar por meio de metáforas e comportar múltiplas alterações. Dessa forma, o poeta tem total liberdade de criação, porém limitado à representação do possível – do que era, do que é ou do que deveria ser – iniciando, assim, o conceito de verossimilhança na arte poética.

Dentre as grandes explicações para esse conceito, Lígia Costa, também a partir da poética de Aristóteles, nos apresenta a verossimilhança como:

Critério fundamental do conceito aristotélico de mímese, responsável pela distinção entre a obra do poeta e a do historiador. Representar o verossímil, na mímese, significa que o objeto da representação do poeta não é o que realmente aconteceu, mas o que poderia acontecer, isto é, o possível. Esta

autonomia, frente ao discurso da história, garante a ficcionalidade da mímese e é gerada pela unidade interna e significante do material da fábula. A correlação formal interna da representação decorre, igualmente, das regras que participam do critério do verossímil. Por isso, cabe convencionar um desdobramento operacional para a verossimilhança, em âmbito externo e interno [...]. (COSTA, 2010, p. 74).

Observamos logo no início dessa reflexão uma diferenciação entre o trabalho do historiador e o trabalho do poeta. O primeiro registra os fatos e escreve de forma documental sobre um passado ou presente vivenciado por ele ou por terceiros. O segundo, o poeta imitador — no nosso caso, o romancista — escreve não necessariamente sobre o que aconteceu, mas sobre o que poderia ter acontecido. Ele cria uma narrativa contextualizada aos aspectos do campo do verossímil, ou seja, do possível. Podemos observar como o próprio José de Alencar faz suas reflexões acerca dessa distinção, quando afirma que

A palavra tem uma arte e uma ciência. Como ciência, ela exprime o pensamento com toda a sua fidelidade e singeleza; como arte, reveste a ideia de todos os relevos, de todas as graças e de todas as formas necessárias para fascinar o espírito. (apud PROENÇA, 1972, p. 11).

Lígia Costa (2010) ainda faz um desdobramento da verossimilhança para as zonas externas e internas da obra de arte. Sobre esse aspecto veremos, um pouco mais à frente, como Antonio Candido, em seu livro **Literatura e sociedade**, expõe o externo — condicionado ao aparato de contextualização da obra, do autor e do receptor — e o interno — todos os elementos da estória em si e suas relações dentro da narrativa. Ademais, as demarcações entre as zonas internas e externas se apresentam sob uma linha tênue que faz com que ambas sejam analisadas de forma integradora e não separadamente como eventos isolados. E, no caso de José de Alencar, essa afirmação se potencializa ainda mais, pois, de acordo com Gilberto Freire (1952, p. 22): “Esse é um dos pontos em que Alencar mais insiste nos seus romances de vida de corte e vida de fazenda: a superioridade da beleza natural sobre a criada ou inventada pela arte. Não só quanto a pessoas; também quanto a coisas”.

Em se tratando de romance veremos que “o sucesso da composição reside na verossimilhança dos episódios, obtida pelo seu encadeamento necessário e pela adequação entre as paixões que movem os caracteres e os seus atos” (MARTINS, 2005, p. 86). Em **Lucíola**, a verossimilhança assume um caráter de grande

importância, pois esta é o que lhe possibilita manter o interesse do leitor em relação à leitura, apresentando dados ao longo da narrativa que se assemelhem à realidade. Assim, nos exemplifica Luiza Arruda:

Ao colocar no texto referências como acontecimentos sociais como a festa religiosa que acontecia na Igreja da Glória, ao citar os passeios da Rua do Ouvidor; ao referir-se ao joalheiro Wallertein, ao mencionar a epidemia de febre amarela em 1851, José de Alencar traz para a obra dados históricos que referendam a questão da verossimilhança externa. (ARRUDA, 2009, p. 14).

Segundo Tomachevski (1978, p. 171), um tema atual, “isto é, aquele que trata dos problemas culturais do momento, satisfaz o leitor”. Para esse tipo de romance, “as particularidades da época que assiste à criação da obra literária são determinantes no que concerne ao interesse pelo tema”. No entanto, só isso não basta. Esse interesse pela obra precisa ser alimentado durante toda a narrativa. “O interesse atrai, a atenção retém”. Esse autor ainda continua nos esclarecendo que

A maioria das obras poéticas é construída a partir da simpatia ou antipatia percebida pelo autor, a partir de um julgamento de valor, transferida para o material proposto à nossa atenção. O herói virtuoso (positivo) e o malévolo (negativo) representam uma expressão direta deste elemento valorativo da obra literária. O leitor deve ser orientado na sua simpatia, em suas emoções. (TOMACHEVSKI, 1978, p. 172).

Alencar soube muito bem jogar com esses elementos em sua narrativa. A escolha do tema da cortesã era “moda” na época. Vários escritores do romance francês como Dumas Filho, Prévost, Balzac, Baudelaire, entre outros, já haviam analisado essa personagem e perscrutado sua presença na sociedade burguesa daquele período. Personagem essa, que também compunha a Corte do Segundo Reinado no Brasil. Dessa forma, Alencar utiliza dessa temática para estabelecer uma vertente moralizadora, construindo numa mesma personagem o “herói virtuoso” (Maria da Glória) e o “malévolo” (Lúcia), despertando o interesse do leitor pelo poder de persuasão contido na redenção da pecadora, que “provoca então, um sentimento de indignação ou de simpatia e provocará sempre um julgamento de valor” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 172).

Tangenciando, portanto, todos esses conceitos até aqui explorados para o romance **Lucíola**, observaremos que o reflexo da realidade proposto pela Teoria Mimética citada anteriormente, não consiste em dizer que ao apresentar a cortesã

Lúcia, Alencar desejava representar o perfil de uma personagem extraída do mundo real. Isso, por si só, já seria a negação do romance. Embora, Agrippino Grieco (apud PROENÇA, 1972, p. 19) assegure que a protagonista de **Lucíola** existiu como Alencar a descreveu, dizendo que “O real foi aí mais inventivo que o escritor. Conheci um septuagenário que, com um arrepio de pudor, me sussurrou na concha do ouvido o verdadeiro nome de Margarida Gauthier, em cujas carícias também ele, adolescente, se recreara”. Mais à frente, veremos sobre a relação de Lúcia com Margarida Gauthier, de **A dama das camélias**, e porque muitos autores fazem a comparação entre este romance e **Lucíola**.

Voltando à personagem, amparados por Beth Braith, observaremos que

Não cabe à narrativa poética reproduzir o que existe, mas compor suas possibilidades. Assim sendo, parece razoável estender essas concepções ao conceito de personagem: ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação. (BRAITH, 1998, p. 31).

Dessa forma, as personagens – seres da ficção – não mais são vistos como imitação do mundo exterior, mas como projeção da visão do escritor. Antonio Candido (1995, p. 74) nos exemplifica essa afirmação. Quando o escritor deseja criar um “panorama de costumes, a personagem dependerá provavelmente da sua visão dos meios que conhece, e da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo”. Esse seria um dos aspectos fundamentais da verossimilhança, conforme nos mostra Luiza Arruda (2009, p. 13), “Lúcia e Paulo, mesmo sendo seres ficcionais, poderiam ter existido num universo possível. Alencar, ao construir uma personagem como Lúcia, pinça da realidade dados que tornam possível a história de amor e redenção da cortesã”.

Podemos, assim, refletir que a construção da personagem cortesã por Alencar foi favorecida pelos elementos externos à obra que configuravam a sociedade burguesa, patriarcal e moralista do século XIX.

Assim, podemos condicionar o aparato social do momento de produção da obra, arraigado na estrutura interna da obra de arte. Aqui encontramos a linha tênue dos fatores verossímeis das zonas internas e externas ao romance, citadas anteriormente. E será sobre essa relação dialética, entre obra e condicionamento

social, que Antonio Candido afirma, também, que é necessário haver uma flexibilidade. Segundo ele:

A obra não pode ser explicada pela condição social da época, como acontecia no século XIX, nem muito menos ser deixada de lado, como se propuseram os estudos posteriores. Há que se ponderar e não dissociar completamente uma visão da outra. Nessa visão dialética, o texto e o contexto devem ser fundidos para uma análise da obra de arte e assim, o meio social, denominado fator externo à obra passa a fazer parte do processo de criação da própria obra, tornando-se elemento interno, desempenhando papel importante em sua estruturação. (CANDIDO, 2008, p. 13).

Antonio Candido apresenta uma análise em que se deve levar em conta a dicotomia das relações de influência do meio social na obra de arte e vice-versa, emergindo o estudo de “como a obra de arte plasma o meio, cria o seu público e as suas vias de penetração, agindo em sentido inverso ao das influências externas” (2008, p. 28). Essa relação desemboca justamente no conceito do romance na literatura, como tipo de discurso específico, que nas palavras de Luiz Filipe Ribeiro (1996, p. 45) “só adquire realidade social ao longo de um complicado processo de produção, circulação e consumo. Ele não existe, e não pode existir senão como parte de uma dinâmica ideológica mais ampla do que ele”. Ribeiro continua afirmando que o romance é fruto de um processo ideológico social, onde ele encontra a possibilidade de se definir, surgir e desempenhar suas funções, estabelecendo uma relação triádica de sua existência quanto ao escritor, o distribuidor e o público leitor. Assim,

O romance, como qualquer discurso, encontra sua realidade na cadeia social que o une ao seu leitor, ainda que atravessando as barreiras do tempo e do espaço. Se escrevo um romance, se o publico, estou dirigindo-me a alguém, em algum espaço e num tempo qualquer. É evidente que, sendo o escritor um ser histórico, dificilmente seu horizonte de expectativas estará buscando um leitor fora do quadro de sua própria existência histórico-social. (...) Ainda que isto não impeça sua leitura em outros espaços e outros tempos, o ato de produção estará inevitavelmente marcado pela irredutível historicidade das relações sociais dentro das quais o romance é concebido e produzido. (RIBEIRO, 1996, p. 46).

A partir dessa análise, podemos verificar a posição da cortesã apresentada por Alencar e como essa personagem foi construída de acordo com os moldes do romance urbano no século XIX. Se voltarmos os olhos ao passado, veremos que

esse tipo de personagem, agora historicamente falando, desempenhou papéis diversos de acordo com o momento e sociedade cultural em que viveram: desde Maria Madalena na Bíblia, passando pela Antiguidade Clássica, Idade Média, Renascimento, Rococó – a exemplo da *Madame Pompadour*³ – até chegarmos ao século XIX. Várias foram as origens dessas mulheres e muitas eram preparadas para este ofício, exercendo em alguns momentos, funções sociais e políticas admiráveis. Ainda exemplificando, não poderíamos deixar de citar as gueixas e toda a sua importância na cultura oriental. Encontraremos assim, nessas mulheres, muitas diferenças e intersecções que as aproximariam. Em cada época, contudo, inseridas no contexto sociocultural, registraram e despertaram distintos olhares.

Dessa forma, ao trazer a este trabalho a personagem Lúcia, juntamente com a outra face da personagem, Maria da Glória, encontramos no duelo psicológico que se trava entre a mulher casta e a cortesã, um questionamento dos valores e, ao mesmo tempo, do comportamento moral da mulher no meio social da Corte Brasileira do século XIX, muito próxima aos valores da Europa Ocidental daquele momento.

Invocando novamente as reflexões de Luís Filipe Ribeiro, através de sua obra **Mulheres de Papel**, onde nos apresenta um denso estudo sobre as personagens femininas de José de Alencar e de Machado de Assis no século XIX, veremos que,

Em Alencar o que há não são mulheres, são imagens de mulheres – como em qualquer ficção – mas imagens idealizadas e distantes da chã e comezinha humanidade cotidiana. Suas heroínas, mesmo quando contraditórias, pairam num plano de idealização que as distancia dos seres humanos normais. Elas são convocadas a desempenhar um papel: serem exemplos de comportamento social aceitável e inatacável. Mesmo quando pecadoras, como nossa Lúcia, têm uma essência ética incorruptível que as faz superiores à média cotidiana da vida real. (RIBEIRO, 1996, p. 102).

Essas mulheres suplantam o terreno da realidade e transcendem para um plano de idealização, que fogia aos preceitos e ditames da sociedade. Ao fim de sua trajetória, redimem-se à conduta moral e recuperam o seu lugar social. Trata-se,

³ Jeanne-Antoinette Poisson, conhecida como *Madame de Pompadour* foi considerada uma das mais importantes cortesãs do século XVIII, quando se tornou amante oficial do rei da França, Luis XV. Com grande formação cultural e preparada para a corte de Versalhes, tornou-se mecenas das artes. Por meio de sua influência junto ao rei, oferecia recursos para artistas e escritores daquele período, dentre eles o pintor François Boucher e o filósofo Voltaire, possibilitando um importante legado artístico para a cultura ocidental. Foi também a responsável pelo patrocínio de grandes projetos de restauração arquitetônica da cidade de Paris, assim como a idealizadora da fábrica de porcelanas de Sèvres. (GRIFFIN, 2003).

portanto, ainda de acordo com Ribeiro, de “arquétipos que apontam toda sua carga significativa para a estabilidade da família e para a consolidação da identidade da Pátria”.

Acredita-se que o romance urbano de Alencar, pelo menos nesse início de abordagem, reflete bem o espírito social da sociedade burguesa brasileira deste período. Seus romances tinham como público as mocinhas da “boa sociedade” e seus temas giravam em torno do amor “como entendia a mentalidade romântica da época, um amor sublimado, idealizado, capaz de renúncias, de sacrifícios, de heroísmos e até de crimes, mas redimindo-se pela própria força acrisoladora de sua intensidade e de sua paixão”. (MENDES, 1965, p. 10).

Assim, contextualizando o romance, com sua dinâmica interna e os fatores externos, e, ao mesmo tempo, como nos recomendou Antonio Candido, enxergando todo esse processo como uma dinâmica conjunta da obra literária em seu todo, faremos uma análise da dualidade das questões apresentadas e da densidade da construção da dupla personagem: a moça casta, Maria da Glória e a cortesã Lúcia, a mulher pública.

2.1 ÀS MARGENS – A PERSONAGEM CORTESÃ

Considerando-se a questão da duplicidade que marca a protagonista do romance **Lucíola**, começaremos pelas margens e depois chegaremos à personagem do centro. O narrador, na verdade, organiza o texto romanesco, partindo da construção de uma cortesã. A redenção da protagonista só será alcançada depois que o leitor a conhece, vivendo às margens daquilo que a sociedade da época considerava moralmente lícito. É nesse sentido que posicionamos a face da cortesã como uma personagem das margens, por estar fora dos padrões aceitos por sua conduta de vida e que, mesmo com a redenção, a ela não seria permitido regressar ao centro do convívio social como uma personagem de virtudes. Seu passado dificilmente seria esquecido e aquela sociedade poderia não ser capaz de tamanha flexibilidade.

Lucíola foi o primeiro romance de José de Alencar da série “Perfis de Mulheres”⁴, publicado em 1862. Nesse momento a sociedade brasileira passava a buscar uma afirmação de identidade nacional, afastando-se cada vez mais dos hábitos coloniais e aproximando-se dos “civilizados” europeus, a partir de um espelhamento, quando, como nos afirma Rainho (2002, p. 14), “no sentido de igualar-se à burguesia europeia e à aristocracia portuguesa, era preciso que a boa sociedade adotasse valores e modos europeus, civilizando os costumes, eliminando os ares coloniais”. Assim, para a “boa sociedade”, a presença das cortesãs era vista como algo marginal e alvo de profundo preconceito, pois esse tipo de mulher representava uma ameaça à ordem de constituição dos laços familiares, tão valorizados então, nesse meio social.

Dessa forma, Alencar nos apresenta um romance com uma personagem tão corriqueira na alta sociedade: cortesã de luxo, que serve aos caprichos de luxúria da elite burguesa masculina. Temos aqui uma crítica a esses valores sociais, em que a própria sociedade que rechaça os vícios é a mesma que os alimenta. Assim, esse romance causaria rumor na sociedade carioca pela abordagem de tal tema na Literatura Brasileira, que era consumida, principalmente, nas palavras de Ribeiro (1996, p. 83), por um público “povoado de sinhazinhas e moças puras, aspirando a um casamento e namorando sem pensar em contato corporal algum...”.

Talvez por imaginar o escândalo que essa obra poderia suscitar e temendo a censura, Alencar (1990, p. 66) afirma que “em 1862 escrevi *Lucíola*, que editei por minha conta e com o maior sigilo”. Ao se furtrar à autoria, José de Alencar cria um pseudônimo representado pelas letras G. M., que afirma ter recebido a história através de cartas do narrador-personagem Paulo. Essa autora é apresentada como uma senhora de 80 anos, de cabelos brancos, totalmente isenta de qualquer suspeita para contar uma estória que pudesse escandalizar os costumes moralizadores da época. Esta senhora seria a porta-voz da narrativa de vida de uma pecadora que encontrou a redenção através do amor. “Reuni as suas cartas e fiz um livro.” (ALENCAR, 2010, p. 13).⁵ Esse mesmo pseudônimo aparecerá em “*Diva*” e “*Senhora*”, que compõe a tríade dos “*Perfis de Mulheres*”. Esse recurso era comum

⁴ Essa série viria a ser composta ainda por **Diva**, de 1864 e **Senhora**, de 1875, onde o autor apresenta diferentes perfis de personagens mulheres, tocando alguns valores da sociedade carioca da segunda metade do século XIX. (MENDES, 1965).

⁵ Esta referência (ALENCAR, 2010) corresponde ao romance **Lucíola**, de José de Alencar, que será muito citado neste trabalho. Por isso, a partir dessa citação no texto, adotaremos a sigla LUC, seguida da página correspondente à citação, para substituir tal referência.

no período romântico e Alencar soube muito bem utilizar-se dele para promover seus romances e tentar criar um ar de veracidade à sua literatura, o que causa um arrebatamento no leitor por identificar-se de certa forma com uma maior humanidade nessa literatura. Já vimos anteriormente como esse aspecto se enquadra aos elementos da verossimilhança. Apesar de todo o temor de Alencar com seu romance – devido à temática da cortesã – e o “desdém da crítica de barrete, *Lucíola* conquistou seu público, e não somente fez caminho como ganhou popularidade. Em um ano esgotou-se a primeira edição de mil exemplares, e o Sr. Garnier comprou-me a segunda [...]” (ALENCAR, 1990, p. 66). A partir da segunda e terceira edição, o livro já foi editado com a autoria assumida de Alencar, recebendo inúmeras críticas, como veremos mais à frente, “pondo ao romance tachas de francesia”.

Antes de iniciarmos as reflexões sobre a personagem dentro da narrativa, vamos ponderar as considerações de alguns autores acerca do romance e sua temática. Oscar Mendes nos traz um resumo dessa obra de Alencar. Vejamos:

O tema de *Lucíola* não era novo: o da mulher perdida que procura regenerar-se por meio do amor puro. A *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, estava ali diante dele como modelo. Mas Alencar deu à sua estória um sentido diferente, acentuou o contraste entre o verdadeiro sentimento íntimo de sua heroína e a vida que levava. Maria da Glória (depois Lúcia) mocinha ingênua e pura, é vítima dum miserável devasso e depois passa a ser aproveitada por uma cafetina, tornando-se uma das mais famosas meretrizes cariocas. Apaixonada por um bacharel pernambucano, Paulo da Silva, julga-se indigna desse amor e procura fazer que o homem a quem ama venha a amar sua própria irmã, a quem ela criara e educara como filha. Atacada de doença fatal, morre na certeza de que Paulo sempre a ama e cuidará de sua irmã desamparada. (MENDES, 1965, p. 28).

A primeira referência que encontramos à personagem cortesã faz relação direta com o romance **A dama das camélias**, do francês Alexandre Dumas Filho. Esse fato causou grandes constrangimentos a Alencar, tão logo **Lucíola** tenha sido publicado. “Enxergavam nessa heroína uma *Dama das Camélias* que desembarcasse no Rio com uma vasta bagagem de chapéus e vestidos e se naturalizasse brasileira.” (PROENÇA, 1972, p. 19).

Também é famosa a polêmica entre Joaquim Nabuco e José de Alencar, que acusava o autor de **Lucíola** de plagiar o romance francês. “*Lucíola* não é senão a *Dame aux camélias* adaptadas ao uso do *demi-monde* fluminense; cada novo romance que faz sensação na Europa tem uma edição brasileira dada pelo Sr. J. de

Alencar [...]” (COUTINHO, 1965, p. 135). Embora não seja nosso objetivo travar reflexões acerca desse assunto, já tão explorado pela crítica literária, não podemos nos furtar a alguns comentários.

O romance **A dama das camélias** aparece dentro do texto de **Lucíola** como uma das leituras de Lúcia, que dialoga sobre o enredo com Paulo. Esse recurso compõe um aspecto assumido de intertextualidade pelo próprio escritor. A personagem Lúcia, no entanto, descaracteriza quaisquer semelhanças além da temática da cortesã entre os romances. Quanto ao amor de Margarida Gauthier e Armando, Lúcia afirma que não se trata de um amor de alma como ela inconfessadamente já sentira por Paulo, mas apenas uma “paixão sensual, que nem sequer teve o mérito da fidelidade”. (LUC, p. 90). Em **Lucíola** teremos o amor de redenção, tanto que a própria personagem, enquanto cortesã, se sentirá indigna desse amor, não se permitindo a vivê-lo.

Valéria De Marco assume a contramão na crítica entre os dois romances em questão e afirma:

Evocando Margarida Gauthier, Alencar não está apenas mobilizando a memória de seus leitores para enriquecer sua pecadora arrependida com os matizes daquela famosa personagem dos salões franceses. Com este recurso literário ele quer discutir o aproveitamento dos modelos importados; desenvolver uma reflexão sobre as relações entre a literatura nacional e a estrangeira, através das lentes oferecidas pela modernidade romântica; nacionalizar o tema da regeneração da mulher perdida; criar, enfim, o perfil da cortesã do Império. (DE MARCO, 1986, p. 148).

A autora defende que os motivos de Alencar invocar o tema da cortesã, com referência na literatura francesa, além de travar um diálogo com a produção romântica estrangeira, também autenticou parte do seu projeto de literatura, exposto nos seus romances urbanos, onde faz uma “denúncia da mercantilização das relações humanas desencadeada pela civilização moderna” (1986, p. 72).

Outro fator relevante de ligação com o romance **Lucíola** pode ser relacionado à peça de teatro **As asas de um anjo**, escrita por Alencar em 1858. Essa peça trazia uma personagem do universo da prostituição, Carolina, que deixara seduzir pelo luxo de uma vida desregrada, renunciando a segurança de um amor casto e se entregando à prostituição. A degradação da personagem culmina na tentativa de incesto por parte do pai bêbado que tenta abusar da filha, mas não consegue. Nesse momento, a trajetória de Carolina entra em um processo de expiação, quando,

arrependida, aceita a ajuda dos amigos, assume a filha que tivera com o homem que a seduzira e resigna-se ao casamento com o amor casto de sua vida, Luís.

A peça estreou na corte fluminense e “após três apresentações, sem nenhuma manifestação reprovadora da parte do público”, sofreu forte censura policial, com acusação de “imoralidade” (ALENCAR, 1860, p. IX). Essas acusações se referiam não somente à temática da peça teatral, mas principalmente, “por causa do exagerado realismo da cena que trazia a possibilidade do incesto e da integração da prostituta no seio da família” (DE MARCO, 1986, p. 73). A censura causou uma grande revolta em Alencar, iniciando assim, uma série de publicações nos jornais da época em defesa de sua obra.

As influências para a criação da personagem Carolina também vinha dos romances franceses. Flávio Aguiar (1984, p. 115) nos diz que Alencar, ao transpor uma temática do teatro francês para o ambiente da corte brasileira, desejou também “reescrever o mito da mulher perdida”. Essas personagens francesas que faziam parte das leituras de Alencar são encontradas em várias obras como “*La dame aux camélias*⁶, de Dumas Filho, *Marion Delorme*, de Vitor Hugo, *Les filles de marbre*⁷ de Thiboust et Barrière, *Le mariage d'Olympe*⁸, de Emile Augier” (DE MARCO, 1986, p. 73). Esse conjunto de romances, nas palavras de De Marco (1986, p. 73), “formava um leque de personagens que poderiam ter sido matrizes de Carolina e Lúcia”, posteriormente.

Muitos desses romances franceses foram recebidos nos palcos fluminenses com grande aceitação do público, sendo prestigiados nos teatros que frequentava a sociedade daquela época. Devido a esse fato, em relação a **As asas de um anjo**, Alencar afirma que,

Confiando nestes precedentes, animei-me a acabar a minha obra e a apresentá-la ao público; esqueci-me porém que tinha contra mim um grande defeito, e era ser a comédia produção de um autor brasileiro e sobre os costumes nacionais; esqueci-me que o véu que para certas pessoas encobre a chaga da sociedade estrangeira, rompia-se quando se tratava de esboçar a nossa própria sociedade. (ALENCAR, 1860, p. X).

A revolta de Alencar se situa no fato de que enquanto o tema tratava das mazelas de uma sociedade externa – a francesa – apreciava-se tudo com bons

⁶ **A dama das camélias.**

⁷ **As mulheres de mármore.**

⁸ **O casamento de Olímpia.**

olhos, mas quando o enfoque da literatura, na encenação de **As asas de um anjo**, explorava uma personagem com sua trajetória de vida ambientada na sociedade em que se apresentava e representava, a censura falava mais alto.

Alencar utiliza a comparação com as personagens cortesãs do romance francês para defender a trajetória da personagem Carolina, mostrando a punição do vício para as mulheres perdidas. Assim, **As asas de um anjo**, mais do que uma peça de teatro, “pretende ser um compêndio de lições edificantes à sociedade. Para Alencar, pais e mães, rapazes, moças, todos podiam se valer dos ensinamentos que contêm as várias cenas da comédia, utilizando-as na vida prática.” (FARIA, 1987, p. 87).

O desejo de uma literatura “como que de protesto social, produzida por José de Alencar” (FREYRE, 1964, p. 119) se potencializa na missão moralizadora que ele apresenta em **As asas de um anjo**, quando o próprio afirma, a partir do romance francês com o tema da mulher perdida, que: “Vitor Hugo poetizou a perdição na sua *Marion Delorme*; A. Dumas Filho enobreceu-a na *Dama das Camélias*; eu moralizei-a nas *Asas de um Anjo*; o amor, que é a poesia de Marion e a regeneração de Margarida, é o martírio de Carolina.” (ALENCAR, 1860, p. XVII).

Por sofrer censura dessa peça – ao escandalizar a sociedade provinciana de sua época – Alencar inicia, portanto, a trajetória para, quatro anos mais tarde, vir a público o romance **Lucíola**. Segundo João Roberto Faria, “Tudo leva a crer que as discussões acaloradas em torno de *As asas de um anjo* ficaram entranhadas por muito tempo na mente de Alencar. Em 1862 ele retomou com brilho o tema da cortesã regenerada pelo amor, no romance *Lucíola*.” (FARIA, 1987, p. 92).

Assim, inicia o romance **Lucíola**, com voz do narrador-personagem Paulo, que narra a estória em primeira pessoa, sendo também personagem da narrativa. Esse narrador se apresenta de duas formas: “um é o narrador-personagem que tomou parte nos acontecimentos e amou Lúcia; outro é o narrador-personagem que escreve a estória e empenha-se em analisar aquela figura de mulher” (DE MARCO, 1986, p. 153). Dessa forma, podemos observar que a protagonista, tanto na sua versão Lúcia como Maria da Glória, tem toda a sua trajetória contada pelos olhos do outro, que a observa, ou que compartilha de seus sentimentos.

A primeira parte do romance se desenvolve, possibilitando a construção da cortesã. É a face Lúcia da protagonista a primeira que o leitor entra em contato. Ela surge à vista de Paulo no Rio de Janeiro, quando este, bacharel em direito, recém-

chegado de Pernambuco, se encontra no adro da Igreja da Glória. Paulo encanta-se por essa “senhora”, sem perceber de que tipo de mulher se tratava. Frente ao seu entusiasmo, não tardou o alerta do amigo Sá. E é então que Paulo se dá conta de sua desatenção, pois nem observara que ela não estava em companhia de nenhuma figura masculina — um pai ou um irmão — ou de uma mucama. A mulher caminhava só.

A protagonista, nesse momento inicial, apresenta-se como uma mulher devota, que vai à igreja pedir perdão por sua vida de pecados; que dá esmola aos mendigos; e que se traja, nessas ocasiões menos solenes, de forma simples e recatada, com muito pudor. Aos olhos da sociedade, essa “senhora”, nada mais é que uma cortesã. Uma figura marginalizada que até pelos olhos de seus amantes era vista como “uma mulher que só pode ser apreciada de copo na mão e charuto na boca, depois de ter no estômago dois litros de champanha pelo menos” (LUC, p. 59). Em outra passagem do romance, podemos observar a imagem que Paulo também faz da cortesã, em um instante de cólera, exemplificando como essa classe de mulher, no fundo, era considerada. “Esta noite a senhora não se pertence: é um objeto, um bem do homem que a vestiu, que a enfeitou e cobriu de joias, para mostrar ao público a sua riqueza e generosidade.” (LUC, p. 80).

A dualidade da personagem também nos é apresentada na fase inicial do romance. Paulo não conseguia acreditar como uma moça de “expressão cândida do rosto e a graciosa modéstia do gesto”, poderia revelar “uma cortesã franca e impudente” (LUC, p. 18). Na verdade, o pernambucano já estava apaixonado e não haveria mais volta, ele iria perseguir essa mulher e se aproximar dela. Inicia-se, portanto, a trama do romance, baseada na paixão que irá florescer entre os dois. Paulo, porém, é confuso em seus sentimentos, a princípio, entre desejo carnal e amor sincero; e Lúcia, a figura mundana, que não se prendia a homem algum, se apaixona também e se julga indigna de viver esse amor. Paulo, ainda, se vê entre o amor e o preconceito, lutando contra os alicerces morais da sociedade. Esse será o motivo principal que servirá de fundo para toda a narrativa. Uma paixão de um jovem da “boa sociedade” por uma cortesã, que apesar de sua posição imoral dentro dessa sociedade conservadora, possuía uma castidade de alma. E será, portanto, da pureza de sua alma que virá a redenção, embora a mancha do seu passado dificilmente pudesse ser apagada pela sociedade daquela época.

Assim, se desenvolve a tessitura do enredo, ambientada na corte do Segundo Reinado. José de Alencar nos apresenta a um Rio de Janeiro suntuoso e opulento, com descrição dos espaços públicos e privados. O teatro, a Rua do Ouvidor, a casa de Lúcia, a de Sá, entre outros exemplos, são narrados de forma que o leitor possa ir construindo um painel imagético em sua memória e habitando-o com as personagens. No que diz respeito à protagonista, o fato de ser uma cortesã, requer uma caracterização toda especial que a pontue como tal figura. Muitas das características que a definem como cortesã estão centradas no fato de que essas mulheres buscam uma vida de grandes vaidades e de muita opulência. Para tanto, a descrição de seu vestuário será fundamental no romance e a esse elemento da narrativa nos debruçaremos, de forma especial, na próxima seção. Nesse momento, cabe-nos registrar que a personagem Lúcia foi construída, por Alencar, aos moldes da cortesã daquela época.

De acordo com Luiz Carlos Soares (1992), que desenvolveu um estudo sobre a prostituição no Rio de Janeiro do século XIX, a partir, principalmente, de trabalhos da classe médica da época e dos relatórios policiais do mesmo período, encontraremos uma classificação da prostituição fluminense em uma hierarquia específica, definida pelo valor dos “serviços prestados”. Assim, entre algumas dessas classificações, temos a de Ferraz de Macedo, médico brasileiro oitocentista, que pontua as cortesãs no topo do mapa classificatório como as prostitutas “difíceis”, caracterizadas pelo gênero das “ociosas”, seguidas depois das “fáceis” e, por último, das prostitutas “facílimas”. Para este autor, as cortesãs eram “frequentadas” pela elite burguesa e aristocrática da época. Elas foram definidas como

[...] espécie de mulheres – isoladas em casas aristocráticas e ricamente mobiliadas – eram aquelas que nutriam relações de intimidade com muitos homens influentes, “titulares, juristas, médicos, literatos, capitalistas, abastados negociantes, e muitas vezes até fazendeiros ricos”. Eram cotidianas frequentadoras dos teatros, para onde iam em seus carros luxuosos. (SOARES, 1992, p. 32).

Suzan Griffin (2003), que realizou um estudo sobre a história das mais importantes cortesãs ocidentais, publicado como **O livro das cortesãs**, corrobora com as conceituações de Soares e nos apresenta essas mulheres como autênticas personagens e não simplesmente “mulheres mantidas” por seus amantes. “Elas foram, na verdade, o que chamamos hoje de celebridades.” Em contato com os

homens mais importantes da sociedade – “reis, regentes, imperadores, estadistas, financistas, escritores e pintores famosos” – sua vida, com todas as extravagâncias, era motivo de curiosidade pública. Por isso, foram personagens da vida real que inspiraram tantas outras personagens da ficção, na literatura de “Flaubert, Zola, Balzac, Colette, irmãos Goncourt⁹, entre outros. E, é claro, desde Praxíteles¹⁰, passando por Ticiano até Manet¹¹, elas foram os temas favoritos de pintores e escultores”. (GRIFFIN, 2003, p. 21).

Para se apresentarem como essas personagens descritas por Griffin, as cortesãs precisavam ter muitas habilidades e virtudes para que se tornassem, de fato, “encantadoras”. Para isso, era necessário que se tornassem cultas, pois, em sua grande maioria, era mulheres de origem pobre, sem acesso a educação e cultura geral, isso sem mencionar que era algo inerente à condição feminina das mulheres da época, quase em sua totalidade. Assim, elas teriam que aprender, entre outras coisas, a falar corretamente com o sotaque das elites, apresentar-se com apurado gosto, amparadas pelas novidades da moda, saber portar-se como verdadeiras damas da sociedade, com a delicadeza dos gestos, dançar, tocar piano, dominar as regras de etiqueta e os protocolos da corte. Era, assim, uma trajetória árdua a que poucas conseguiam sobreviver. Outras ultrapassaram, no entanto, esses já extensos requisitos. Por serem “personagens” conhecidas de nossa história, acreditamos ser ilustrativo evocá-las nesse trabalho. Dessa forma, veremos que,

Algumas como Céleste Morgador, que escreveu romances, ou Tullia D’Aragona, trezentos anos antes, que escreveu um texto filosófico sobre Eros, eram escritoras. Veronica Franco foi uma poeta respeitável. Muitas escreveram suas autobiografias. Inúmeras outras foram notáveis atrizes, dançarinas, cantoras, artistas de circo e teatro de variedades. Uma ou outra como Sarah Bernhardt e Coco Chanel, ficaram muito mais famosas em outras profissões. (GRIFFIN, 2003, p. 20).

⁹ Gustave Flaubert, Émile Zola, Honoré de Balzac e os irmãos Edmond e Jules de Goncourt foram escritores franceses do século XIX. A francesa Sidonie Gabrielle Colette também foi escritora, nascida no século XIX, com grande parte de sua obra produzida no século XX.

¹⁰ Escultor grego do período de transição do Alto Classicismo para o Helenismo, autor de inúmeras esculturas, dentre as quais a *Afrodite de Cnido*.

¹¹ Ticiano Vecellio foi um pintor do Renascimento italiano, responsável pela obra *Vênus de Urbino*. Édouard Manet foi um pintor oitocentista precursor do movimento moderno conhecido como Impressionismo. Entre suas obras, está *Olympia*, um retrato de uma jovem prostituta nua, com referência à obra *Vênus de Urbino*, de Ticiano.

Obviamente estamos nos referindo a uma parcela mínima de mulheres cortesãs, inseridas num contexto europeu, com um histórico de desenvolvimento muito superior ao do Brasil que, em pleno século XIX, representava o nascer de um império, com todos os traços de subserviência colonial. Imaginar mulheres com tamanha autonomia e liberdade, ainda que cortesãs, seria impensável nesse contexto. De acordo com Soares (1992), há relatos entre os historiadores de algumas cortesãs famosas no Brasil, nesse período da segunda metade do século XIX. Quase todas elas apresentavam origem francesa, ligadas, principalmente, ao teatro ou, em outros casos, importadas para o país exclusivamente com a missão de ensinar a arte de ser cortesã para as “aprendizes de cocote”. Entre essas cortesãs estava a *Professora Victoria* que, “cultivando as aptidões naturais de suas discípulas, a mestra transformou-as em tentações de renome e conhecidas destruidoras de avultadas fortunas” (p. 56). Esse autor nos fala, ainda, de outras cortesãs, como as cantoras de teatro *Madame Deurand*, especialista em óperas francesas e *Mademoiselle Aimée*, que cantava no teatro Alcazar. Conta-se que ela deixou o Rio de Janeiro, segundo periódicos da época, sob uma “manifestação de júbilo e alegria (com fogos de artifício)”, preparada pelas esposas da alta burguesia fluminense. *Madame Aimée* partia “muito enriquecida com as dádivas generosas de muitos homens importantes”.

Por último, Soares nos apresenta a mais famosa cocote da época – Suzana – que também era de origem francesa. Esta, segundo informações, foi acusada publicamente, em carta entregue a D. Pedro II, de ser a “rainha das cocotes”, sendo “frequentada por magistrados e homens letrados” que, além de sustentá-la, proporcionavam-lhe “recursos para viajar todos os anos à Europa, onde ela ia buscar joias e brilhantes de subido preço, sem pagar os direitos da alfândega”.

No romance **Lucíola**, é possível encontrar a construção da personagem cortesã bem próxima aos moldes destas apresentadas pela História. Porém, por se tratar de uma personagem do mundo da ficção, possui as suas especificidades. Apesar da origem humilde, Lúcia já apresentava certa educação oferecida por seus pais. Em um relato da personagem na narrativa observamos que: “À noite toda a família se reunia na sala; eu dava a minha lição de francês a meu mano mais velho, ou a lição de piano com minha tia. Depois passávamos o serão ouvindo meu pai ler ou contar alguma história.” (LUC, p. 117). Em outros trechos o narrador apresenta a

protagonista lendo o romance **A dama das Camélias** e, em outro momento, a Bíblia. Leituras tão contraditórias, mas que externam a dualidade da personagem.

Diferente das cocotes brasileiras que recebiam aulas das mestras francesas em solo tupiniquim, Lúcia foi “se fazer” na Europa e, por lá, no período de um ano, muitos dos segredos da vida das cortesãs foram assimilados. José de Alencar nos mostra, em um trecho do romance, como contemplar na formação de Lúcia muitas das virtudes necessárias à cortesã, apresentadas também pelos estudos de Susan Griffin (2003). Assim, o narrador registra que,

É preciso ter como Lúcia a beleza, a sedução e o espírito que enchem uma sala; a mobilidade e a elegância que multiplicam uma mulher, como o prisma reproduz o raio do sol por suas mil facetas; para assim consumir deliciosamente uma noite com as filigranas da galantaria feminina. Em três horas, que voaram, quer saber o que fez essa mulher? Tocou e cantou com sentimento, conversou com a sua graça habitual, representou-me tipos da comédia fluminense; fez a sátira dos ridículos da época; recitou versos de Garrett, como o faria a Gabriela; brincou, saltou, dançou; e por fim acabou tornando-me criança como ela, e obrigando-me a jogar prendas que eram resgatadas com um beijo na face. (LUC, p. 58).

Em relação à ostentação a que se dedicavam as cortesãs e como isso era abominado pelos guardiões da moralidade da época, observamos várias passagens ao longo da narrativa que elucidam esse comportamento também na cortesã de Alencar. Em uma descrição de Paulo, Lúcia era observada em seus passeios como a “cortesã desprezível que se balançava lubrificante no seu novo carro, insultando com o luxo desmedido as senhoras honestas que passavam a pé...” (LUC, p. 76). A vida de luxo de Lúcia – os vestidos, joias e outros acessórios da moda parisiense da época – era retratada como se espelhada numa cortesã do mundo real. Podemos observar esse estilo de vida ostentoso quando Lúcia externa seu poder aquisitivo e do que ele era capaz de lhe proporcionar:

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

Nessa citação encontramos ainda outros elementos no romance, como a verossimilhança já citada. Tanto *Madame Gudín* quanto *Mr. Wallerstein* são figuras da moda fluminense instalados na Rua do Ouvidor, que atendiam a alta burguesia da época com as novidades das modas de Paris e da Inglaterra.

Como as demais cortesãs, esse era um lado superficial da vida de Lúcia, e servia apenas para caracterizá-la como tal. Toda essa fugacidade da vida mundana de luxos e prazeres vai se esvaindo no desenvolvimento de sua conflituosa relação com Paulo. Depois que experimentara o amor, o coração da cortesã começou a ganhar esperanças e passou a acreditar na possibilidade de amar e ser amada, algo impensável para uma mulher de sua condição moral. No caso de viver um amor com Paulo, ainda havia mais um agravante social. Ele era pobre e se aceitasse o amor de Lúcia ou fosse viver com ela, usando de sua riqueza, o acusariam – como o fizeram – de sacrificá-la, explorando-a e vivendo à sua custa: “O que eu desejava era demitir de mim um título que me esmagava na minha pobreza, o título de amante exclusivo da mais elegante e mais bonita cortesã do Rio de Janeiro” (LUC, p. 72). Em relação a esse preconceito social, Lúcia reflete sobre sua condição e como a sociedade encarava seus sentimentos.

O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; era justo que pateasse se eu tivesse a loucura de arruinarme, e por um homem pobre! Enquanto abrir a mão para receber o salário, contando os meus beijos pelo número das notas do banco, ou medindo o fogo das minhas carícias pelo peso do ouro; enquanto ostentar a impudência da cortesã e fazer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo o homem honesto deve repelir-me! (LUC, p. 74).

A primeira atitude que tomou em relação a esse sentimento, foi começar a mudar a vida que levava, e aos poucos, foi dedicando-se inteiramente a seu amado e preparando tudo que fosse necessário para abandonar de vez sua condição de cortesã, não somente como amante de homens, mas também de todo o luxo que a cercava. O exemplo disso pode ser observado na mudança realizada no seu quarto de dormir: “Uma saleta cor-de-rosa esteirada, uma cama de ferro, uma banquinha de cabeceira, algumas cadeiras e um crucifixo de marfim, compunham esse aposento de extrema simplicidade e nudez.” Era nesse ambiente que ela se deitava para seu

repouso, “com os cabelos soltos e uma longa camisola de linho, sem uma renda, nem um bordado”. (LUC, p. 106).

Lúcia planejou a venda de todos os seus bens materiais para garantir o futuro de sua irmã caçula, Ana, de quem sempre cuidara, mesmo sem a convivência. E iria viver sua vida de forma modesta, retirada no campo, vivendo apenas do trabalho de seus braços e aceitando o que Paulo pudesse lhe oferecer como provedor. Essa retirada para o campo e o isolamento ao qual se propunha era a única possibilidade que se apresentava para a sua felicidade e a única maneira de viver seu amor longe dos olhos sociais que impediam sua união com Paulo. Seria no anonimato que ela acreditava, enfim, poder gozar sua felicidade. E é assim que Alencar vai anunciando, aos poucos a redenção de sua personagem com a morte da cortesã e a ressurreição da moça ingênua e pura de anos atrás, Maria da Glória, a outra face da protagonista, à qual dedicaremos a segunda parte dessa seção.

2.2 O CENTRO – A PERSONAGEM REDIMIDA

Se, por um lado, a vida da cortesã era marcada por uma profunda marginalização, devido à conduta moral que assumia na sociedade em que estava inserida, por outro, gozava de alguns privilégios que eram negados às mulheres daquela época: a liberdade financeira e intelectual. Isso representava uma situação muito próxima à do sexo masculino. Essas mulheres eram “senhoras”, de fato, de seus pensamentos e de suas ações.

Susan Griffin (2003, p. 22), em relação à situação das mulheres europeias no século XIX, estabelece um contraponto entre a mulher cortesã e a mulher de família, sendo esta, submetida a um sistema de reclusão domiciliar e de subordinação à figura masculina. “Exceto entre as cortesãs, se uma mulher fosse rica, essa riqueza quase nunca era sua, ela dependia da beneficência, permissão ou parcimoniosa mesada de um pai, irmão ou marido para fazer uso do dinheiro.”

A liberdade feminina era algo que não existia. Além de a mulher ser limitada financeiramente – embora pudesse desfrutar de uma “dependência luxuosa” – era também restringida intelectualmente. Essa situação agravava ainda mais a ausência de liberdade. À mulher eram permitidas algumas instruções, porém, uma educação

completa lhe era negada. Aprendia a bordar, tinha aulas de piano, canto e, também, aprendia as danças da corte. “Seria instruída na religião e receberia noções rudimentares de leitura e escrita, mas os conhecimentos que pudesse ter de história, literatura, filosofia ou política teria de ter deduzido aos escutar os homens da sua família conversando.”

Dessa forma, podemos perceber que à mulher era ensinado apenas aquilo que uma moça precisava para conseguir um bom casamento. Porém, para a mulher, o casamento representaria apenas um rito de transmissão de dependência: de algum ente familiar – pai, irmão, tio – para o esposo. Visto que, em grande parte, os casamentos não se realizavam por amor. Tratava-se de “um acordo financeiro um tanto velado, um arranjo para beneficiar a família de uma jovem ou a do seu futuro marido, enquanto conferia prestígio a uma ou outra, ou a ambas”.

Trazendo essas reflexões para a condição da mulher brasileira no século XIX, observamos que esse sistema de dependência e cerceamento era muito similar aos moldes europeus. Maria Ângela D’Incao, em seus estudos sobre a mulher e a família burguesa no século XIX, nos fala que

O casamento entre famílias ricas e burguesas era usado com um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção do *status* (ainda que os romances alentassem, muitas vezes, uniões “por amor”). Mulheres casadas ganhavam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposa modelares e boas mães. (D’INCAO, 2011, p. 229).

Era esse, portanto, o destino da mulher burguesa e aristocrática. Desde a mais tenra idade, ela já recebia a educação necessária que a preparasse para o casamento, assumindo uma postura de “guardiã do lar e da família”. Essa missão era repassada de mãe para filha entre as gerações. A educação começava no interior dos lares, fundamentada nos preceitos da religião católica, “que exercia função importante na vida de família do Brasil nos meados do século XIX” (FREYRE, 1964, p. 114). Esse autor ainda nos informa que as meninas, a partir dos oito ou nove anos, eram enviadas aos internatos religiosos, onde eram mantidas até por volta dos treze ou quatorze anos. A partir desse momento, já estavam prontas para o casamento, que não deveria tardar, pois, ao contrário, não encontrariam pretendentes.

Nas instituições religiosas de ensino era repassado o complemento da educação das jovens “casadoiras”. Entre o conjunto de conhecimentos que compunham a educação das meninas nessa época, estava aquele que conferia as habilidades necessárias para a “delicada arte de ser mulher”. As moças, então, aprendiam “música, dança, bordado, orações, francês e às vezes inglês”, e também um pouco de literatura, entre outros conhecimentos. As meninas herdeiras de famílias mais ilustres costumavam receber essa educação em casa, por meio de senhoras que dominassem — e pudessem ensinar —, principalmente, a língua francesa, “não só no traduzir como no falar dessa língua”. A moça da elite burguesa era preparada para a vida na corte e para desempenhar a função de verdadeiras damas dos salões.

Em seus estudos **Salões e damas do Segundo Reinado**, Wanderley Pinho traça um panorama da sociedade brasileira dessa época, descrevendo os mais importantes salões nas províncias da Bahia, de Pernambuco, de São Paulo e, principalmente, da corte fluminense. Na apresentação de seu trabalho o autor corrobora com o pensamento de que a moça da elite burguesa era preparada para os salões, ao afirmar que

Num salão esmeram-se várias artes: a de receber ou preparar um ambiente de cordialidade e espírito; a de entreter a palestra ou cultivar o ‘humour’; dançar uma valsa ou cantar uma ária; declamar ou inspirar versos, criticar com graça e sem maledicência, realçar a beleza feminina nas últimas invenções da moda... (PINHO, 2004, p. IX).

Se de um lado a mulher era dependente do marido, por outro lado, a ela também se deve, em parte, o sucesso do seu esposo. Em uma sociedade conservadora e patriarcal como a da segunda metade do século XIX, a instituição da família era algo valorizado, reforçando o sentimento de progresso e continuidade da espécie, defendido, principalmente, pela Igreja Católica. A mulher ideal era aquela que podia oferecer uma boa prole, de preferência filhos homens.

De acordo com D’Incao (2011, p. 229), a mulher representava um “capital simbólico importante”, pois ainda que a autoridade máxima centrasse na figura masculina, era a mulher – esposa, mãe, filha, tia – que zelava pela imagem do “homem público; esse homem aparentemente autônomo, envolto em questões de política e economia, estava, na verdade, rodeado por um conjunto de mulheres das quais esperava que o ajudassem a manter sua posição social”.

Outros estudos de grande relevância sobre a história das mulheres foram realizados por Maria Thereza Bernardes e publicados em 1988. Trata-se de uma pesquisa que parte de questionamentos da condição social feminina no século XIX, entre 1840 e 1890, apresentados por meio de vários enfoques. Em um desses enfoques, a autora se debruça sobre a literatura romântica, com o objetivo de delinear um retrato da “mulher educada” nesse período na visão dos romancistas, que, por conseguinte, se tratava de uma visão do sexo masculino. Para essa perspectiva investigativa, serviu de fontes uma série de romances urbanos que retratavam a sociedade do Rio de Janeiro daquela época. A justificativa para o uso de tais obras literárias é, primeiramente, “porque habitualmente os romancistas incluem entre suas personagens diversos tipos de mulheres vivenciando inúmeras situações”. E ainda, uma segunda justificativa se deve ao fato de que a significação “dessas imagens corresponde ao sentido que desejavam imprimir ao papel feminino proposto a leitores e, de modo particular, a leitoras, às quais pretendiam agradar com a apresentação de modelos positivos e negativos de comportamento” (BERNARDES, 1988, p. 45).

Então, por meio dos romances urbanos de autoria de Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis e Aluizio de Azevedo, compreendendo um total de dezenove romances, a autora fez um mapeamento das personagens femininas, comparando-as em relação às suas caracterizações, a partir de elementos como idade, estado civil, posição social, nível de instrução e nível de autonomia no seio familiar e/ou na sociedade. Dessa forma, foi possível, por meio da análise dos dados colhidos por Maria Thereza Bernardes (1988), observar, sinteticamente, que o perfil feminino apresentado na construção das personagens revelava, em sua grande maioria, o predomínio de “jovens casadoiras”. Os outros estados civis, às vezes apareciam na mesma personagem, ao longo da narrativa, passando para casada e, em alguns casos, chegando a ficar viúva. O foco na mocidade expressa que a mulher jovem era mais valorizada.

Em relação à condição social das mulheres, a autora separou-as em três grupos específicos: “as de vida modesta, as de vida mediana e as de vida opulenta”, sendo que foi observada uma predominância das personagens entre as camadas sociais médias e as altas, dando ênfase às protagonistas “em situação opulenta”. Isso mostra claramente a maior possibilidade de ascensão social entre as classes mais altas, privilegiando as que ocorriam por meio do casamento. Uma exceção

nesse quesito seria referente à personagem inserida no conjunto das “mundanas”, que consiste em Lúcia, nosso objeto de estudo. “É o único entre os dezenove modelos em que a ascensão social é realizada por uma remuneração pessoal e que, no entanto, relega a personagem a uma condição social desviante.” (1988, p. 63).

Quanto ao nível de instrução, podemos perceber também o enfoque oferecido no início dessa abordagem pela história das mulheres. A autora utiliza o termo “prezadas peculiares do sexo feminino”, “prezadas de sociedade” ou ainda, “prezadas de sala” para enunciar a educação recebida por essas mulheres. Assim, na visão dos romancistas, a mulher daquela época aceitava resignadamente a educação que recebia no sentido de se preparar para o casamento e para a vida na corte.

Os resultados da pesquisa de Maria Thereza Bernardes para esboçar o perfil da mulher no século XIX, aos olhos masculinos, por meio dos romancistas, corroboram com a construção da personagem Maria da Glória no romance *Lucíola*, de José de Alencar. O resgate da personagem ocorre por meio de sua redenção de alma que, mais que enunciar a posição da mulher virtuosa naquela sociedade, é uma tentativa de moralização, quando a personagem só obtém sua redenção com o abandono da vida de luxúria e a sua morte. A passagem no romance que marca a transição da face cortesã para a mulher em redenção acontece com a morte da pecadora. “– Não! A mulher de quem duvidou já não existe, morreu! É uma história bem triste! Ouça!” (LUC, p. 117).

A redenção de Maria da Glória, na narrativa do romance, tem início no capítulo XIX (LUC, p. 118 a 121) quando a protagonista narra a sua trajetória e como foi atirada à vida de cortesã. Nesse momento, tanto Paulo quanto o leitor tomam conhecimento desses fatos e visualizam uma virada na narrativa já pronunciada pelos vários indícios da duplicidade da personagem apresentada pelo autor, ao longo da tessitura do romance, entre a mulher de corpo (Lúcia) e a mulher de alma (Maria da Glória), que representa as personagens do centro, convencionais, moralmente aceitas pela sociedade, embora no caso da heroína de **Lucíola**, não seja exatamente o que aconteceu.

Veremos, portanto, que Lúcia se chamava Maria da Glória – uma homenagem a Nossa Senhora, por ter nascido no dia 15 de agosto. Era moça de família humilde, que, no ano de 1850, tendo seus parentes adoecidos pela febre amarela, se vê sem dinheiro para custear os tratamentos. Será essa adversidade a responsável pelo início da trajetória de vida da cortesã. Maria da Glória nunca desejou se prostituir,

nem o desejava continuar após a primeira vez. Ao ver o sofrimento de seus pais e irmãos doentes e sem dinheiro algum para salvar-lhes a vida, pedia esmolas. Um homem distinto dispôs-se a ajudar com algumas moedas de ouro. No entanto, algo haveria de acontecer em troca. No desespero, a menina, relutou por três vezes. “Não sabia o que queria esse homem; ignorava então o que é a honra e a virtude da mulher, o que se revoltava em mim era o pudor ofendido.” (LUC, p. 118). Porém, diante da agonia de seus entes acamados, criou coragem e voltou. “[...] não senti mais nada, senão o contato frio das moedas de ouro que eu cerrava na minha mão crispada. O meu pensamento estava junto do leito de dor, onde gemia tudo o que eu amava neste mundo.” (LUC, p. 118). Esse dinheiro que salvou a vida de sua família. “Quase que não me lembrava do que se tinha passado entre mim e aquele homem; a consciência de me ter sacrificado por aqueles que eu adorava, fazia-me forte”. (LUC, p. 119). Quando seu pai, já melhor, pergunta sobre a origem do dinheiro, se sua filha havia roubado, ela lhe relata tudo o que aconteceu em sua inocência e seu pai a expulsa de casa. A filha ainda acredita que essa atitude foi porque ele pensava que ela tinha, então, um amante e que iria viver com ele. Na rua, sentada numa calçada, sem ter para onde ir, Maria da Glória foi amparada por Jesuína que a levou consigo. Essa mulher cuidou da família de Maria da Glória, não deixando nada lhes faltar. “A paz voltou enfim; e eu tive o supremo alívio de comprar com a minha desgraça a vida de meus pais e de minha irmã.” (LUC, p. 119). Porém, Jesuína, a figura da cafetina, cobrara por seus serviços: “resolvi viver para tranquilidade e ventura de uma família inocente da minha culpa. Quinze dias depois de ser expulsa por meu pai era... o que fui”. (LUC, p. 120).

Lúcia continua a narrativa de sua história frisando como alguns homens, no Rio de Janeiro, “vivem da prostituição das mulheres pobres e da devassidão dos homens ricos” (LUC, p. 120). Conta também como consegue mudar de nome, em ocasião da morte de uma amiga: quando o médico foi fazer o óbito, trocara os nomes. Assim morria Maria da Glória e ressuscitava Lúcia: “Morri, pois, para o mundo e para minha família. (...) Meus pais choravam sua filha morta; mas já não se envergonhavam de sua filha prostituída”. (LUC, p. 120). Lúcia vai para a Europa e quando retorna encontra somente sua irmã, de quem continua a cuidar, guardando também reservas de dinheiro para seu dote. Queria que a irmã tivesse tudo que o mundo impedira em vida.

Lúcia se torna a cortesã mais rica e disputada da Corte, pois além de tudo, era possuidora de uma casta e pura beleza, contraditória para o tipo de mulher que representava. Esse fato instigava ainda mais a luxúria dos homens que a tomava por amante. E assim, podemos voltar ao início do romance, quando Paulo a conhece e não enxerga nela uma cortesã. E ambos se apaixonam. Arrebatados por esse amor, entre idas e vindas, mágoas e ressentimentos, Lúcia vê nesse amor a possibilidade de se redimir.

Assim, o projeto de redenção criado sobre a heroína potencializa o desejo moralizador de Alencar, quando este dota a protagonista do romance de uma alma nobre e casta, capaz de compensar o corpo corrompido. A metamorfose da personagem vai acontecendo aos poucos ao longo do romance. Algumas passagens podem ser mapeadas no texto, por meio do olhar do narrador-personagem, indo da cortesã à mulher de respeito: “[...] o meu espírito preocupou-se um momento com a singularidade daquela cortesã, que ora levava a impudência até o cinismo, ora esquecia-se do seu papel no simples e modesto recato de uma senhora [...]” (LUC, p. 30). Em outros momentos, de forma inversa, observamos a passagem da castidade à lascívia.

A cortesã revelava-se a mim sem reбуços, depois que deixara cair na falda do leito o seu último véu. Não sei se estimei ou senti essa brusca transição; a franqueza me punha mais à vontade, é certo, porém desvanecia uma doce ilusão, que, por mais transparente que seja, nubla o espírito crédulo, quando procura no fundo do prazer um átomo sequer de amor. (LUC, p. 35).

E, dessa forma, o narrador vai nos instigando para aquilo que, ao fim da estória, se concretizará na possível redenção da personagem. “Compreendo hoje as rápidas transições que se operavam nessa mulher; mas, naquela ocasião, como podia adivinhar a causa ignota que transfigurava de repente a cortesã depravada na menina ingênua [...]” (LUC, p. 56).

Lúcia continua o processo de sua redenção, abandonando seus caprichos de luxúria e recolhendo-se a uma vida mais modesta, contrária ao luxo que estava acostumada e vai morar numa casa afastada da cidade, tendo a presença de Paulo, seu amado, constante em sua vida, ainda que de forma muito discreta. Era como se adquirisse novamente a personalidade da antiga Maria da Glória. “[...] finalmente, a energia e o vigor do espírito que surgia, soldando por misteriosa coesão os elos partidos da vida moral e continuando no futuro a adolescência truncada.” (LUC, p.

125). Traz também para morar consigo sua irmã Ana, de quem cuidara da educação, mesmo estando afastada do convívio familiar. Ao viver esse amor, como uma última recompensa e misericórdia divina, Lúcia engravida, porém não dá a luz ao filho, vindo a falecer.

Dessa forma, José de Alencar nos mostra como foi a vida de Maria da Glória e por quais motivos ela se transformara na cortesã Lúcia. Teria sido por sua própria vontade? Aquela menina ingênua, de 14 anos, para salvar sua família fora apenas uma vítima da monstruosidade e perversão de um homem rico. Homem esse, que fazia parte da elite burguesa da época, exemplo de retidão e alicerce das boas famílias. E o pai de Maria da Glória, ao descobrir o ato de desespero da filha, se não a tivesse abandonado à sua própria sorte, entendido os motivos que a deixou ser usada por um homem, não teria mudado o destino de sua filha? E Jesuína, se não fosse uma cafetina, não teria “ajudado” de outra maneira? Não houve ajuda da parte dessa mulher, ela simplesmente viu na beleza de Maria da Glória e no seu desespero a garantia de muito lucro. Assim, não fora Maria da Glória, de certa forma, que quisera se tornar uma cortesã. A única opção que tivera naquele momento fora salvar a vida de sua família, a qualquer preço. Se pudesse, porém, voltar ao tempo, depois de conhecer os sacrifícios a que se submetera, não o teria feito.

Se ainda tivesse junto de mim todos os entes queridos que perdi – disse-me com lentidão – veria morrerem um a um diante de meus olhos, e não os salvaria por tal preço. Tive força para sacrificar-lhes outrora o meu corpo virgem; hoje, depois de cinco anos de infâmia, sinto que não teria a coragem de profanar a castidade de minha alma. Não sei o que sou, sei que começo a viver, que ressuscitei agora. Ainda duvidará de mim? (LUC, p. 121).

Luís Filipe Ribeiro, que estudou os perfis femininos de Alencar, resume a história de Lúcia e como essa personagem não poderia se inserir na sociedade carioca da época, arrematando o desfecho dessa narrativa:

A história de Lúcia é, assim, exemplar. Uma mulher, mesmo superior, seja pela inteligência, seja pela beleza, pela riqueza, pela educação ou pela sensibilidade – bem de acordo com o receituário romântico – ao errar não encontra caminho de volta. A única regeneração possível vimos desenrolar-se nessa trama; regenera-se aos olhos da opinião, depois de punida até a morte pelos seus erros. Se atentarmos que ela se prostituiu por uma causa

nobre e que persistiu na prostituição por absoluta falta de escolha, nem assim sua transgressão pode ser absorvida, sem prejuízos de monta para o sistema ideológico que sustenta a construção de sua história. A sociedade não pode conviver com a mancha do pecado, uma vez publicada. E tanto Alencar sabia disso que todo o movimento da narrativa, desde os seus primórdios, é no sentido de demonstrar – como se fora em juízo – a inocência de sua personagem. Mas inocência insuficiente para a absolvição e consequente reintegração na vida social. (RIBEIRO, 1996, p. 103).

O que podemos pensar com essas reflexões é que mesmo toda a virtude de alma, escondida no corpo sujo da cortesã, não fora o suficiente para a sua redenção. Embora o amor que surgira entre Lúcia e Paulo tenha sido tão puro quanto aquele de acordo com os bons costumes da sociedade, o casal não poderia assumi-lo publicamente. As marcas do preconceito eram muito fortes para permitirem tamanho atrevimento. Ainda que lhes bastasse viver este amor às escondidas, a mácula da vida de Lúcia como cortesã os acompanharia para sempre onde estivessem, pois a própria personagem, a todo tempo, ainda que se achasse digna dessa misericórdia divina, não conseguia se autopurificar. E para finalizar, o filho que ela gerou em seu ventre, que seria o fruto desse amor “sacro”, não poderia vir ao mundo, pois representaria de fato a sacralização desse amor, dificilmente aceito pela sociedade moralista daquela época. E foi exatamente esse filho quem lhe dera o desfecho final, roubando-lhe a própria vida. Assim, novamente nas palavras de Ribeiro (1996, p. 102), Alencar apresenta a força dos preconceitos e como estes estão arraigados nas próprias personagens. E dessa forma, “a relação perde a sua dimensão social e, como estamos no reino de uma ficção, entre outras coisas, pedagógica, o exemplo que pode ficar é apenas um: a punição irrevogável da mulher transgressora”.

Na próxima seção, de posse da construção da personagem, refletiremos sobre o processo de caracterização da mesma, e de que forma, por meio do vestuário, o autor vai configurando sua protagonista, ao longo da narrativa, em ambas as faces: a cortesã e a moça casta. A partir dessa reflexão sobre o romance será possível, ainda, uma aproximação entre a literatura e a moda, a partir do estudo da indumentária da segunda metade do século XIX.

3 A INDUMENTÁRIA COMO CARACTERIZAÇÃO DA PERSONAGEM

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

Dentre as inúmeras possibilidades de caracterização, uma delas merece atenção especial nesse trabalho, pois faz parte do foco da pesquisa e se refere aos aspectos relacionados à indumentária. Segundo Cláudia Duarte:

Historicamente, a literatura tem conferido à roupa uma importância primeira, como um código capaz de acessar conceitos, práticas, representações, como símbolo e recurso construtor de identidades sociais, culturais e de gênero. Ela sempre se valeu das roupas para dar substância aos seus personagens. (DUARTE, s/d, p. 1062).

Na literatura romântica do século XIX, em geral, encontramos uma forte relação entre as personagens e os seus trajes. Isso infere num grande acervo descritivo de modas, modos e demais aspectos do cotidiano da elite burguesa e aristocrática do Brasil Imperial. “A indumentária ocupa um lugar de destaque na literatura brasileira, se valendo da marca psicológica ou social trazida pela roupa” (DUARTE, s/d, p. 1063). De forma mais específica, na obra de José de Alencar, podemos nos valer da indumentária para esboçar “um quadro da vestimenta da época” (SILVEIRA, [2011?], p. 3).

Nosso foco, portanto, concentra-se nas descrições de indumentária da personagem-protagonista do romance **Lucíola**, de José de Alencar. Mas, antes de explanarmos sobre as relações entre a indumentária que compõe a personagem e a moda vigente no período do século XIX em que se passa a estória, é necessário contextualizar o momento de escrita e/ou publicação da obra e retomarmos, como

respaldo a essa análise, os elementos de verossimilhança, que façam jus a esta investigação. Resgatando a questão sociológica proposta por Antonio Candido (2008, p. 18), observamos que não se pode desprezar da crítica atual o seu interesse pelos diversos estudos de caráter social, realizados a partir da obra de arte, sem finalidades literárias. Assim, a Literatura se torna fonte fecunda para estas investigações e muitos romances, bem como outros contemporâneos do Romantismo brasileiro, foram consultados por diferentes áreas: não somente a sociologia, mas também a própria história, arquitetura, artes visuais, moda, entre outras, devido, principalmente, à riqueza da linguagem dos autores, de caráter descritivo tanto dos cenários, costumes, regras de etiqueta, gestualidade e indumentária que, por mais fictícios que se apresentassem dentro dos enredos, não fugiam às referências externas.

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

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

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

Gilda de Mello e Souza (2009, p. 24), também fez uso da literatura brasileira para desenvolver seu trabalho sobre a moda no século XIX. Ela afirma que esse tipo de estudo visto apenas pelo viés imagético acaba tornando a análise um pouco estática e, portanto, se valeu dos textos sociológicos, das crônicas de jornais da época e, principalmente, “do testemunho dos romancistas, cuja sensibilidade aguda capta melhor que ninguém, nos meios elegantes, o acordo da matéria com a forma, da roupa com o movimento, enfim, a perfeita simbiose em que a mulher vive com a moda”. Continua, ainda, dizendo que os romancistas franceses, Balzac, Proust e, no

Brasil, “Alencar, Macedo e Machado de Assis, dão-nos a visão dinâmica que nos faltava”.

Diferentemente das pesquisas de Mariana Rodrigues e de Gilda de Mello e Souza, não se propõe aqui a realização de um estudo sobre moda, mas uma análise acerca das contribuições que os trajes oferecem à narrativa para a construção de personagens. Por meio dos códigos do vestir e das descrições da indumentária realizados pelos autores em seus romances, é possível criar um imaginário de identificação da personagem com o leitor e situá-lo dentro do contexto histórico e do enredo da obra.

Dessa forma, o ponto de partida para essa seção situa-se entre duas datas: os anos de 1855 e 1862. O primeiro, exposto no romance **Lucíola** como o ano em que se passa a estória, com a chegada de Paulo ao Rio de Janeiro: “A primeira vez que vim ao Rio de Janeiro foi em 1855 [...]” (ALENCAR, 2010, p. 16); a segunda marcação de data se refere à escrita e publicação do romance: “Em 1862 escrevi Lucíola, que editei por minha conta e com o maior sigilo [...]” (ALENCAR, 1990, p. 66). Visualizamos, assim, um período de oito anos, dentro das décadas de 1850 e 1860, um período muito importante para a moda no século XIX, mas que, no entanto, vivenciam os mesmos hábitos e costumes do vestir. Então, a fim de averiguar as relações de contextualização no romance, será necessária uma breve observação sobre a moda daquela época no mundo ocidental e suas influências no Rio de Janeiro do Segundo Reinado para, posteriormente, identificarmos as relações e a importância dessa indumentária na construção e caracterização da personagem no romance.

3.1 A ERA VITÓRIANA NA EUROPA E AS INFLUÊNCIAS NA CORTE BRASILEIRA

Em meados do século XIX, sob a égide dos monarcas Napoleão III, na França, e Rainha Vitória, na Inglaterra, houve um período de grande prosperidade em toda a Europa e no mundo ocidental. Como fruto da Revolução Industrial, emerge uma nova classe social, a abastada burguesia, composta pelos grandes industriais que entram em cena, representando uma classe com dinheiro para bancar e seguir os gostos e os estilos da nobreza e da aristocracia. Todos esses fatores irão influenciar profundamente a moda daquele período.

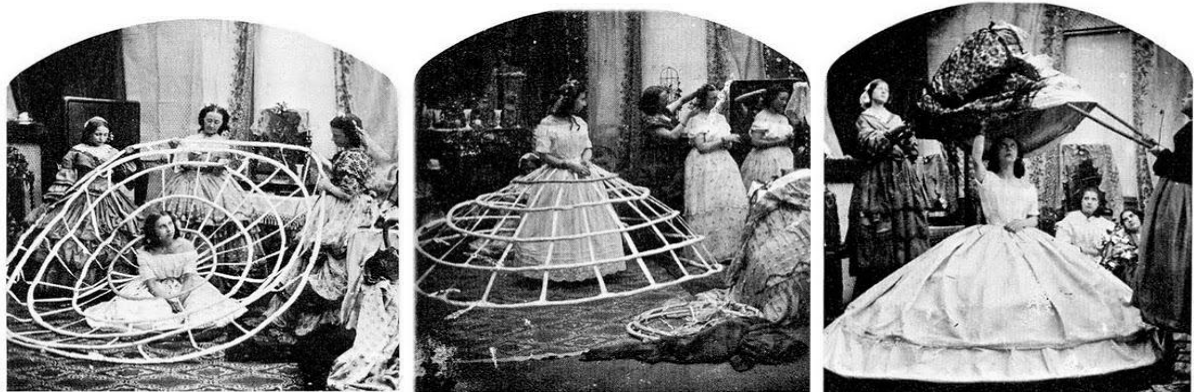
Algumas peças do vestuário que já se usavam anteriormente continuaram, como é o caso do espartilho, que se afinou, garantindo uma boa postura às mulheres e a formação da silhueta ampulheta, com cintura bem marcada. As que mais sofreram alteração naquele momento foram as saias, passando das volumosas e pesadas anáguas à crinolina. Segundo James Laver (2008, p. 177), “As saias foram ficando mais rodadas e, na primeira metade da década, o efeito desejado era obtido usando-se um número maior de anáguas”. Esse excesso de tecido, certamente era desconfortável. Assim, “em 1856, foram substituídos por uma ‘crinolina de armação’ ou anágua de arcos”.

De acordo com João Braga, a crinolina:

Era, na realidade, um tecido feito de crina de cavalo mesclado ao algodão ou ao linho, que tinha propriedades rijas e flexíveis ao mesmo tempo. A obtenção do enorme, cônico e circular volume das saias deveu-se ao uso de uma armação de aros de metal chamada de *cage* (que em inglês e francês, significa gaiola). O conjunto da armação com a saia propriamente dita acabava sendo chamado de crinolina. (BRAGA, 2004, p. 63)

Na imagem abaixo podemos visualizar melhor em que consistia esse aparato da moda vitoriana:

Imagem 01 – Sequência de imagens ilustrativas para o uso da crinolina.



Fonte: Musée Galliera, 2008.

A crinolina se apresentava como um artifício de privilégio. A amplitude de sua roda chegava a proporções tamanhas, que muitas vezes as mulheres mal passavam pelas portas, além, obviamente, de terem todos os seus movimentos aprisionados. Isso mostrava que além de elas não precisarem executar atividades domésticas,

possuíam condições de terem damas de companhia ou outro tipo de serviçais que as auxiliassem, inclusive, a se vestirem. A incapacidade de realizar trabalho, característica presente na indumentária feminina, confirmava o status econômico das mulheres. Esse status reforçava sua função de consumir, por transferência, pelo chefe da casa. A mulher desse período passa, então, a carregar em seus trajes a posição social de seu marido. E assim, quanto mais suntuoso e volumoso o vestido da esposa, maior era o poder capitalista do homem de quem ela era dependente.

Andreana Buest (2004, p. 11) afirma que a mulher era a propriedade do homem. “Sem poder sobre si mesma, seus gastos e lazer serviram de valorização de seu chefe. Assim quanto mais cara e improdutiva fosse a dona de casa, mais crédito e respeito teria sua família e seu esposo”.

A ostentação proposta pela exuberância da crinolina faz uma relação direta com a França do Segundo Império e se traduz, simbolicamente, “com sua prosperidade material, sua extravagância, suas tendências expansionistas... e sua hipocrisia. E a rainha da crinolina foi a própria imperatriz Eugênia” (LAVÉR, 2008, p. 185). A associação da crinolina com a imperatriz foi tão forte que alguns autores creditam a ela, Eugênia de Montijo, a criação desse acessório:

Nobre espanhola, mulher de sangue quente, detestava o desconforto produzido pelas nove anáguas engomadas que eram usadas para armar as saias na corte (...) Eugênia procurou uma fábrica de espetos em julho de 1854 levando um desenho seu de uma espécie de gaiola feita de finíssimos aros de arame de aço e que, desde então, tornaria a indumentária feminina muito mais leve e mais arejada, a crinolina. (CAPELLANO, 2001, p. 32)

Alguns autores ainda conferem a Charles Frederick Worth a invenção desse aparato. Ele, um inglês radicado em Paris, foi o costureiro oficial da imperatriz Eugênia de Montijo e, pelo prestígio oferecido por esse posto, foi considerado o pai da Alta Costura. Isso porque, até então, as roupas eram feitas por costureiros ou modistas que desenvolviam peças que já estavam em vigência no período e ao gosto da cliente, sem explorar muito um trabalho de criação. Dessa forma, Worth alterou os parâmetros da moda, sendo o primeiro a se impor como artista-criador, oferecendo seu talento na criação de peças únicas e exclusivas, onde imperava o seu gosto e estilo. Suas roupas vinham com uma etiqueta de sua *maison*, oferecendo um certificado de autenticidade, identidade, qualidade, reputação e status. Era também a primeira vez que se usava uma etiqueta interna para

identificação de uma marca. Outra inovação, apresentada por este costureiro, foi a apresentação de seus modelos em manequins vivas – ou sócias como eram chamadas na época – em sua *maison*, situada na *Rue de La Paix*, Paris, em 1858, sendo então a primeira casa de Alta Costura Francesa. O sucesso de suas criações fez com que o Segundo Império francês fosse referenciado, segundo seus contemporâneos, como "*L'époque de Worth*".

Com este costureiro e suas ideias inovadoras no campo do vestuário, nascia, portanto, alguns anos depois (1868) a Alta Costura, que dentro das inúmeras normas que a regem enquanto instituição, viva ainda nos dias atuais, goza do *status* de ápice do vestuário, sendo caracterizada, desde seu surgimento, pela exclusividade e pela produção artesanal, minuciosa e luxuosa. Conforme Karla Bilharinho Guerra,

A alta costura ou artesanato de luxo da moda irá colaborar para a formação de um corpo de profissionais especializados na criação, difusão dos modelos, além, é claro, de orquestrar as mulheres incessantes do vestuário, tornando-as sazonais, mas nem por isso, previsíveis. A alta costura é, neste sentido, um momento fundamental na estruturação do campo da moda em sua trajetória rumo à autonomia em relação às outras esferas da sociedade. (GUERRA, 1997, p. 42).

Dessa forma, Charles Frederick Worth possuía todos os requisitos necessários para se fazer valer desse momento e se tornar o costureiro que foi mudando a história da moda no ocidente, novamente, a partir da França. Com o grande capital circulante da Revolução Industrial e todos os benefícios tecnológicos – como a criação da máquina de costura – Worth soube tirar proveito das circunstâncias e explorou as inovações técnicas para transformar o conceito da costura. O aparato tecnológico que surgia possibilitava a aplicação de detalhes, o desenvolvimento de tecidos exclusivos, variação das tonalidades de tingimentos, dentre outros acessórios.

Assim, de acordo com Gilda de Mello e Souza,

Colocado na encruzilhada entre as solicitações do público e o impulso artístico, o criador de modas, mais do que qualquer outro criador, terá, não há dúvida, de alertar sua sensibilidade para o momento social e pressentir os esgotamentos estéticos em vias de se processar. É um grave erro dizer que o costureiro força o sentido da moda. (SOUZA, 2009, p. 31).

Worth também possuía conhecimento de engenharia e geometria, que aplicava na criação de formas únicas e especiais. Ele “considerava o vestido um objeto tridimensional a ser construído e estudou os principais movimentos do corpo para criar cortes que proporcionassem a máxima elegância” (BUEST, 2004, p. 8). É possível pressupor um elaborado estudo de modelagem, atrelado ao conhecimento da anatomia humana, pouco desenvolvido até então para aplicação em vestuário, até porque grande parte do trabalho de Worth esteve pautado na estruturação de novas silhuetas.

Era, portanto, o costureiro quem oferecia os modelos e a cliente comprava o que fosse do seu agrado. Ser vestida pelo costureiro da imperatriz da França era o desejo de muitas mulheres nobres e burguesas, não só francesas, mas de toda a Europa. “Não são elas que escolhem, é ele. Elas já se dão por satisfeitas deixando-o escolher e, até para isso, precisam de uma apresentação.” (LAVÉR, 2008, p. 188).

A respeito de sua clientela, veremos, segundo Buest, que

A Maison de Worth era um lugar de encontro popular para as mulheres “da moda”. A *Harper's Bazar* descreveu um encontro na Maison Worth afirmando que ele as chamava, as inspecionava e as glorificava ou condenava por sua vestimenta. Ali Worth era majestade, nobre como suas clientes. Ele podia escolher a quem vestir. Da Imperatriz Eugénie a atrizes, cortesãs e cocotas como Cora Pearl, uma de suas “propagandas”, que pode ser vista em muitas fotos usando as crinolíneas de Worth. (BUEST, 2004, p. 12).

Todas as clientes desse costureiro eram indicadas por outras e faziam parte de um seleto grupo que ia de nobres como Eugênia e a Corte das Tulherias, passando pela imperatriz da Áustria, Elisabeth II, conhecida como Sissi, até as mulheres de industriais americanos e também as cortesãs, que eram, à época, fortes difusoras da moda. No Brasil, temos conhecimento de uma cliente de Worth nesse período. Trata-se de Eufrásia Teixeira Leite (1850 – 1930), uma importante aristocrata, baronesa do café sul-fluminense brasileiro, possuidora de uma das maiores fortunas do Brasil Imperial. Porém, sua relação com a moda francesa, nesse momento, não foi devida às influências francesas no Brasil, mas sim, por ela ter vivido grande parte de sua existência em Paris, relacionando-se não somente com a alta burguesia, mas sendo também frequentadora dos círculos da aristocracia europeia.

Trazendo para o Brasil uma análise da moda no período da segunda metade do século XIX, mais precisamente da corte brasileira do Segundo Reinado, instalada na cidade do Rio de Janeiro, será necessário estabelecer um novo ponto de partida com a chegada da corte portuguesa, em 1808. Antes, a cidade se assemelhava mais a uma aldeia que, segundo Maria do Carmo Rainho (2002, p. 48), “era um espaço identificado com o ‘atraso’, muito mais próxima dos primórdios da colonização do que das mudanças que, em dez anos, alterariam a sua face e os costumes de seus habitantes”.

De acordo com João Braga e André Luiz do Prado,

No Brasil, até a abertura dos Portos às Nações Amigas, promulgada através de carta régia pelo príncipe regente Dom João, de Portugal, em 28 de janeiro de 1808, as roupas eram ou trazidas prontas da Europa ou cosidas por alfaiates portugueses aqui instalados e apoiados por ajudantes escravos negros. Até o início do século XIX, as tradições regionais e das cortes na Europa eram rigidamente seguidas, com definição de tecidos para cada estação e demais características das roupas e adornos. (BRAGA; PRADO, 2011, p. 30).

Maria do Carmo Rainho também explana sobre esse momento da história da indumentária no Rio de Janeiro, apresentando o afastamento da moda das necessidades das famílias coloniais.

Excetuando-se em algumas poucas festas e nas idas à igreja, os trajes das famílias coloniais, especialmente os das mulheres, beiravam a negligência. E se na rua eles eram adequados às circunstâncias, em casa, as mulheres da ‘boa sociedade’ quase não se distinguiam das escravas – sua indumentária consistia na maior parte em um ‘cabeção e chinelo sem meia’. (RAINHO, 2002, p. 48).

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

portuguesa. Esse momento sinaliza em muitos aspectos as mudanças de comportamento da colônia, que entrará num período de profundas adaptações.

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

Ainda atrasados em relação ao desenvolvimento da Europa, principalmente no que se refere aos avanços tecnológicos da Revolução Industrial, o Brasil, sob a influência dos industriais ingleses, entra num período de recuperação do tempo perdido, rumo ao progresso. Todo esse processo refletirá profundamente na moda do Brasil, já independente de Portugal desde 1822 e, assim, a sua difusão esteve especialmente relacionada ao desenvolvimento urbano.

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

Não só a moda era importada, mas também os ideais que ela simbolizava. Como vimos em relação à Era Vitoriana, também no Brasil, “a vida na corte exigia a mulher de salão, a mulher vestida com propriedade e elegância e que, por procuração, refletia a riqueza dos homens” (BRAGA; PRADO, 2011, p. 35). De acordo com Pinho (2004, p. 83), no Segundo Reinado no Brasil “Copiavam-se os esplendores do Segundo Império em França. Paris dominava ainda uma vez o mundo [...]. O Rio de Janeiro contagiava-se da imitação. A alegria meridional da Imperatriz Eugênia talhava modelos”.

Assim, a moda se torna o instrumento apropriado para externar esses códigos de prestígio e poder. Às mulheres, portanto, era necessário um guarda-roupa variado e caro, afinal, “de seu comportamento social, de seus vestidos e joias, de sua maneira de receber e de se insinuar junto a personagens de prestígio dependia

o bom encaminhamento da carreira política ou econômica do marido” (MURICY, 1998, p. 57).

Gilberto Freyre também nos fala a respeito disso, segundo ele:

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

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

Em 1851 surge **O Álbum Semanal**, que circulou por dois anos e trazia sugestões, na sessão de moda, com descrições dos trajes apropriados a serem usados em casamentos, bailes e outros eventos sociais, como velórios e até o período da quaresma. A partir de 1852, aumentam essas publicações e aparecem **O Novo Correio das Modas**, **A Marmota Fluminense** e o **Jornal das Senhoras**.

O Novo Correio das Modas era um jornal que publicava novelas, poesias, anedotas e charadas, circulando até 1854. Na coluna “Modas”, oferecia a descrição dos trajes da moda em Paris, acompanhados de gravuras ilustrativas. Um exemplo pode ser observado em uma edição, de 1853¹². “Querem as nossas elegantes um lindo *toilette* para a sua residencia nas chacaras, durante os calmosos mezes do verão? Pois olhem bem para a linda gravura que lhes apresentamos hoje e estamos certos que ficarão contentes”.

Outra edição deste periódico, de 1854, apresenta a reprodução de uma gravura de moda, oriunda de Paris, oferecendo também as descrições dos trajes, conforme podemos observar nas imagens a seguir:


¹² Todas as citações dos jornais da época foram reproduzidas como apresentadas nos periódicos, sem sofrer as correções ortográficas da língua portuguesa.

Imagem 02 – Ilustração de moda, século XIX.



Fonte: **Novo Correio das Modas**, 1854.

Imagem 03 – Recorte de jornal, século XIX.



MODAS

DESCRIÇÃO DA GRAVURA.

As quatro moças que representa a gravura do nosso *Correio* de hoje offerecem ás nossas amaveis leitoras lindos modelos para os seus elegantes *toilettes*.

A primeira da esquerda tem um lindo honé de grós de Napoles, cercado de um enfeite de filó de Lyon; ramos lateraes de flôres. Vestido *vala-quo* de barege estampado, corpinho aberto, frangido, mangas com tres fôfos; camisinha com ordens progressivas de rendas; tres babados.

A segunda penteado *diadema* e vestido á virgem.

A moça que está sentada, penteado simples enfeitado com alguns adornos de veludo preto com um pente á marquezia. Vestido de seda da India, corpinho decotado sobre uma canisinha, mangas muito curtas.

A quarta figura que se vê em pé á direita usa de um penteado enfeitado com uma touca de blonde e tafetás. Vestido á *regencia* de corpinho e mangas abertas presas com laços á *Fontanges*.

Fonte: **Novo Correio das Modas**, 1854.

A Marmota Fluminense também trazia a descrição de figurinos coloridos de Paris. “A partir de 1853, o jornal inova ao brindar seus assinantes com a primeira litogravura impressa no Brasil – um figurino de baile – iniciativa do seu editor, Paula Brito.” (RAINHO, 2002, p. 77).

O **Jornal das Senhoras**, que circulou de 1852 a 1855, todos os domingos, era um jornal diferenciado pela época, por ser totalmente redigido e editado por mulheres, uma novidade para o período. Oferecia colunas de moda, literatura, crônicas, teatro e crítica, numa linguagem mais feminina, dedicada especialmente ao público feminino. Defendia a emancipação da mulher com o direito à educação para uma melhor integração da mesma na sociedade, não para disputar lugar com o homem na economia ou política, mas para desempenhar melhor a função social que lhe compete no seio da família.

O **Espelho** é outro jornal de grande importância para a divulgação da moda na corte brasileira do Segundo Reinado. Circulou entre 1859 e 1860, oferecendo uma coluna de moda intitulada **Crônica elegante**. Trazia além das descrições dos trajes – acompanhadas de gravuras ilustrativas – outras observações e dicas de onde adquirir os produtos, fazendo propagandas das principais lojas de artefatos para confecção de vestuário da Rua do Ouvidor.

O que avisto e onde quero entrar é na loja de modas de Mme. Hortense Lacarriere, brilhantemente illuminada e mais brilhantemente adornada com as bellezas da moda. Tudo o que de moderno existe apresenta-se ali a nossos olhos que não se fartam de ver tanta cousa bonita. [...]

Em casa de Mme. Catharina Dason não menor numero de preciosidades offerece-se a nossos olhos admirados. Os representantes da rua Rivoli na rua do Ouvidor mandam de lá vir essa mina de encantadores inventos, de que tanto gostam as nossas moreninhas de olhos negros. (O ESPELHO, 1859).

Ainda tivemos alguns outros periódicos nesse período, como o **Semana Familiar**, circulando a partir de 1862 que, no tangente à coluna de moda, se restringia apenas à descrição dos trajes. Também o **Jornal das Famílias**, que circulou de 1863 a 1878, “trazia em suas páginas a descrição dos figurinos coloridos e artigos que tratavam do abuso da importação das modas francesas, além de críticas aos roceiros, que não sabiam vestir-se corretamente” (RAINHO, 2002, p. 78). Nesse jornal, assim também como em **O Espelho**, Machado de Assis foi um importante colaborador.

Depois da década de 1870, muitas outras publicações foram surgindo na imprensa brasileira, como **O Domingo**, de 1873, **A Estação**, de 1879 a 1904, **A Mulher e Arquivo de Famílias**, ambos de 1881, entre outros. Como as demais publicações já citadas, esses jornais, no que diz respeito à moda, quase que unanimemente se restringiam à divulgação da moda francesa, com as gravuras ilustrativas e suas descrições minuciosas ou, em outras oportunidades, descrevendo o que se usava na corte, difundindo assim, não somente a moda, mas principalmente o que ela representava em termos de estabelecimento de posições sociais.

A respeito da moda no espaço rural existem discordâncias por parte dos pesquisadores. Alguns deles, inclusive Maria do Carmo Rainho (2002, p. 61), compartilham da opinião de que a difusão da moda foi algo estritamente ligado à urbanização, dentro dos códigos de convivência social exigidos pela corte. “Como a moda não constituía marca de distinção no campo, onde outros valores importavam, não havia grandes preocupações por parte dos senhores em reprimir nos escravos o gosto pelas roupas luxuosas.”

Gilda de Mello e Souza também corrobora desse pensamento, e nos diz, a partir de uma análise de fotografias do período, que o campo estava alheio à moda. Segundo suas observações,

Na aparência dessas pessoas nada revela a posição social de destaque, a qualidade de ricos proprietários rurais. Nenhuma concessão na roupa muito simples: sobrecasaca preta folgada, cômodas botinas e elástico para os homens; vestido preto desataviado das mulheres, que se repete com monotonia nas seis moças – filhas e noras – exatamente o mesmo feitiço, com duas pequenas variantes nas golas e nas mangas. (SOUZA, 2009, p. 119).

É preciso, no entanto, salientar que a estrutura agrária do Brasil era composta pelos grandes latifundiários e, nesse momento específico de nossa história – já entrando pelos anos de 1850 – dominada pela cultura agrária da cana-de-açúcar e do café. Assim tivemos os grandes barões do império, uma elite burguesa, agrária, que apesar de viver grande parte do tempo em suas fazendas eram também frequentadores assíduos da corte, com toda a sua família, onde mantinham seus palacetes. E ademais, os filhos desses fazendeiros estudavam nas melhores escolas da Europa e suas esposas e filhas também viajavam para o exterior, trazendo de lá referências no vestir. Obviamente, portanto, se pensarmos no campo

como uma estrutura de dominação dos grandes fazendeiros, acreditamos não poder generalizar essa total alienação à moda. De acordo com um jornal da corte fluminense desse período, observamos a seguinte descrição:

Alguns annos a esta parte, o Rio de Janeiro mostrava-se unicamente elegante nos salões, nos bailes, e às vezes nos passeios; hoje não é só a cidade que se ostenta vaidosa em meio de sedas e rendas; no campo também a cocqueterie e o chic assentaram o seu dominio: alli, como na cidade, vemos a belleza e o apparatus com todo o seu rigorismo preoccuparem até mesmo nos seus sonhos as amaveis fluminenses. (O ESPELHO, 1859).

Outros veículos, não de divulgação da moda, mas onde ela aparece inserida num contexto de observações foram os romances de folhetins, caracterizados em romances de costumes e também romances urbanos que, no caso de José de Alencar, povoavam o imaginário da boa sociedade e acabavam por influenciar os modos da corte, ora corroborando com os códigos vigentes ou, em outros momentos, fazendo críticas severas às relações estabelecidas no Brasil do Segundo Reinado. Entre autores expoentes na literatura desse gênero temos Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis, como seus principais representantes.

No intuito de estabelecer uma identificação de verossimilhança dentro dessas obras, a moda ou, em outras palavras, a descrição da indumentária se converte num forte componente de construção das personagens, corroborando com as explanações até aqui oferecidas. “A moda transforma-se num objeto a ser registrado, analisado e discutido. Torna-se digna da atenção de inúmeros romancistas, como José de Alencar e Machado de Assis.” (RAINHO, 2002, p. 67). Será a essa relação da moda com a literatura em torno do romance que dedicaremos a segunda parte dessa seção.

3.2 LITERATURA E MODA EM **LUCÍOLA**

O romance **Lucíola**, de José de Alencar, possui algumas especificidades que o privilegiam nessa pesquisa como objeto de estudo. Primeiramente, por contextualizar a narrativa dentro do universo do Segundo Reinado no Brasil,

coincidindo exatamente com o momento de sua escrita e publicação. Isso acentua os aspectos de verossimilhança já discutidos na primeira seção desse trabalho, no que se refere, principalmente, à observação das relações externas influenciando na composição da obra de arte.

O segundo fator considerado relevante se relaciona à temática da obra: a história de uma cortesã. Não se trata, porém, de uma simples cortesã, como conhecemos muitas ao longo da história, mas uma cortesã que tenta se redimir através do amor. Essa personagem complexa acaba por se inserir profundamente na sociedade da época, quando vivencia suas duas faces: a casta Maria da Glória, num primeiro momento, moça simples e frágil que virá a ser corrompida, fazendo parte de uma parcela da população numerosa, mas pouco expressiva pela sua condição social. Posteriormente, a mesma Maria da Glória, redimida da condição de cortesã, mas com um histórico de experiências de relações com a boa sociedade, no seu trânsito pela corte. E por último, a personagem Lúcia, a cortesã, que condiciona tudo o que leva à redenção de Maria da Glória. Essa segunda face apresenta uma personagem que experimentou todo o luxo e ostentação da corte, circulando pelos mais altos e importantes meios da boa sociedade do Segundo Reinado no Brasil: ora acompanhada de seus protetores ou, em outros momentos, em busca de novos amantes.

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

Podemos visualizar no romance que o uso das roupas, como o conhecemos historicamente, nos oferece um marcador de correlações indicativas de posição social, quando “a boa sociedade fluminense manifestava, por meio do vestuário, o quanto se distinguia dos outros estratos da sociedade” (RAINHO, 2002, p. 15).

Através da indumentária, podemos ainda identificar perfeitamente uma senhora de família, uma mocinha da sociedade e, principalmente, uma cortesã.

Embora quem esteja trajando cada roupa possa não desempenhar os papéis elucidativos por seus trajes. Isso pode ser observado no romance (LUC, p. 17), quando Lúcia é vista como uma senhora aos olhos de Paulo, pelos seus trajes, comportamento e postura. “– Quem é esta senhora? – perguntei a Sá. [...] – Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?” Somente após a observação de Sá que Paulo se dá conta do que significava a mulher bonita. Em pensamento, posteriormente, Paulo ainda não se conformava que aquela senhora pudesse ser uma cortesã, pois “a expressão cândida do rosto e a graciosa modéstia do gesto, ainda mesmo quando os lábios dessa mulher revelavam a cortesã franca e impudente”, não combinavam com a imagem de senhora que ela comunicava. Veremos, portanto, ao longo do romance, que a indumentária vale a Alencar como subsídio de construção da protagonista, expressando seus diversos momentos de passagem no trânsito conflituoso entre os momentos da personagem como Lúcia e como Maria da Glória.

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

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

Dessa forma, relacionar o estudo da cortesã, criada por Alencar, com a indumentária, se deve, além da riqueza descritiva desses trajes no romance, considerar também o fato de que as cortesãs sempre foram referência para a moda de sua época. Isso não somente por difundirem o que se usava, ao se apresentarem

sempre bem vestidas, mas principalmente, em alguns momentos, por serem as responsáveis pelo lançamento da própria moda, podendo ser consideradas como vanguarda de seu tempo. Suzan Griffin nos apresenta um extenso trabalho sobre a história das cortesãs onde podemos observar a relação dessas personalidades com a moda no século XIX.

O esplendor em que viviam as cortesãs é lendário. Às vezes as suas fortunas chegavam a exceder a de seus protetores. Elas acumulavam casa na cidade, *châteaux*, *villas*, tudo decorado com afrescos e esculturas de grandes pintores (...) Suas carruagens rivalizavam com as exibidas pela elite. Seus guarda-roupas, guarnecidos com modelos feitos com os tecidos mais luxuosos e pelos costureiros mais famosos – Charles Worth, por exemplo, ou Paul Poiret – eram invejados por mulheres respeitáveis e com títulos de nobreza, que copiavam o seu estilo de vestir. E, acima de tudo, as cortesãs colecionavam jóias: colares de diamantes e pérolas, tiaras de diamantes, anéis de safiras e rubis, broches de esmeraldas, que ostentavam com grande orgulho e também naturalidade. (GRIFFIN, 2003, p. 19).

Nessa citação podemos observar como a questão da vestimenta é fator determinante na caracterização da cortesã, portanto, indispensável à construção de uma personagem inspirada nessas mulheres. Salientamos ainda, a referência a Charles Frederick Worth, que foi o pioneiro da moda na segunda metade do século XIX, citado na contextualização da moda apresentada na primeira parte desta seção. Fazendo ainda as relações do Brasil com a França neste momento da História do Brasil, nos reportamos também a Charles Baudelaire, importante poeta francês do século XIX, que muitas contribuições nos deixou acerca da moda do seu tempo, trazendo alguns registros sobre as cortesãs.

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

Lança o olhar por debaixo do chapéu, como um retrato em sua moldura.
(BAUDELAIRE, 1996, p. 62).

Interessante ressaltar outra referência de moda encontrada na citação de Baudelaire: “dança e rodopia com seu peso as crinolinas bordadas que lhe servem ao mesmo tempo de pedestal e de contrapeso”. Como também citado na contextualização da moda, a crinolina era o principal atributo e novidade dessa moda na época. “A crinolina com toda certeza, não era um traje virtuoso, e a época que atingiu seu maior desenvolvimento, o Segundo Império Francês, não foi uma época de muita moralidade. A história social do Segundo Império é a história da *grande cocotte*” (LAVÉ, 2008, p. 185).

Aqui é importante registrar também a passagem da personagem Lúcia pela Europa, para onde se dirigiu tão logo se tornara cortesã. “Morri pois para o mundo e para minha família. Foi então que aceitei agradecida o oferecimento que me fizeram de levar-me à Europa.” (LUC, p. 120). Da Europa, certamente vieram muitas referências da moda para a vida da cortesã.

Assim, veremos que a crinolina usada no período vitoriano aparece também em **Lucíola** como aparato do vestuário. Vejamos a situação em que ela é descrita no romance:

Figure uma moça vestida de ricas sedas, com as mangas enroladas e a saia arregaçada e atada em nós sobre o meio da crinolina; com uma toalha passada ao pescoço à guisa de avental; vermelha pelo calor e reflexo do fogo, batendo gemas de ovos para fazer não sei que doce. Repito: era preciso ter a faceirice e gentileza daquela mulher, para nessa posição e no meio da moldura de paredes enfumaçadas, obrigar que a admirassem ainda. Fui tirá-la da sua azáfama doceira, e a trouxe confusa e envergonhada. Depois que ela reparou a desordem de seu traje, tanto quanto era possível, tomei-lhe contas severas. (LUC, p. 103).

Na citação, pudemos observar o embaraço que era o uso da crinolina e toda a indumentária que a compunha, no sentido de impedir que a mulher ficasse impossibilitada de realizar muitas atividades domésticas, cabendo essa tarefa às criadas. “A ociosidade aristocrática era vista como um modo de vida apropriado para mulheres de classes média e alta. As roupas da moda, portanto, eram inapropriadas para as atividades diárias da maioria das mulheres de classe operária.” (CRANE, 2009, p. 70).

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

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

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

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

Esse mesmo leque cai das mãos de Lúcia em um movimento brusco da carruagem e Paulo tem a oportunidade de se aproximar para entregá-lo. Haverá outras passagens ao longo da narrativa, onde o leque assume uma conotação simbólica, fazendo referência também às questões da gestualidade. “Quanto a Lúcia, fazendo-nos um ligeiro aceno com o leque, aproveitou uma abertura da

multidão e penetrou no interior da igreja [...]” (LUC, p. 18). Vejamos, ainda, as lembranças de Paulo sobre uma aparição de Lúcia no teatro, onde o leque assume uma posição importante, mais que a própria indumentária.

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

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

O theatro estava cheio na primeira noite, domingo, os camarotes irradiavam com as bellezas que mollemente se reclinavam lá – à espera da ansiada representação. Como era intenso o calor – andavam os leques em contínua agitação. É uma bella invenção o leque. É uma qualidade de mais que a arte consagrou à mulher. Meu Deus! O que tem feito o leque no mundo! Muitos romances nesta vida começam pelo leque, a tranquilidade de um esposo ou de um pai tem nascido muitas vezes do manejo calculado de um leque. Mas também é uma arte o estudo de abrir e fechar este semi-circulo dos salões e dos theatros. Um bom physiologista conhece o character mais impenetrável pelo modo de agitar o leque. Sou realmente capaz de apostar, diz Mme de Sevigné, que em todos os attractivos da mulher mais elegante e casquilha, não ha atavios de que ella possa tirar partido como o leque. (O ESPELHO, 1859).

Usado desde a antiguidade, o leque veio adquirindo outras funções ao longo da história, assumindo, na corte francesa de Luís XIV, a função de transmissor de mensagens simbólicas entre namorados e amantes. Assim, seu uso no século XIX, estava ligado também a essas conotações. Gilberto Freyre (1964, p. 118) nos apresenta um depoimento sobre a utilização do leque para os galanteios no século XIX. Uma senhora explica-lhe que “tudo dependia do modo de pegar o leque”. Isso era afirmado apresentando inúmeras maneiras de manejo dos movimentos com o leque “para ilustrar as recordações daquele modo como que maçônico e, com certeza, secreto, de utilizar-se uma sinhazinha do complemento aparentemente tão sem importância da graça feminina de outrora”. Assim, de acordo com Freyre, as mocinhas expressavam, através do leque, “uma linguagem particular de amor que

todos os namorados deviam conhecer”. O leque fechado dizia: "cuidado, nos observam"; o leque aberto imóvel: "o terreno está livre"; o abano forte do leque: "amo-te muito"; e assim por diante.

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

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

Não ha moça de mão delicada, nem rapaz do tom, que deixe de trazer a sua luva de pellica. É possível em um baile encontrar-se alguma moça com os braços descobertos, com o cabelo sem enfeite, com o collo despido, com um vestido simples, porém com as mãos nuas, sem luvas, isso não, é cousa que não se vê, nem em qualquer casa, em que haja uma simples contradansa. A luva pois é tão necessaria para quem vai ao baile, como é preciso o lenço para quem tem defluxo. Na verdade, a mão mimosa e pequenina, como a de uma boneca, coberta com uma luva de pellica, que fique justa aos dedos, parecendo constituir uma nova pelle formada pela arte, adquire tanta graça, tanto feitiço, que obriga, ás vezes, a meia duzia de namorados a andar de beijo cahido e de cabeça tonta. (O ESPELHO, 1859).

Temos então, o leque, as luvas, os chapéus, as sombrinhas, as joias, a renda, a seda e os próprios trajés, como parte dos elementos acessórios da narrativa que irão, além de compor a protagonista, contextualizar sócio, histórico e culturalmente o enredo de **Lucíola**, oferecendo aos leitores um panorama da moda no Rio de Janeiro daquele período que, embora sendo uma cidade de clima tropical, seus habitantes insistiam em vestirem-se como os europeus, de forma especial, os

parisienses. Para Gilberto Freyre (2009, p. 175), isso se tratava de “abusos, em pleno Rio de Janeiro, de modas, para mulheres, de capas de peles para invernos franceses, de luvas, de outras defesas contra excessos europeus de frio, de neve, de gelo”.

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

[...] e para não faltarmos a um dos fins que nos propozemos, não ha outro remedio senão irmos até á rua do Ouvidor, que sem mais nem menos, é a rua Rivoli de Paris.

A nossa rua do Ouvidor já pôde dar que fallar a qualquer parisiense recém-chegado. A elegancia e a belleza deram-se as mãos e della fizeram um paraiso terreal.

É o *redes-vous* do bello. O aristocrata e o burguez, o estudante e o caixeiro não podem reprimir o murmurio de prazer que lhes paira nos labios quando avistam esse assedio da meiguice e da moda. (O ESPELHO, 1859).

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

Lúcia é uma personagem que evidencia a mulher rica, burguesa – embora cortesã – que desfrutava de todos os requintes ofertados pela corte. Sua toailete seguia em rigor todas as influências parisienses, e sua figura apresentava toda a postura e elegância de uma verdadeira dama. Como uma burguesa, também se exibia através de suas posses.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Em contrapartida, veremos outros momentos, por meio da indumentária, em que o espírito “casto e ingênuo” sobrepõe-se ao corpo vil da cortesã, podendo ser observado a partir de pequenos gestos e atitudes, relacionados à descrição de seu traje. “A gola de seu roupão azul abriu-se com um movimento involuntário, deixando ver o contorno nascente de um seio branco e puro, que o meu olhar ávido devorou com ardente voluptuosidade.” (LUC, p. 22). A atitude de Lúcia em relação ao olhar

malicioso de Paulo foi se enrubescer como uma menina e fechar o roupão, num gesto delicado, sem “nenhuma afetação pretenciosa”.

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

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

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

Fora o acaso ou uma doce inspiração, que arranjara o traje puro e simples que ela trazia? Tudo era branco e resplandecente como a sua fronte serena: por vestes cassas e rendas; por joias somente pérolas. Nem uma fita, nem um aro dourado, manchava essa nítida e cândida imagem. Creio

antes na inspiração. (...) Ela me dizia no seu traje, o que nunca se animaria a dizer-me em palavras, que estava tão pura como eu a tinha deixado, do contato de outro homem. (LUC, p. 87)

As roupas de Lúcia vão fazendo marcadamente a transição do corpo ao espírito no resgate da moça pura. Poderia ter sido outro atributo, outra característica a fazer essa marcação, no entanto, Alencar se apega à indumentária e reforça, em **Lucíola**, o poder que as roupas oferecem de comunicação do eu com o mundo externo. Dessa forma – antes um signo da moda do período – as roupas claras, fluidas, ornadas de rendas, flores e a delicadeza geral do traje compor, de fato, a toalete das moças da boa sociedade, o autor utiliza-se desses códigos para reforçar características psicológicas da personagem, quando essas mesmas descrições dos trajes, no romance, demonstravam como esse resgate de personalidade aparecia aos olhos do narrador. “Com a timidez de seu olhar velado pelos longos cílios, com o modesto recato de sua graça e o seu vestido de cassa branca, Lúcia parecia-me uma menina de quinze anos, pura e cândida.” (LUC, p. 111).

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

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

Na transição da personagem, “o recato austero do traje” é necessário. Ele simbolizava que sua alcova estava vendada, através do invólucro material da alma, representado pelas roupas da personagem. Na cortesã, a função do traje era o desnudamento, ainda que, em alguns momentos, de uma nudez velada. A camisola de seda fora substituída pela “longa camisola de linho, sem uma renda, nem um bordado” (LUC, p. 106). Veremos, ainda, que a transformação da personagem vai ocorrendo não somente no fechamento de seu corpo, mas também numa atitude de

abandono do mundo material e de tudo o que representava o passado de luxo da cortesã. A mudança interna da alma, aos poucos, vai recaindo sobre o corpo, simbolicamente, através dos trajes, dos objetos à sua volta e do isolamento social.

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

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

Poderíamos dizer tranquilamente que essa descrição teria saído do **Jornal das Senhoras** ou de qualquer outro periódico da corte, na sessão de moda. Ela descreve muito bem as inúmeras gravuras francesas que circulavam no Brasil e distinguiria qualquer dama elegante daquela sociedade.

No mais, quando Lúcia se redime totalmente de sua vida cortesã, abandona tudo o que essa vida passada a ofereceu, e vai viver como Maria da Glória com a irmã caçula, isolada numa chácara retirada da cidade, sua indumentária não é mais citada pelo autor. A transformação havia se consolidado. Tudo o que lhe restava agora era um “toucador bem pobre e bem modesto, mas ainda assim encantador, como tudo que essa mulher tocava com as pontas de seus dedos de fada ou bafejava com o seu hálito celeste” (LUC, p. 131). Ela se trajava de preto para ir à igreja, com véus espessos, sentindo o “quanto é tocante o uso de só penetrar na casa de Deus ocultando a beleza sob a gala triste e grave, que prepara o espírito para o santo recolhimento”. E em casa, retornava de novo às “suas alvas roupas de casa” (LUC, p. 129).

Até aqui refletimos um pouco sobre as questões referentes ao romance, enquanto texto, traçando algumas relações possíveis entre as personagens e a indumentária. E, ainda, de que forma esta última serve de dispositivo para a

construção e/ou caracterização das primeiras. No entanto, todas as reflexões se pautam em um referencial de conhecimentos acerca dos códigos da indumentária descrita no romance, contextualizada no tempo e espaço da obra, tanto de uma forma fictícia dentro da narrativa, como no tempo real, referente à escrita e publicação do romance.

Na próxima seção tentaremos expandir as reflexões da relação da indumentária com as personagens no romance, porém, a partir da adaptação do mesmo para o meio audiovisual. Dessa forma teremos, no cinema, a apresentação de uma nova obra literária, quando a vestimenta nos fornecerá subsídios de caracterização das personagens a partir da pesquisa de figurino.

4 DO LITERÁRIO AO CINEMATOGRAFICO: UM OLHAR SOBRE O FIGURINO

Após uma incursão no romance **Lucíola** e em sua protagonista, apresentada pela dupla personagem Lúcia *versus* Maria da Glória, realizamos uma leitura da narrativa de José de Alencar, contextualizando, a partir de sua obra, algumas considerações sobre a condição feminina naquela época nos papéis da mulher marginalizada e da mulher moralmente aceita pela sociedade brasileira da segunda metade do século XIX. Uma segunda abordagem foi orientada pela análise da construção da personagem e da sua caracterização por meio da indumentária descrita no romance, esboçando algumas relações possíveis entre a literatura e a moda. Nesta última seção, o foco das reflexões se volta para a transposição do texto literário para a linguagem cinematográfica, aproximando a literatura e o cinema que, neste estudo, será representada pelo filme **Lucíola, o anjo pecador**, do diretor Alfredo Sternheim.

Dentre as diferentes teorias do cinema desenvolvidas a partir da transposição das linguagens, elegemos a adaptação por ser a técnica utilizada em nosso objeto de estudo. Assim, será sobre o caráter dessa teoria que dedicaremos a primeira parte desta seção, explorando os processos de transposição que ocorreram com o romance *Lucíola* e contextualizando-os, de acordo com o período em que ocorreram. Por fim, faremos uma análise mais apurada do filme **Lucíola, o anjo pecador**, privilegiando os elementos acessórios da narrativa, enfatizando a transposição da personagem cortesã a partir da sua construção e da sua caracterização por meio do figurino.

Dessa forma, o olhar sobre o figurino compreende a segunda parte deste capítulo, quando poderemos, ainda, analisar suas peculiaridades, as relações com os propósitos da adaptação e, principalmente, qual a sua função dentro da linguagem cinematográfica. Propomos uma reflexão sobre a concepção de figurino para o cinema e qual a relação dessa construção com as descrições do vestuário das personagens encontradas no texto literário, servindo como fonte de pesquisa primária para a adaptação da obra e, também, as relações do com o referencial de moda e indumentária do quadro temporal e espacial da adaptação.

4.1 A ADAPTAÇÃO DO ROMANCE **LUCÍOLA**

Lucíola compõe o conjunto daqueles considerados os clássicos de nossa literatura, já que seu autor José de Alencar, junto a Joaquim Manuel de Macedo e outros contemporâneos de sua época, configuram parte dos cânones de autores representativos do Romantismo na Literatura Brasileira. **Lucíola**, portanto, está elencado entre as leituras obrigatórias da educação básica no Brasil, onde além da leitura, a obra deve ser absorvida dentro dos preceitos da Nova Crítica, que se propõem a analisar isoladamente cada elemento de composição do romance, tais como o espaço, o tempo, o narrador, as personagens, a linguagem, entre outros.

Dessa forma, extrapolando as análises dos elementos propostos pela Nova Crítica, encontramos muitos trabalhos audiovisuais como produtos da transposição do romance **Lucíola**, marcados por diferentes reflexões acerca da narrativa de José de Alencar. Esses trabalhos¹³, resultado de atividades escolares da disciplina Literatura, utilizam da temática do romance e das mensagens contidas na obra – seja de cunho moralizador, seja de representativo de algum viés das mazelas humanas ou, por que não, para oferecer um painel histórico social de uma época, por exemplo – são nada mais que diferentes adaptações do texto literário, que se reconfiguram de acordo com o olhar dos alunos para algum aspecto importante da obra.

De acordo com o **Dicionário teórico e crítico de cinema**,

A adaptação é, em certo sentido, uma noção vaga, pouco teórica, cujo principal objetivo é avaliar ou, no melhor dos casos, de descrever e analisar o processo de transposição de um romance para roteiro e depois para filme: transposição das personagens, dos lugares, das estruturas temporais, da época onde se situa a ação, da sequência de acontecimentos contados etc. Tal descrição, no mais das vezes avaliadora, permite apreciar o grau de fidelidade da adaptação, ou seja, recensar o número de elementos da obra inicial conservados no filme. (AUMONT; MARIE, 2007, p. 11).

A maior questão levantada pela maioria dos críticos sobre a adaptação se relaciona ao aspecto da fidelidade no processo de transposição entre os meios literário e audiovisual. Robert Stam diz se tratar esse posicionamento de uma “linguagem tradicional da crítica à adaptação de romances” e que a questão da

¹³ Os trabalhos audiovisuais foram pesquisados e localizados na internet pelo site www.youtube.com.br, utilizando-se o termo “Lucíola” como busca.

infidelidade não deve ser o principal “princípio metodológico” de análise das adaptações. O autor concorda que existem sim, muitas adaptações que não correspondem à leitura da narrativa e de todos os elementos do texto literário, mas é necessária uma flexibilidade nessas reflexões pois

Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com as palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20).

Dessa forma é necessário considerar os dispositivos técnicos de atuação das duas linguagens, que não se reduzem apenas entre a linguagem escrita e a imagem visual. “Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filme faz.” (JOHNSON, 2003, p. 42). Esse tipo de análise que busca somente o nível de fidelidade entre as obras já foi mais forte no passado. Na sociedade contemporânea, conforme nos apresenta Ismail Xavier (2003, p. 61) “passou-se a privilegiar a ideia do ‘diálogo’ para pensar a criação das obras (...)”. E esse processo de criação se estabelece em suportes diferenciados, sem privilégios, o que os tornam “suportes de pensar e sentir. São lugares de memória para quantos os lerem ou a eles assistirem” (SILVA, 2007, p. 19). Assim, a valorização das especificidades de cada suporte da expressão artística (literatura e cinema) se torna a pauta das reflexões e a fidelidade ao texto de origem perde o seu caráter preponderante de juízo crítico, valorizando-se o filme como uma nova experiência, com todas as suas inferências. “O lema deve ser ‘ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor’.” E para isso valem “as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada” (XAVIER, 2003, p. 62).

A respeito dessa colocação de origem e destino entre o texto literário e o texto cinematográfico, encontramos na apresentação de Robert Stam (2008, p. 21) uma incursão sobre a teoria de Gerard Genette, em sua obra ***Palimpsestes: la littérature au second degré*** (1982) que, a partir das teorias de “dialogismo”, de Mikhail Bakhtin e de “intertextualidade”, de Julia Kristeva, propõe o termo “transtextualidade” para se referir a “tudo aquilo que coloca um texto, manifesta ou

secretamente, em relação com outros textos”. Genette desenvolve, portanto, a partir da transtextualidade, cinco categorias para os textos que apresentam intertextualidade entre si. E, dessa forma, na quinta categoria proposta por Genette, temos a “hipertextualidade”, que se relaciona melhor à adaptação. Portanto, a hipertextualidade se “refere à relação entre um determinado texto, que Genette denomina de ‘hipertexto’, e um outro anterior, o ‘hipotexto’, que o primeiro transforma, elabora ou amplia”.

Outro autor que desenvolve seus estudos pautados nas relações entre cinema e literatura e também se apoia na teoria “palimpsésica” de Gerard Genette é o francês Yannick Mouren. Ele nos apresenta a adaptação com um termo empregado quando um filme de ficção não está apoiado sobre nenhum roteiro original, podendo dizer também que, além de “adaptado em”, foi “inspirado em”, ou ainda “livremente inspirado em”, dentre outras designações. A título de diferenciar os tipos de transposições possíveis, o autor enumera, sinteticamente, três formas mais usadas para essa técnica, sendo a primeira delas, a adaptação.

Segundo Mouren ([198-] p.1), a adaptação consiste na transposição de um único texto literário para um texto cinematográfico, que é o caso de nossa obra em estudo. O texto de José de Alencar, **Lucíola**, deu origem à narrativa cinematográfica, “Lucíola, o anjo pecador”, de Alfredo Sternheim. Uma segunda maneira de transposição seria o que Yannick Mouren denominou de “contaminação”, dizendo se tratar de um roteiro da plataforma audiovisual que parte de duas ou mais narrativas literárias, contando, no resultado dessa transposição, uma única história, com início, meio e fim, não podendo ser apresentada em forma de esquetes. Observaremos mais à frente um exemplo desse tipo de transposição que também ocorreu com o romance **Lucíola**. Na terceira possibilidade de transposição, Mouren apresenta uma situação parecida com a “contaminação”, mas que se distingue dela pelo fato de um texto cinematográfico ser resultado da transposição de “uma ou várias obras não narrativas (e não ficcionais), tais como memória, relato, diário, minuta de processo”, dentre outros. Quando é realizada a transposição desse tipo de texto escrito, Mouren diz se tratar de uma “narrativização”, ou seja, ato de proporcionar uma narrativa a um texto que não a possuía em sua origem.

Na continuidade de suas reflexões, Yannick Mouren retoma a adaptação e configura algumas possibilidades para esse tipo de transposição, que ele denomina de passagem do “hipotexto para o hipertexto”, usando os termos postulados por

Gerard Genette. Dessa forma, Mouren apresenta a distinção de três níveis no “seio da narrativa”:

1) a diegese (no sentido de universo de onde vem a história); 2) a história (a sucessão de acontecimentos); 3) as personagens, não enquanto possuidoras de uma psicologia, e mesmo de uma metafísica, mas enquanto seres de ficção, providos (ou não) por seus autores de idade, de situação social, elementos nitidamente mais identificáveis que sua interioridade ou sua psicologia. (MOUREN, [198-], p. 2)

Nas palavras do autor observamos que a “diegese” corresponde à contextualização da história do hipotexto, se referindo, principalmente, à transposição dos quadros “espacial, temporal e social”. Estes podem ser alterados, em parte, na adaptação, fazendo-se uma aproximação com o contexto histórico do momento de produção do hipertexto, mas mantendo-se a essência da história de origem.

O segundo nível se refere à narrativa, que o autor define, também usando um termo postulado por Genette, de “nível pragamático” (MOUREN, [198-], p. 4). Esse nível da adaptação está situado entre dois eixos principais: um deles é inerente ao tipo de transposição diegética. Quando se mantém o quadro temporal e espacial na adaptação, conseqüentemente deverão ser mantidos determinados elementos da narrativa que justifiquem tal ação. O outro eixo diz respeito aos elementos que podem ser resultado das escolhas do autor do hipertexto, situando-os entre os que podem ser excluídos e/ou adicionados à narrativa, de livre vontade, de acordo com o desejo de reduzir ou prolongar a história.

O terceiro e último nível dos elementos da narrativa se refere à transposição das personagens ([198-], p. 5). Na adaptação, geralmente são mantidas as protagonistas e as demais personagens de maior importância para a narrativa, apresentando, assim, em quase a totalidade dos hipertextos, um número relativamente inferior de personagens, se comparado ao texto literário. As questões de idade e gênero também costumam ser mantidas. No entanto, os elementos relativos à psicologia desses seres podem variar de acordo com os caminhos dados à adaptação.

Em relação às modificações passíveis de acontecer e necessárias à adaptação, encontramos um teórico da linguagem audiovisual, Marcos Rey, que corrobora com o pensamento apresentado por Yannick Mouren. Segundo este autor,

A adaptação não precisa necessariamente conter tudo que está no livro. Mesmo livros com muita ação têm capítulos monótonos ou vazios. O que importa é que ela seja uma inteiriça, redonda, completa, sem evidenciar amputações, cortes por falta de tempo, saltos desconcertantes e buracos entre as sequências. A adaptação requer uma planificação mais exigente do que a criação porque implica numa responsabilidade maior, principalmente quando se trata duma obra conhecida, passível de confrontos. (REY, 1989, p. 59).

Esse pensamento de Marcos Rey pode ser endossado pelo conhecido ditado popular sobre a adaptação “dizendo que uma boa transposição cinematográfica é aquela de um romance que ainda não foi lido” (BRITO, 2007, p. 27). Somente assim, seria possível a ausência de comparações e, principalmente, a necessidade de se privilegiar o literário em face do cinematográfico.

José de Alencar, em 1875, ainda no século XIX, antes da criação do cinema, já manifestava pensamento semelhante quando da transposição de suas obras para o teatro. A respeito da adaptação de **O guarani** para a ópera, realizada por Carlos Gomes, em 1870, Alencar (1960, p. 1012) se expressa ressentido: “Acredito mesmo que muita gente fina que viu a ópera e drama d’**O guarani** ignora absolutamente a existência do romance, e está na profunda crença de que isso é alguma história africana plagiada para o nosso teatro.” Esse ressentimento se deve ao fato de que os protagonistas desse romance adaptado, Peri e Ceci, eram mais conhecidos do público graças à ópera de Carlos Gomes, que do romance de José de Alencar, despertando assim, “a ansiedade de não ter reconhecida a sua condição de autor” (GUIMARÃES, 2003, p. 93). No entanto, é impossível contextualizar tal postura ao pensamento contemporâneo. Mas, a partir dessa citação podemos refletir um pouco sobre a teoria da **Morte do autor** (1968), de Roland Barthes, em que ele apresenta a necessidade de se dissociar a obra de sua autoria, e dar voz ao leitor.

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor. (BARTHES, 2012, p. 64).

As diferentes adaptações que podem ser realizadas sobre uma mesma obra justificam exatamente o distanciamento da autoria do hipotexto. São as leituras diversas sobre um determinado texto que resulta em enfoques, por vezes tão distintos, apresentados em um hipertexto. Assim, Robert Stam (2008, p. 21)

apresenta a tônica da adaptação como uma possibilidade de leitura do romance de origem, “inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações”. Sobre essas leituras, Ismail Xavier (2003, p. 66) ainda ressalta que elas estão condicionadas ao olhar do roteirista da adaptação. Segundo este autor, o romance oferece uma narrativa, que nada mais é que uma trama, uma tessitura e, que esta pode ser desenvolvida de diferentes maneiras. “Isso implica propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida.”

Será, portanto, a partir dos diferentes olhares de autoria dos hipertextos que apresentamos as transposições brasileiras que o romance **Lucíola** recebeu ao longo do século XX até a atualidade. Quatro dessas traduções foram adaptações realizadas para o cinema, com filmes entre as décadas de 1910 e 1970, com muitas especificidades técnicas diferenciando a qualidade dessas produções, ao longo dos 60 anos que as separam. E ainda, temos mais duas transposições para a teledramaturgia, sendo uma em forma de caso especial, em um único episódio e a outra compondo parte da narrativa de uma telenovela.

A primeira transposição ocorreu em 1916, ainda bem no início do cinema no Brasil. Trata-se de uma adaptação, com o mesmo nome do romance, **Lucíola**, no formato do cinema mudo, em preto e branco, realizada pelo diretor Franco Magliani, com a romena Aurora Fúlgida interpretando a cortesã Lúcia. O filme estreou em dezembro de 1916, no Cine Aldeon, na cidade do Rio de Janeiro e obteve “bastante sucesso, apaixonando a cidade e justificando filas que teriam que ser contidas pela polícia” (MOURA, 1987, p. 51).

Essa adaptação foi produzida e distribuída pela Leal Filmes, de propriedade do português Antônio Leal que, no ano anterior, 1915, também produziu a adaptação do romance **A Moreninha**, de Joaquim Manuel de Macedo. De acordo com Anderson Pires da Silva (2009, p. 24), dentre os diferentes interesses do cinema pela literatura nesse início do século XX, encontramos a justificativa de que “o cinema brasileiro ainda estava em busca de um público, a opção por adaptar as obras de José de Alencar partia do fato dessas obras serem conhecidas do público, logo haveria interesse em vê-las encenadas na tela”.

Não foi encontrada nenhuma cópia do filme **Lucíola** para ser apreciada, no entanto, as informações oferecidas pela sinopse do filme falam da paixão entre os personagens e do “dinheiro como propulsor da felicidade”. Ainda diz abordar os temas “mistérios, preconceitos sociais, doenças incuráveis e até mesmo a morte como antagonistas da felicidade dos personagens”. Keven Gomes (2012) nos apresenta um resumo do filme “que conta a história de uma jovem moça que em sua vida presencia muitos acontecimentos, que vão de aventura, drama, romance entre tantos outros meios do dia-a-dia e emoções que o filme passa ao longo de sua história”. Podemos observar nessas citações que em momento algum o tema da cortesã é explicitado na apresentação do filme, embora o roteiro da adaptação, de oitenta minutos, seja o próprio romance de Alencar. Ainda sobre essa adaptação, Luiz Filipe Miranda (2004, p. 16) afirma que o filme “causou escândalo na época, ao mostrar a nudez pioneira da atriz Aurora Fúlgida”, provavelmente na cena do jantar na casa do personagem Sá, quando Lúcia interpreta cenas de pinturas das bacantes que ornavam as paredes da sala do anfitrião. “Alguns cronistas viram *Lucíola* quando ainda adolescentes, e anos mais tarde registravam com calor suas impressões, fazendo-nos vislumbrar o encantamento de toda uma geração de estudantes pela erótica atriz dos anos 1916 – 1917” (GOMES, 1980, p. 52).

A segunda produção do romance **Lucíola** é a adaptação cinematográfica intitulada **Anjo do Iodo**, de 1951. Esse filme, já sonoro, porém ainda em preto e branco, teve roteiro e direção de Luiz de Barros, com produção de Adhemar Gonzaga e distribuição da Cinédia Filmes. Trata-se de uma adaptação pequena, de 53 minutos de duração que representou um escândalo para a época, nove décadas após a publicação do romance que a inspirou. **Anjo do Iodo** sofre grande censura, repetindo, em parte, a trajetória da peça de teatro **As asas de um anjo**, de José de Alencar, precursora de **Lucíola**. Isso se justifica pelo fato de que essa adaptação trouxe uma leitura da temática do romance para o cenário contemporâneo de sua produção, realizando uma tradução “diegética” do quadro espacial, temporal e social do século XIX para a década de 1950. Assim, segundo o *site Meu cinema brasileiro*, o filme **Anjo do Iodo** representou uma adaptação atualizada do romance **Lucíola** que apresentava uma prostituta interiorana, que ao despertar forte paixão em um engenheiro que passava pela cidade onde morava, se torna responsável por desencadear um trágico triângulo amoroso. “O filme enfoca o avanço da sociedade industrial sobre o universo interiorano brasileiro e explora a fama da atriz, então no

auge do sucesso como cantora, estrela do teatro rebolado e amante do presidente da república.” Apenas as três personagens principais possuíam os nomes originais do romance: Lúcia, Paulo e Couto. Os demais foram alterados sendo alguns retirados e outros acrescentados na adaptação.

Ainda de acordo com as informações do *site Meu cinema brasileiro*, a atriz que protagonizou a adaptação foi a vedete Virgínia Lane, figura um tanto quanto polêmica que, nessa produção, teve a oportunidade de “mostrar seus dotes físicos, aparecendo completamente nua em sequência de dança e orgia muito ousada para a época”. Essa cena foi a responsável por atormentar os pudores daquela sociedade e, assim, essa produção teve vários problemas com a censura, sendo liberada para exibição somente para maiores de 18 anos. Mesmo assim,

O Deputado Jânio Quadros, do P.D.C. de São Paulo, liderou campanha pedindo a interdição da película, mas encontrou em intelectuais e jornalistas como José Lins do Rego, Vargas Neto, Antônio Olinto, Prudente de Moraes Neto, Edmundo Lyz, entre outros, defensores da exibição sem cortes. Jânio Quadros recordou, na Câmara dos Deputados, ser bem conhecida a "autoridade moral" da Confederação das Famílias Cristãs, para policiar os costumes, que se achavam, dizia ele, "em inegável decomposição". E mostrou, com palavras veementes, a necessidade de um programa sistemático de moralização dos costumes. Mas os censores cortaram apenas meio metro de filme: a cena onde a silhueta nua de Virgínia Lane, em pé sobre a mesa, era refletida na parede. Isso, em 1951! (MEU CINEMA BRASILEIRO, 2012)

Interessante registrar o apelo de Jânio Quadros por “um programa sistemático de moralização dos costumes”, que vai de encontro à defesa de Alencar, tanto para a obra **As asas de um anjo**, quanto **Lucíola**, apresentada na seção anterior desse trabalho, com atitude moralizadora. O que observamos nessa comparação é o caráter da linguagem (escrita e visual) interferindo no meio social. Alencar moralizava apresentando uma estória romanceada, na plataforma escrita, quanto o resultado de seu intento era alcançado (ou não) com o destino dado às suas personagens – Carolina e Lúcia. Um século depois, uma adaptação do romance era o que clamava por moralização. E dessa vez, a narrativa não é mais apresentada por linhas escritas, quando ficava a cargo do leitor a criação das imagens em seu repertório. Mas sim, a apresentação da nudez e de como se davam as orgias, numa representação “real” através da encenação pelos atores. Isso estabelece ainda os limites entre o imaginar e o ver, que distingue, entre muitos outros aspectos, a literatura do cinema.

Uma outra adaptação do romance **Lucíola** para o cinema “carrega evidente apelo erótico até em seu título **O sabor do pecado**, e lança o futuro diretor de pornochanchadas, Mozael Silveira” (MIRANDA, 2004, p. 16). A pornochanchada, segundo José Mário Ortiz Ramos (1987, p. 406), vigorou na primeira metade da década de 1970 e se caracterizou, entre outros, pela “retomada dos títulos chamativos e do erotismo já presente em filmes paulistas do final da década de 1960”, começando com as “comédias eróticas contidas, quase inocentes, expondo a nudez das atrizes dentro dos limites da época”.

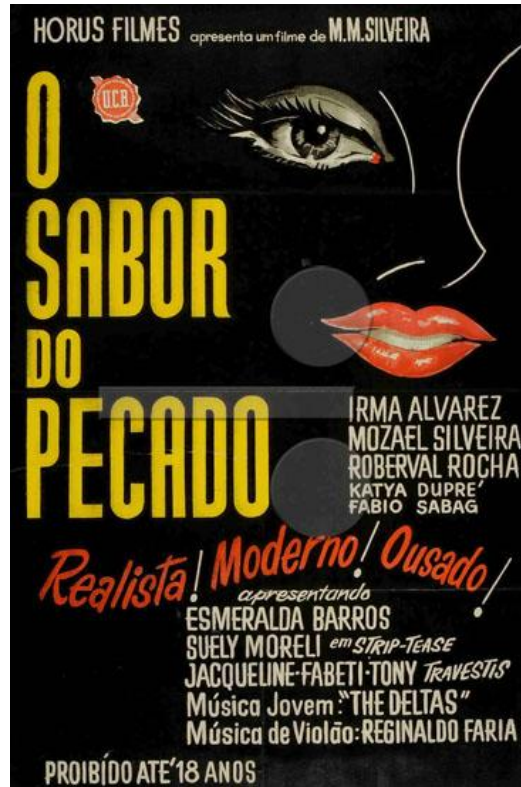
O sabor do pecado, possivelmente se encontra neste repertório de filmes que marcaram a passagem para a pornochanchada. Trata-se de uma produção de 1966, de acordo com informações da Cinemateca Brasileira. Ainda em preto e branco, sonoro, com duração de 78 minutos, foi produzido e distribuído pela Horus Filmes e protagonizado pela atriz argentina Irma Álvarez, que fez sucesso no Cinema Novo, desde o início da década de 1950, protagonizando muitos filmes. Infelizmente, assim como o filme **Lucíola**, de 1916, não foi encontrada nenhuma cópia. De acordo com Rafael de Luna Freire (2012), isso se deve ao fato da inexistência de uma política cultural de recuperação de películas brasileiras que atingiu, principalmente, os filmes da década de 1960. Assim, muitos exemplares desse material cinematográfico que não foram resgatados pela crítica acadêmica, acabaram se deteriorando. O autor inclui **O sabor do pecado** nesse grupo. No entanto, encontramos uma sinopse desse filme no site da Cinemateca Brasileira, que também informa não ter tido acesso à obra. Ela nos apresenta o seguinte:

Paulo Silva chega do interior do Rio de Janeiro e é recebido pelo amigo Sá, bom conhecedor das noites cariocas, que lhe serve de cicerone. E é por intermédio de Sá e de sua amante, Nina, que Paulo conhece Lúcia, iniciando um caso amoroso. No carnaval, Paulo e Lúcia se desentendem. O rapaz descobre a moça com Couto, ex-amante e aquele que desencaminhara Lúcia ainda adolescente. Nina, por seu turno, fora abandonada por Sá e se liga a Paulo. Sá vive nas boates embriagado. O romance entre Paulo e Nina dura pouco e o rapaz resolve voltar para Lúcia, que sofrera novas desilusões. Tarde demais: a moça, desesperançada, ingerira um dose excessiva de barbitúricos.

Observamos que se trata, portanto, de uma adaptação em que se manteve o nome das personagens, mas houve provavelmente uma “transposição diegética” no quadro espacial e temporal da narrativa, assim como uma “transformação

pragmática”, inserindo personagens que não continham no hipotexto. Um cartaz sobre o filme complementa essas informações. Vejamos a imagem a seguir:

Imagem 04 – Cartaz do filme **O sabor do pecado**.



Fonte: Cinemateca brasileira.

“Realista! Moderno! Ousado!” Três palavras de impacto que fazem a chamada para o filme, em fontes vermelhas sobre fundo negro, com esboço de uma silhueta de rosto com olho bem marcado e boca vermelha. Personagens em *strip-tease* e travestis, com censura para menores de 18 anos. Filmes desse tipo caracterizavam o chamado “Cinema do Lixo” ou “Cinema da Boca”, que vigorou na passagem da década de 1960 para 1970, quando “um cinema calcado no erotismo começa a ocupar espaço, e a despeito das críticas e antipatias terá vida mais longa do que a inicialmente prevista”. (RAMOS, 1987, p. 406). Esse tipo de cinema, de acordo com Ismail Xavier (2001, p. 68) também é caracterizado como um “cinema marginal, motivado talvez pela ideia de que os filmes tendiam a se identificar com as figuras transgressoras, marginais, prostitutas, ou porque, dada a sua postura agressiva, foram alijados do mercado pela censura”. E esse filme sofreu censura por parte do

Estado em 01/02/1966, de acordo com o Certificado de Censura Federal. (CINEMATECA Brasileira).

Acompanhando uma sequência temporal das transposições cinematográficas do romance **Lucíola**, teremos o quarto filme, intitulado **Lucíola, o anjo pecador**, de 1975. Trata-se também de uma adaptação que é o principal objeto de estudo desta seção, à qual nos dedicaremos de forma especial mais adiante, quando das reflexões sobre a transposição do figurino da personagem Lúcia.

Na continuidade, temos mais duas transposições da obra de José de Alencar, porém não mais para o cinema, mas para a teledramaturgia brasileira, em duas plataformas diferenciadas. A primeira delas também é representada por uma adaptação, mais próxima ao formato de filme, sendo o Caso Especial **Lucíola**, produzida e exibida pela Rede Globo de Televisão, no quadro Terça Nobre, em 10 de maio de 1993. Com autoria de Geraldo Carneiro e direção de Roberto Talma, apresenta uma narrativa bem próxima ao romance de Alencar, procurando se manter fiel à atmosfera da época, principalmente na transposição do quadro temporal e espacial, com cenários reais do Rio de Janeiro. Geraldo Carneiro, porém, usou uma linguagem atual em sua adaptação, recurso muito comum utilizado nas adaptações para a televisão, por objetivar um público mais popular. Segundo o autor dessa adaptação: “Se eu criar baseado numa fidelidade irrestrita, nós não vamos acreditar no que está sendo contado. O que eu fiz foi tornar uma relação de amor de 1855 viva, curiosa e interessante para hoje”, explica Geraldo Carneiro. (MEMÓRIA GLOBO, 2012).

Ainda de acordo com informações da Rede Globo, foram usados como *sets* de filmagem a residência do cônsul português, em Botafogo; os salões do Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Urca; as dependências do Museu do Solar do Jambuí, em Niterói, representando o hotel onde a personagem Paulo residia; o Jardim Botânico, na Zona Sul; e ainda, a Casa da Marquesa de Santos, em São Cristóvão, na Zona Norte do Rio de Janeiro. (MEMÓRIA GLOBO, 2012).

Houve uma apreciação deste trabalho de transposição que apresenta a cortesã Lúcia, representada pela atriz Giulia Gam, usando figurinos bem representativos da década de 1850, desenvolvidos pela figurinista Sônia Soares e confeccionados por Carlos Gil.

A última transposição do romance **Lucíola** para a plataforma audiovisual ocorre na formatação de uma telenovela da teledramaturgia. Corresponde à telenovela **Essas mulheres**, produzida e exibida pela Rede Record de Televisão, no ano de 2005, escrita por Marcílio Moraes e Rosane Lima e dirigida por Flávio Colatrello, Fábio Junqueira e João Camargo. Diferentemente de todas as produções citadas até agora, essa não se trata de uma adaptação, de acordo com as denominações propostas por Yannicck Mouren. Isso se deve ao fato de que a telenovela **Essas mulheres** oferece a transposição de três romances de José de Alencar, acoplados em uma mesma narrativa. Assim, foi a partir de **Lucíola**, **Diva** e **Senhora** – os Perfis Femininos de Alencar – que deram origem à telenovela. Como já citado anteriormente, sobre as conceituações de Mouren, esse tipo de transposição, quando “o autor ou autores do roteiro partem de muitos (mais frequentemente dois) romances e novelas e fazem deles um filme de ficção, contando uma história única”, trata-se de uma “contaminação”. Embora o autor afirme que o resultado da transposição seja um filme, aplicamos a mesma denominação para a telenovela, pois consideramos ambos hipertextos, embora os formatos e tempo de duração sejam bastante diferenciados.

Em uma crítica apresentada sobre essa telenovela, Helena Gomes (2012) afirma que os autores de **Essas mulheres** tiveram “o delicado tato” de não macular as obras de origem e fazer alguns “acréscimos bem-vindos”. As divergências quanto ao caráter de fidelidade entre a obra escrita e a audiovisual foram tratadas como uma “saudável disparidade entre novela e obras que se equilibraram entre dois extremos e um meio-termo”. A personagem Aurélia, do romance **Senhora** representou a transposição mais fiel, embora apresentando alguns “acréscimos e cortes” que não alteraram a essência da heroína. “Nossa linda e corajosa Maria da Glória/Lúcia agiu como o meio termo.” A trajetória da protagonista de **Lucíola** é bem retratada, mostrando “a transformação da florzinha do campo em esplêndida borboleta da corte”. No decorrer da telenovela, porém, o personagem Paulo, responsável pela redenção de Lúcia, morre. Ela, então, recebe um final feliz ao lado de outro personagem, Ferreira, mas continua como cortesã. Por último, do romance **Diva**, os autores aproveitaram apenas os nomes do casal de personagens Mila e Augusto, que tiveram um desempenho muito mais interessante que o apresentado pela narrativa de José de Alencar. Helena Gomes afirma, ainda, que a telenovela

Essas mulheres a fez recuperar sua estima pela protagonista Mila e que nunca mais conseguirá “ler **Diva** com a condescendência que costumava ter”.

Segundo Mauro de Alencar, (2002, p. 79) “conceitualmente, uma novela é uma obra aberta. Portanto, de uma vez em quando, o autor precisa fazer ajustes e mudanças no curso da história, de acordo com a opinião pública. Essa é a essência da novela.” Diferente do cinema, principalmente devido ao seu formato mais extenso, dividido em capítulos, a telenovela é escrita aos poucos, se construindo com a ajuda do espectador. “De acordo com a repercussão de determinado personagem, o autor faz mudanças, jogando com a opinião pública, com a reação das pessoas”. Isso faz com que, se tratando de uma transposição, como da telenovela **Essas mulheres**, o público influencie no destino das personagens, fazendo, a título de exemplo, com que a cortesã Lúcia tenha um final feliz. Essa identificação do público se justifica, muitas vezes, pela contextualização da narrativa aos valores da contemporaneidade. Sendo assim, não faz sentido a morte da cortesã para a sua redenção, em pleno século XXI, embora a transposição diegética dos romances tenha se mantido no seu quadro temporal, espacial e, principalmente, social.

Voltando ao filme objeto de nosso estudo, **Lucíola, o anjo pecador**, veremos que se trata de uma adaptação, com roteiro e direção de Alfredo Sternheim, produção de Alfredo Palácios e A. P. Galante e distribuição pela Embrafilme. Esse filme de 1975 é o primeiro das adaptações cinematográficas do romance **Lucíola** que foi filmado a cores, com uma duração bem maior que os anteriores: 114 minutos. De acordo com Miranda (2004, p. 16), essa adaptação “assume o gênero da pornochanchada e seu veio erótico, utilizando como chamariz a popular atriz Rossana Ghesa”, que representou a protagonista do filme. Essa atriz, no período de 6 anos, de 1974 a 1979, apareceu em mais de uma dezena de filmes, muitos dos quais pertencentes à pornochanchada, transformando-a em uma das principais estrelas do gênero

Segundo José M. O. Ramos (1987, p. 407) Alfredo Palácios se cristaliza como produtor no gênero da pornochanchada na primeira metade da década de 1970, com grande parte de sua produção centralizada na “Boca do Lixo” paulista, produzindo filmes marcados por um inevitável “semi-amadorismo, uma baixa qualidade, enfim, uma fraqueza técnica e artística desse incipiente polo produtor”.

No entanto, nesse momento o cinema passa também por uma forte transformação com a intervenção estatal no campo da cultura quando “são processadas profundas alterações nos órgãos estatais de cinema”. A Embrafilme, que havia sido criada em 1969, passa, em 1975, a ter um aumento significativo em seu capital social, exercendo o “papel de financiadora, co-produtora e distribuidora de filmes brasileiros”, sob a direção do cineasta Roberto Farias, com o apoio de figuras importantes da cena cultural cinematográfica da época, como Luiz Carlos Barreto e Nelson Pereira dos Santos.

Começa assim, em meados da década de 1970, mais precisamente a partir de 1974, uma grande circulação em torno da literatura brasileira, culminando em adaptações literárias, “em retomadas de momentos da história e cultura brasileiras”. Essas retomadas, ainda nos estudos apresentados por José Ramos (1987, p. 423), são organizadas em três linhas de força, dentre as quais se encaixa nosso objeto de estudo, o filme **Lucíola, o anjo pecador**. Trata-se de uma vertente em que “mesmo um setor como a Boca do Lixo, paraíso do erotismo, adere ao clima culto”. Assim, outros setores do cinema brasileiro, adicionam uma “injeção de ingredientes eróticos” às adaptações literárias. “Uma paixão violenta por José de Alencar parece assolar o setor na aproximação com o oficialismo cultural.” Teremos então, adaptações como **Lucíola, o anjo pecador** (1975), **O Guarani** (1979), e **Iracema, a virgem dos lábios de mel** (1977). Outras adaptações, ainda, tiveram grande teor erótico, como **Um homem célebre** (1976), inspirada em Machado de Assis e **O cortiço** (1979), de Azevedo. No entanto, “são todos filmes que trazem na sua estrutura os germes do oportunismo e da voracidade comercial, cristalizando o que podemos chamar de ‘cultura de ocasião’, num namoro simultâneo com mercado e Estado”.

A partir dessas colocações e tomando como referência os elementos da diegese, observamos que a transposição de **Lucíola** para **Lucíola, o anjo pecador** é uma adaptação que evoca certa fidelidade ao texto de José de Alencar, quando se manteve o quadro temporal, espacial e social da época do romance. Outros elementos, como a linguagem dos diálogos, a cenografia, também serão acusadores desse desejo de fidelidade. Dessa forma, acreditamos que a caracterização das personagens devesse seguir essa mesma linha no processo de transposição, codificando um figurino que expressasse uma aproximação aos usos e costumes da segunda metade do século XIX. Considerando-se as especificidades das linguagens

de cada texto – literário e cinematográfico – respeitando sua autonomia e todos os fatores que isso infere, dedicaremos a segunda parte destas reflexões sobre o olhar do figurino na obra transposta.

4.2 O FIGURINO EM **LUCÍOLA, O ANJO PECADOR**

Para iniciar as reflexões sobre o figurino na transposição do romance para o filme, é necessário fazer algumas considerações que dizem respeito à plataforma de apresentação das linguagens literárias e cinematográficas. Tanto a literatura quanto o cinema oferece uma estória que é contada por um narrador, que pode ou não participar da trama. Assim, deve-se registrar que toda narrativa possui uma autoria, na figura de um escritor ou diretor que a idealizou, arquitetou e finalmente disponibilizou ao público. Até esse momento, o autor/diretor é o detentor dessa narrativa; tudo é contado de acordo com a sua vontade. Na literatura, quando o texto literário cai no domínio da recepção, em contato com o leitor, será este quem assume a direção da narrativa no sentido de dar-lhe materialidade. A partir das palavras oferecidas pelo escritor, a estória assume um corpo imagético na mente do leitor, fazendo com que essas imagens sejam inferidas por um repertório de grande subjetividade, estando limitadas ou expandidas, principalmente, pelo arquivo cultural de cada receptor.

Em posição oposta à literatura, no cinema, a narrativa é apresentada de uma forma muito mais dinâmica, a partir de imagens em movimento, que foram se aperfeiçoando ao longo dos anos, passando a ser acompanhada de outros efeitos componentes da linguagem cinematográfica, como o som e, mais tarde, a cor. Isso sem citar a infinidade de recursos que a alta tecnologia contemporânea tem disponibilizado ao cinema, aprimorando as noções de “realidade” que a tela nos proporciona por meio do agenciamento dos sentidos. Dessa forma, o cinema oferece ao expectador uma estória “fechada”, sem exigir deste a construção do repertório imagético que a literatura nos condiciona, embora as imagens sempre sejam carregadas de muitos significados. Obviamente existem muitos outros fatores que exigem do receptor, em determinadas categorias de filmes, certa bagagem cultural para a imersão na obra proposta pelo cineasta, saindo da condição de expectador passivo. Luciana Garrit (2007, p. 47) afirma que “esta é a grande diferença entre

essas duas linguagens, a imagem como profunda produtora de significados. A imagem visual, a fotografia (iluminação) e a trilha sonora são fortes demarcações a explicitar e exemplificar o signo fílmico.”

Dessa forma podemos distinguir, o trabalho de criação na literatura e no cinema. Enquanto na “narrativa de papel” o autor comanda todo o processo da criação e da construção da fábula, compondo e caracterizando suas personagens – dando-lhes uma trajetória, inserindo-as em determinados espaços e numa época específica – no cinema temos um trabalho de equipe. Segundo Filipe Salles (2008), “O Cinema é, antes de mais nada, uma arte coletiva. Não se faz cinema sozinho”.

Salles nos apresenta como é uma divisão básica das equipes de trabalho no cinema para a produção de um filme. Temos as equipes de direção, de produção, de fotografia, de arte, de som, de montagem e de finalização. E cada uma dessas equipes divide-se em um grande número de profissionais que atuam também de forma coletiva. Espera-se que todos os profissionais estejam conectados, falando uma mesma linguagem, principalmente quando se trata de uma adaptação. Nesse tipo de transposição, quando o diretor se propõe a realizar uma aproximação com o texto de origem, torna-se necessário que as equipes de cenografia e de figurino, por exemplo, tratem de cuidar que esses elementos estejam alinhados com a transposição diegética, pois: “O vestuário ajuda a definir o local onde se passa a narrativa, o tempo histórico e a atmosfera pretendida, além de ajudar a definir características dos personagens” (COSTA, 2002, p. 38).

Marcos Rey corrobora com este pensamento quando nos fala que

Toda adaptação é uma tentativa. E nela, mais que num roteiro original, a participação da direção, da cenografia e do elenco tem um peso igual ou maior que o do texto. De nada vale uma adaptação honesta e correta, se o visual e a interpretação dos atores não correspondem às sugestões do conto ou do romance adaptado. (REY, 1989, p. 63).

Nesta citação, além dos elementos visuais, Rey destaca também o papel do ator no cinema, que será de fundamental importância para o sucesso da adaptação. Será o ator quem personificará a personagem, dando-lhe, corpo, sentimentos, enfim, vida. Segundo Paulo Emílio Gomes,

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma

personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores. (GOMES, 1995, p. 111).

Assim a personagem no cinema se apresenta por si só, por meio do trabalho de representação do ator. Geralmente não há mais a presença de um narrador que vai construindo a personagem ao longo da narrativa, deixando a cargo do leitor a construção mental da imagem dessa figura. Ela se apresenta como uma imagem real, corporificada, vestida, com todos os elementos que a caracteriza e a cerca, em imagens construídas pela linguagem cinematográfica.

De acordo com Salles (2008), “O figurino de um personagem é um índice que resume com propriedade o caráter, o estilo, o histórico de vida, bem como o hábito e os costumes deste personagem”. O autor ainda exalta a importância desse componente da direção de arte quando afirma que “o figurino deve ser bem orientado; através dele é possível suprimir muita informação que tomaria tempo narrativo na tela, e que o espectador tem acesso apenas pelo modo de vestir da personagem”.

O filme consegue transpor, transcodificar principalmente o que pertence ao visual (descrição dos objetos filmados, movimentos, expressões, gestos, olhares das personagens,...), do filme (montagem das imagens), do sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relação entre imagens e sons). (GARRIT, 2007 p. 42).

Observamos, portanto, que o figurino também se insere na adaptação como um elemento essencial à narrativa, auxiliando a diferenciar (ou tornar semelhante) as personagens, e ajuda a identificar em que arquétipo (ou em que clichê) a personagem se enquadra. “[...] o figurino é composto por todas as roupas e os acessórios dos personagens, projetados e/ou escolhidos pelo figurinista, de acordo com as necessidades do roteiro e da direção do filme e as possibilidades do orçamento” (COSTA, 2002, p. 38). Assim, o figurino é uma instância bastante específica e uma das funções mais importantes da direção de arte, que não se trata de uma fonte única, mas auxiliar na definição dos elementos da narrativa. Ainda fazem parte da equipe de arte todos os aspectos relacionados ao contexto da visualidade, tais como a cenografia, a maquiagem, a iluminação, a fotografia, a atuação, entre outros.

Adriana Leite e Lisette Guerra (2002, p. 63) afirmam que, em forma de metáfora, pode-se “pensar o figurino como componente de uma ‘pintura’, conjunto de pinceladas, ao mesmo tempo sobre, entre e dentro de outros conjuntos de pinceladas, que são o cenário, a luz, a direção e tudo o mais que compõe o espetáculo”. Continuam defendendo que o conjunto de todos esses elementos “injeta cor, forma e textura nos personagens”, compondo um quadro, que em suas sobreposições ao longo do espetáculo, asseguram sua “perfeita harmonia”.

Também sobre a relação entre esses elementos, que se associam ao figurino, encontramos os estudos de Marcel Martin (2011, p. 61), que os classificam como os “elementos materiais que participam da criação da imagem e do universo fílmicos tais como aparecem na tela”, considerando estes, a iluminação, o vestuário, o cenário, a cor, os problemas estéticos, a tela larga e o desempenho dos atores. A esses elementos o autor oferece a nomenclatura de “não específicos”, justificando que eles “não pertencem exclusivamente à arte cinematográfica, sendo utilizados por outras artes”, como o teatro e a pintura.

A respeito do vestuário, Martin compila as reflexões de alguns estudiosos e apresenta suas considerações. Assim, Lotte Eisner (1949 apud MARTIN, 2011, p. 65) afirma que numa produção cinematográfica “o vestuário não é jamais um elemento artístico isolado. Deve considerá-lo em relação a certo estilo de direção, cujo efeito pode aumentar ou diminuir”. Continua afirmando que o figurino se destaca da cenografia para evidenciar alguns “gestos e atitudes dos personagens, conforme sua postura e expressão”. Diz também que ele pode ser manipulado pela iluminação, “realçado pela luz ou apagado pelas sombras”.

Para Claude Autant-Lara (1949 apud MARTIN, 2011, p. 66) “o figurinista deve vestir caracteres” e para Jacques Manuel (1949 apud MARTIN, 2011, p. 66), toda vestimenta que aparece na tela é figurino, já que, “despersonalizando o ator, caracteriza o herói”. Esse último autor ainda considera que “o vestuário é o que está mais próximo do indivíduo, embelezando-o ao esposar sua forma ou, ao contrário, distinguindo-o e confirmando sua personalidade”.

Na conclusão de suas reflexões Marcel Martin estabelece uma divisão entre os tipos de figurino e apresenta três possibilidades, em consonância com os desejos da produção cinematográfica, definindo-os em:

1. *Realistas*: ou seja, de acordo com a realidade histórica, pelo menos nos filmes em que o figurinista se reporta a documentos de época e demonstra a preocupação de exatidão ante as exigências indumentárias dos artistas. (...)
2. *Pararrealistas*: o figurinista inspira-se na moda da época, mas procedendo a uma estilização [...]. A preocupação com o estilo e beleza prevalece sobre a exatidão pura e simples: as indumentárias possuem então uma elegância atemporal.
3. *Simbólicos*: a exatidão histórica não importa, e o vestuário tem antes de tudo a missão de traduzir simbolicamente caracteres, tipos sociais ou estados de alma [...]. (MARTIN, 2011, p. 66).

Embora apresentando estudos direcionados para o figurino de televisão, Leite e Guerra (2002, p. 108) também nos servem de apontamentos, pois as características entre a linguagem cinematográfica e a da telenovela, no que tange ao desenvolvimento de figurino, se assemelham muito. Assim, essas autoras situam as variedades de produção de figurino, condicionada à localização do “espaço geográfico e temporal onde se passa a trama, que pode ser de época ou atual, urbana ou regional”.

As pesquisadoras se pautaram nos estudos de Doc Comparato (1995 apud LEITE e GUERRA, 2002, p. 108), que apresenta o figurino se relacionando com o tempo e com o espaço, podendo ser: “atual”, que “estabelece um compromisso com a moda vigente” no momento da produção; “de época”, responsável por uma trama de um “momento passado ou futuro”, não estabelecendo compromisso com a moda atual; “urbano”, figurino para o espaço do centro urbano, podendo ser “atual ou de época”; e, por último, o “regional”, desenvolvido para uma trama que traga referências “de uma região ou cultura específicas”, podendo se situar em qualquer espaço de tempo.

Dentre todas as possibilidades dos figurinos expostas pelos pesquisadores aqui compilados, elegemos os figurinos “realistas” tratados por Marcel Martin, que também remetem ao figurino “de época”, apresentado por Comparato, para desenvolver um pouco mais nossas reflexões. Acreditamos ser este o tipo de figurino que melhor se aplica a uma adaptação do romance **Lucíola** que se proponha a realizar uma transposição muito próxima à narrativa literária, mantendo o tempo e espaço da obra. Esse tipo de adaptação evoca, portanto, um conjunto de “figurinos que retratam o vestuário da época retratada pelo filme com precisão histórica” (COSTA, 2002, p. 38).

Geralmente, a adaptação, assim como toda obra cinematográfica, inicia-se buscando um conceito geral que é estabelecido pelo diretor. A partir de então cabe “a cada equipe desenvolver sua tarefa, tendo como base esse conceito” (LEITE e GUERRA, 2002, p. 86). Na continuidade, as autoras afirmam que esse trabalho em equipe estabelece que “todos os elementos visuais devem girar em torno de um mesmo eixo, buscando a consonância estética”. Dessa forma, acontece também com todos os integrantes de cada equipe. A de figurino costuma ser composta pelo figurinista responsável pela produção, seus assistentes e o pessoal da produção, nas figuras de modelistas, costureiras, alfaiates, camareiros e demais profissionais necessários para o desenvolvimento das roupas. Aliado, ainda, a essa equipe, temos também o pessoal da caracterização, composto por maquiadores e cabeleireiros.

A criação e o desenvolvimento do figurino são divididos em três fases, sendo a pré-produção, a produção e a pós-produção. Vamos nos dedicar um pouco à primeira delas que consiste, principalmente, em todo o processo de criação do figurino. Esse método é apresentado por Leite e Guerra (2002, p.174) em forma de tópicos, incluindo nove ações. A primeira delas expressa o “primeiro contato do figurinista com a obra”, a partir da leitura da sinopse, tendo as primeiras impressões do que se trata a estória. Na segunda fase, iniciam-se as reuniões com a direção do filme e os outros membros da equipe de arte, para ajustarem o conceito do filme e a linha de trabalho. Se o projeto se trata de uma adaptação, como nosso exemplo, esse será o momento em que o diretor irá expor o seu desejo de um trabalho pautado em uma fidelização do romance oitocentista, quando serão utilizados, por exemplo, *sets* de filmagens do Rio de Janeiro antigo, recriando os cenários da corte. Nesse ponto, a equipe de cenografia deverá estar alinhada também com esse pensamento e todo o restante da equipe de arte, para evocarem os ares da corte fluminense. No que toca ao figurino, será a tomada de consciência da necessidade de uma aproximação com a indumentária da época. Usamos o termo aproximação, pois é esse o caráter principal de um figurino de época, ele jamais irá reproduzir fielmente o que fora a roupa de um período passado, pois tanto os materiais, quanto o aparato tecnológico, já não são os mesmos.

Na terceira fase, iniciam-se as pesquisas para a concepção do figurino, buscando-se as “referências conceituais”. Pode ser que nesse momento haja a necessidade de um auxílio mais especializado, como um historiador, museólogo ou

outro profissional da área que possa auxiliar nessa construção. Trata-se da fase em que as referências podem vir de muitas fontes: história da indumentária, pinturas e esculturas da época, fotografias, se for o caso, outras películas que já tenham transposto o período, jornais da época e, principalmente, uma imersão no texto literário do autor de origem, assim como no de outros contemporâneos. Isso será necessário, inclusive, para o figurinista tentar traduzir da melhor forma a visualidade que o autor pretendeu passar em sua obra. O resultado dessas pesquisas geralmente é traduzido em um painel referencial, composto de todo o tipo de imagem para, mais à frente, servirem de fonte de inspiração para o desenvolvimento dos figurinos.

A quarta fase é responsável pelo “conhecimento do elenco ou o perfil sugerido pelo personagem”. Há determinados personagens que demandam atores específicos, tanto pela sua experiência de representação quanto pela aura que a personagem evoca. Ainda, há outros casos em que a personagem é criada especificamente para determinados atores. Nacache (2012, p. 84) esclarece que “Na adaptação de um romance de sucesso, a escolha dos atores é valorizada, por vezes utilizada comercialmente, elemento de suspense de uma vasta campanha publicitária”. Em **Lucíola, o anjo pecador**, vimos, anteriormente, que a protagonista Rossana Ghessa foi escolhida por sua grande popularidade na época e por estar no auge de sua carreira, interpretando muitas personagens no gênero da pornochanchada. A possibilidade de o figurinista ter conhecimento prévio do ator se justifica pelo fato de que, além de vestir os artistas, ele precisa de fato caracterizá-lo. Percorrendo a cena no corpo do ator, o figurino “ganha a necessária mobilidade, marca a época dos eventos, o *status*, a profissão, a idade do personagem e sua visão de mundo, ostentando características humanas essenciais e visando à comunicação com o público” (LEITE; GUERRA, 2002, p. 62).

Na quinta fase de criação do figurino, depois de todo o esboço realizado pelos chefes de equipe, é o momento em que o figurinista monta a sua equipe, com todos os assistentes, caracterizadores, camareiros, entre outros. Essa equipe precisa ser coesa e bastante flexível, principalmente com um grau de conhecimento da área bem expandido, pois há interações entre as funções.

A sexta fase corresponde à “pesquisa para a elaboração do projeto de figurino, incluindo o de caracterização”. É o momento da produção quando se faz um levantamento prévio do material a ser comprado para produzir e o que vai ser

alugado. A sétima fase continua o trabalho anterior, no “desenho do projeto”, definindo além da parte de roupas, também acessórios, estilos de cabelos e maquiagem das personagens. Estes realizados pela equipe de caracterizadores com a supervisão do figurinista. Na oitava fase, há a consolidação do projeto, que pode ficar sujeito a algumas revisões, principalmente por causa da nona e última fase, que é o levantamento dos custos. Este é realizado sobre a quantidade de roupas de cada personagem e da necessidade de caracterização que a adaptação exige. A última fase pode provocar a revisão de todo o projeto, quando o custo extrapolar o orçamento disponível. Visto que, para o figurino, na grande maioria das produções, é reservada uma parcela de recursos muito limitada. Um exemplo para ilustrar essa questão do orçamento pode ser dado pela produção de figurinos do filme *Marie Antoinette* (2006), com direção de Sophia Coppola e figurinos assinados por Milena Canonero. A necessidade de se criar um guarda roupa para a rainha da França, Maria Antonieta, que representou um exagero da moda no período Rococó, expresso em volume de tecido e profusão de adornos, representaria um custo muito elevado. A solução foi trabalhar com um desenho de figurino mais simbólico, com a inclusão de outros elementos que reduzissem esse orçamento, sem comprometer a qualidade da obra cinematográfica.

Seguindo as diretrizes que trabalhamos no capítulo anterior, compilando a indumentária presente no romance *Lucíola* e expondo o estilo de moda vigente no período do romance, faremos, na adaptação *Lucíola, o anjo pecador*, algo semelhante: uma explanação das relações do figurino com o texto literário, apresentando uma espécie de relatório de apreciação da adaptação da obra. Portanto, é necessário enfatizar que não se trata aqui de um desejo de estabelecer juízo de valor acerca do trabalho de transposição. Da mesma forma que o diretor da película, o figurinista e toda a sua equipe, são apenas leitores de Alencar e que, a partir da Literatura, também constroem as imagens que as palavras evocam, de acordo com o seus repertórios culturais. Em qualquer dos casos, numa posição mais crítica, podemos estabelecer, conforme nos orienta Ismail Xavier (2003, p. 67) “o que se manteve, o que se modificou, bem como o que se suprimiu ou acrescentou”.

Como nosso objetivo está focado no figurino da protagonista, elegemos algumas cenas em que o vestuário se mostra mais significativo dentro do texto literário para estabelecer esse paralelo. Para ficar mais ilustrativo, optamos por usar algumas imagens que foram captadas no próprio vídeo.

A primeira impressão que se tem desta adaptação é que a direção com toda a equipe buscou uma linha de trabalho focada em uma transposição mais próxima ao texto de origem. Além de se manter toda a essência da estória, dentro do quadro temporal, espacial e social, também se respeitou o número das personagens com os seus nomes, alterando-se algumas características físicas como os cabelos da protagonista, que no romance são negros. “[...] vendo o perfil suave e delicado que iluminava a aurora de um sorriso raiando apenas no lábio mimoso, e a fronte límpida que à sombra dos cabelos negros brilhava de viço e juventude [...]” (LUC, p. 19). A atriz Rossana Ghesa representa a cortesã, usando cabelos loiros. Essa questão deve ser realçada, pois na linguagem cinematográfica a cor dos cabelos pode inferir em diversos aspectos, como os contrastes (ou não) com os cenários, o controle da iluminação e, principalmente, a escolha das cores para compor o figurino, que “pode criar efeitos psicológicos bastante significativos” (MARTIN, 2011, p. 67).

Há algumas passagens em que podemos observar as transformações de “nível pragmático”, propostas por Yannick Mouren. Algumas foram suprimidas, outras levemente modificadas, mas não observamos uma inversão, por exemplo, na sucessão dos fatos: seguem tais quais como na narrativa do texto literário. As poucas transformações observadas se justificam, em sua maioria, pela necessidade do suporte cinematográfico e, alguns casos, apenas, sugerem um desejo intencional.

Outro aspecto interessante de ser registrado diz respeito à questão do narrador, que se apresenta, tradicionalmente, como um dos maiores entraves nos processos de transposição entre a literatura e o cinema. “A narração falada se processa igualmente dos mais variados pontos de vista. Ora impera o narrador ausente da ação, outras vezes a narração se faz do ponto de vista e naturalmente com a própria voz de uma das personagens” (GOMES, 1995, p. 108). No caso da adaptação de **Lucíola**, temos um narrador-personagem, Paulo, que na maioria das situações em que entra em cena o narrador, a imagem do personagem aparece junto com a sua voz, informando ao expectador sobre seus pensamentos; em outras passagens, as cenas de fundo para a narração evocam a materialização visual das palavras narradas.

A primeira cena em que Lúcia aparece no romance também corresponde à sua primeira aparição no filme, quando Paulo a vê no Outeiro da Glória. No texto literário, essa visão é apresentada pelo narrador, quando há o primeiro registo da

descrição de seu vestuário. “Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho e dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros e diáfanos [...]” (LUC, p. 17). No filme a narração é substituída, como era de se esperar, pela aparição de Lúcia, que pode ser observada na imagem a seguir:

Imagem 05 – Lúcia no Outeiro da Glória.



Fonte: Reprodução, 2012.

Uma observação a ser realizada é sobre a não correspondência da cor do vestido, “cinzento com orlas de veludo castanho”. No romance, talvez Alencar utilizasse essas cores para enfatizar a imagem de austeridade da “senhora” que Paulo viria a ter da cortesã nesse primeiro contato. Quanto ao modelo do vestido, observamos a gola alta e a manga comprida, que correspondia ao decoro e recato da época quando se tratava de passeios ao dia e, principalmente, de uma cena em que a personagem está participando de uma celebração religiosa.

Na sequência, temos a cena em que Paulo se recorda que já havia visto Lúcia anteriormente, no dia em que ele chegou à corte e foi passear com um amigo de viagem. Lúcia estava passando numa carruagem pela Rua das Mangueiras. “Uma encantadora menina, sentada ao lado de uma senhora idosa, se recostava preguiçosamente sobre o macio estofado, e deixava pender pela cobertura derreada do carro a mão que brincava com um leque de penas escarlates” (LUC, p. 19). Vejamos como essa cena é retratada no filme:

Imagem 06– Lúcia na carruagem.



Fonte: Reprodução, 2012.

A sequência de quadros nesta cena é quase toda, em sua maioria, composta por planos em “close” tanto em Lúcia, quanto em Paulo. Então, ainda que o corpo não seja todo mostrado é possível observamos que o leque de penas escarlates não compõe o figurino da cortesã, assim como as luvas de pelica. Como já citado no capítulo anterior, quando nos referimos a esses acessórios da toalete feminina da época, ressaltamos a importância deles também no seio da narrativa. Nessa cena, o leque cai no chão e é responsável por um galanteio de Paulo a Lúcia. “Na ocasião de entregar o leque apertei-lhe a ponta dos dedos presos na luva de pelica. Bem vê que tive razão assegurando-lhe que não sou tímido” (LUC, p. 20). Essa passagem não é retratada no filme, a carruagem simplesmente passa e Paulo cumprimenta Lúcia com um aceno de cabeça.

Outra situação a ser registrada, não tanto pelo texto literário, pois é apenas mais uma visita, entre tantas, que Paulo fez a Lúcia, mas pelo figurino que a protagonista estava trajando no filme, representa uma cena na privacidade de sua casa. Vejamos o que mostra a imagem:

Imagem 07 – Lúcia na sala de estar.



Fonte: Reprodução, 2012.

Devemos enfatizar o uso da cor vermelha no vestido — que aparecerá em outro modelo mais à frente — e também no conjunto de estofados. Observamos, nessa tomada, uma possibilidade de uso simbólico da cor que foi expandida e, portanto, quase não se distingue a passagem do estofado para o vestido.

Outra cena na casa de Lúcia, quando no romance o vestuário assume grande importância, pode ser observada quando ela questiona a Paulo se ele se lembra da roupa que ela trajava da primeira vez que ele a vira, na Rua das Mangueiras. Como dizia não ter reparado, Lúcia afirma que usava o mesmo vestido, as mesmas joias e o mesmo leque, faltando apenas o chapéu.

Na transposição para o cinema, observamos que, embora a cena do primeiro encontro de Lúcia na carruagem apareça mais em “planos de close” e “planos médios”, fica fácil constatar que se trata do mesmo vestido. Como o leque de penas escarlates não aparecia na primeira cena, aqui também ele não compõe a toalete da personagem. Interessante registrar, como a leveza das cores utilizada para o figurino, expressa pelas nuances de azul e lilás, representam o recato e a pureza das moças “casadoiras”. Jamais caracterizariam uma personagem cortesã, justificando a não identificação desse perfil da personagem por Paulo. A imagem na sequência ilustra essas observações.

Imagem 08 – Lúcia exibindo o traje do primeiro dia em que viu Paulo.



Fonte: Reprodução, 2012.

Na próxima cena, temos a primeira que se passa à noite, no teatro, onde Paulo avista Lúcia sentada em seu camarote, através das lentes de seu binóculo.

Imagem 09 – Lúcia, no teatro, vista através do binóculo de Paulo.



Fonte: Reprodução, 2012.

No romance essa passagem é descrita pelo narrador-personagem assim:

Não me posso agora recordar das minúcias do traje de Lúcia naquela noite. O que ainda vejo neste momento, se fecho os olhos, são as nuvens brancas e nítidas, que se frocavam graciosamente, afluindo com o lento movimento de seu leque; o mesmo leque de penas que eu apanhara, e que de longe parecia uma grande borboleta rubra pairando no cálice das magnólias. O rosto suave e harmonioso, o colo e as espáduas nuas, nadavam como cisnes naquele mar de leite, que ondeava sobre formas divinas. (LUC, p. 31)

Na adaptação, novamente a protagonista é apresentada por um “plano em close”, em que podemos observar o decote do seu vestido emoldurando o seu rosto, de modo a interpretar a forma poética pela qual Alencar descreve essa visão em seu romance, conforme expomos na citação anterior. No pescoço só um colar, sem “a profusão de adornos e a exuberância de luxo que ostentam de ordinário as cortesãs” (LUC, p. 31). Antes e depois desse quadro, temos a chegada de Lúcia no camarote e um momento após o espetáculo, quando ela fica de pé para aplaudir a cantora de ópera, respectivamente. Nessas passagens, temos planos médios em que se pode visualizar sua figura de forma mais completa e a principal observação a ser pontuada é, mais uma vez, a ausência do “leque de penas escarlates”.

Após o espetáculo Lúcia se encontra com Paulo e ambos seguem para uma ceia na casa do Dr. Sá. Na imagem abaixo podemos visualizar melhor o figurino de Lúcia que é a sequência da cena do teatro.

Imagem 10 – Lúcia com Paulo na casa do Dr. Sá.



Fonte: Reprodução, 2012.

O leque que não aparecera no teatro, pela primeira vez surge no filme, no entanto, se trata de um leque de renda dourada ornando com as cores do vestido de Lúcia. Observamos também, na parede ao fundo, dois quadros cobertos por tecidos brancos. Esses quadros representavam o momento da comemoração e seriam apresentados aos convidados, por imagens de mulheres nuas – as bacantes – das quais, em um desafio, Lúcia representaria as poses, sobre a mesa do jantar. Essas sequências, no que diz respeito à ambientação, foram transpostas de forma muito próxima ao romance de Alencar, mantendo, inclusive, os mesmos diálogos do texto de origem. Em um destes diálogos, podemos inferir o título do filme, **Lucíola, o anjo pecador**. Quando na festa, os personagens propõem apelidos uns para os outros, Rochinha diz que Lúcia deveria ser chamada de Lúcifer, ao que ela, então, responde: “— É velho! Não valia a pena acordar para isto. Quem não sabe que eu sou anjo de luz, que desci do céu ao inferno?” (LUC, p. 42).

Outro fato importante de ser registrado nessas cenas da ceia na casa do Dr. Sá se refere à censura que as adaptações sofreram por parte da nudez e também pelas sequências que representavam as orgias entre os casais, que se sucederam naquela noite.

Vejamos uma das cenas nessa adaptação:

Imagem 11 – Lúcia fica nua sobre a mesa imitando poses de pinturas.



Fonte: Reprodução, 2012.

José de Alencar, no romance, já fazia uma crítica à hipocrisia da sociedade daquela época, quando decide seguir com a narração, demonstrando com as

palavras, o comportamento que se esperava daquela mulher, no momento em que a cortês dominava a sua personalidade. Assim, nos dizia Alencar, que a sua história era imoral, mas que não admitia reticências. Questionava, ainda: “A reticência não é a hipocrisia no livro, como a hipocrisia é a reticência na sociedade?” Nessa pausa que o narrador faz na estória, dirigindo-se à senhora G. M., destinatária das cartas com a história de seu amor, faz mais uma reflexão:

[...] se este manuscrito tivesse de sair à luz pública algum dia, e um editor escrupuloso quisesse dar ao pequeno livro passaporte para viajar das estantes empoeiradas aos toucadores perfumados e às elegantes banquinhas de costura, bastaria substituir certos trechos mais ousados por duas ordens de pontinhos. A que se reduz por fim de contas a moral literária! Ao mesmo que a decência pública: a alguns pontos de mais ou de menos. (LUC, p. 43).

A crítica que Alencar faz à censura sofrida em **As asas de um anjo** fica patente nesse trecho do romance. E, curiosamente, como já citamos, a maioria das adaptações do romance sofreu o mesmo tipo de censura, por mostrar para cada sociedade em que o romance foi adaptado que o que era censurado era algo que ela mesma alimentava. Nas palavras da protagonista: “— É preciso pagar a conta da ceia!” (LUC, p. 47). Este fato expõe ainda uma possível atemporalidade da temática da obra.

Voltando à adaptação em foco, temos mais uma cena da trama, quando Paulo vai à casa de Lúcia para lhe presentear com uma pulseira que comprara na Rua do Ouvidor. Ela o convida para jantar e vai ao toucador se arrumar. Como estava na intimidade de sua casa, apronta-se de forma simples e se apresenta a Paulo, trajando apenas um roupão. “Estava encantadora com o seu roupão de seda cor de pérola ornado de grandes laços azuis, cuja gola cruzando-se no seio deixava-lhe apenas o colo descoberto” (LUC, p. 57). A imagem a seguir nos apresenta essa cena no filme.

Imagem 12 – Lúcia em sua casa.



Fonte: Reprodução, 2012.

O roupão que Lúcia trajava era na cor grená, ornado de pelúcia no decote e nas mangas. Esse seria um dos figurinos a ser repetido em muitas outras passagens da adaptação. A partir desse momento, a narrativa entra numa trajetória de várias descrições de momentos entre Paulo e Lúcia: passeios, algumas saídas a eventos sociais e muitas cenas da intimidade dos amantes na casa de Lúcia. No entanto, não surge qualquer novo traje no figurino da protagonista durante essas passagens. A personagem repete todas as outras roupas já apresentadas anteriormente, num total de quatro indumentos: o vestido salmão da Igreja da Glória, o vestido azul e lilás que trazia na primeira vez em que viu Paulo, o vestido vermelho que usava em casa e o roupão grená, desta última cena ilustrada. Somente o vestido dourado que usou na ceia do Dr. Sá não foi repetido entre os figurinos dessas passagens.

A ilustração a seguir, é talvez uma das cenas mais esperadas do filme, no que tange ao figurino, para aqueles que leram o romance. Diz respeito à volta da cortesã, depois de terem acusado Paulo de ser seu único amante, de está-la explorando financeiramente e, por fim, de ser o responsável de sua retirada da vida cortesã. Assim, a protagonista dá uma reviravolta na trama e se arruma de forma “tão fascinadora” e “com tanto primor”, nas palavras de Alencar, para ir a um baile na companhia do Sr. Couto. No romance, José de Alencar nos apresenta a vestimenta de Lúcia por meio da seguinte descrição:

[...] chegou-se ao espelho para dar os últimos toques ao seu traje, que se compunha de um vestido escarlata 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 capaz de tentar Eva, se ela tivesse resistido ao fruto proibido. Uma grinalda de espigas de trigo, cingia-lhe a fronte e caía sobre os ombros com a basta madeixa de cabelos, misturando os louros cachos aos negros anéis que brincavam. (LUC, p. 77)

Vejamos o que o filme nos mostra dessa indumentária na imagem a seguir:

Imagem 13 – Sequência de imagens de Lúcia com vestido vermelho para o baile.



Fonte: Reprodução, 2012.

Ao observarmos toda a vestimenta da cortesã, identificamos muito pouco da descrição de Alencar. Foi mantida apenas a cor vermelho escarlata do vestido, deixando muito a desejar, entre muitas outras cenas do filme, o destaque “fascinante” e “primoroso” para este figurino, em especial. Esta cena foi bastante alterada na adaptação. No romance Lúcia está se arrumando em casa, quando Paulo chega e a encontra dando os últimos retoques de frente ao espelho. Por um momento, ela abre mão do baile para ficar com seu amado, porém, diante das ofensas da parte de Paulo, ela retoma seus planos e segue com o Sr. Couto para o baile.

No filme, essa sequência de cenas ocorre depois do teatro e não na casa de Lúcia, conforme o romance. Paulo, portanto, a visualiza arrumada, em companhia do amante, no camarote do teatro, conforme podemos observar nas imagens acima. Depois, no saguão daquele recinto é que eles dialogam e ela parte com o Sr. Couto

para o baile. Outro fato importante a ser registrado é a presença do espelho no filme. Mesmo nessa cena, embora de forma diferente da que apresentou Alencar em sua narrativa, a personagem é mostrada pela câmera por seu reflexo no espelho. Na montagem de imagens acima também podemos observar esse detalhe.

Em todo o romance **Lucíola**, este tipo de passagem, em que Paulo observa Lúcia através do seu reflexo pelo espelho, acontece em mais duas situações anteriores. Uma delas pode ser observada na imagem em que Lúcia está usando o roupão grená, quando ganha a pulseira de Paulo: “Imediatamente substituiu os brincos que tinha pelos de azeviche, cingiu o colar, e saltando como uma louquinha, correu ao espelho [...]” (LUC, p. 55) ; e a primeira situação dentro da narrativa, quando ela se mostra a Paulo com as roupas que usava no seu primeiro encontro. “Procurei-lhe o sentido, acompanhando com os olhos a Lúcia que tirava lentamente o chapéu, e fitava na sua imagem refletida pelo espelho um triste olhar” (LUC, p. 26).

Todas as três passagens com a imagem refletida ao espelho foram traspostas para a adaptação. De acordo com Marcel Martin (2011, p. 71), o uso do espelho nos cenários sempre evoca uma “janela aberta para um mundo misterioso e angustiante” que, no caso da nossa protagonista, pode ser justificado pelo duplo de sua personalidade: alma e corpo, castidade e lascívia, anjo e pecado.

No decorrer da narrativa, os figurinos continuam a se repetir em diversas ocasiões. Em mais algumas festas, a cortesã aparece com o vestido dourado usado pela primeira vez no teatro e também o vestido vermelho escarlate da cena do baile. Em outras passagens, no jardim de sua casa, Lúcia aparece novamente com o vestido vermelho que usou no início da trama, quando recebe as visitas de Paulo. A partir deste momento começamos a observar a mudança no comportamento da protagonista, que também é refletida em seu vestuário, tanto no romance de origem, quanto na obra adaptada. Esta alteração é marcada, por José de Alencar, quando Lúcia começa a usar trajes mais austeros. “Lúcia trazia nessa manhã um traje quase severo: vestido escuro, afogado e de mangas compridas, com pouca roda, simples colarinho e punhos de linho rebatidos; cabelos negligentemente enrolados em basta madeixa, sem ornato algum” (LUC, p. 95). Na transposição, o figurino expressa uma literalidade com as descrições de Alencar.

Na cena seguinte, em que Lúcia vai ao quarto do hotel para onde Paulo se mudara, e começa a fazer a limpeza enquanto o aguardava, temos, na descrição de Alencar, uma revelação sobre a silhueta que caracterizava a moda da época, até

então não citada abertamente no romance. Essa silhueta, com cintura marcada e volume na parte inferior do corpo era possível pelo uso da crinolina. “Figure uma moça vestida de ricas sedas, com as mangas enroladas e a saia arregaçada e atada em nó sobre o meio da crinolina; com uma toalha passada pelo pescoço à guisa de avental [...]” (LUC, p. 103). Vejamos a imagem extraída do filme:

Imagem 14 - Lúcia limpando o quarto de Paulo.



Fonte: Reprodução, 2012.

A descrição que Alencar faz da vestimenta de Lúcia, com o uso da crinolina, é o que caracterizava a moda da época, a Era Vitoriana, que foi exposta no capítulo anterior. Na transposição do romance, esse aparato da indumentária feminina não fez parte da composição do figurino. Conforme podemos observar em todos os figurinos ilustrados, o volume da saia é bem comedido. Na imagem acima, a partir do vestido que Lúcia está usando, podemos pontuar um exemplo de figurino que faz jus à descrição da cena anterior, representando a parte dos trajes austeros.

Mais um registro importante a ser enfatizado nesses apontamentos se refere ao processo de regeneração da cortesã, quando ela começa a entrar num período de desprendimento da vida de luxo à qual estava habituada. José de Alencar utiliza da indumentária dentro da narrativa para pontuar esse processo na vida de Lúcia e, entre muitas passagens que exemplificam a importância da vestimenta como

caracterizadora dessa transformação temos uma, em especial, que se refere à uma roupa íntima de Lúcia. “Poucos momentos depois de entrar ela foi ao toucador e voltou em traje de dormir; os cabelos soltos e uma longa camisola de linho, sem uma renda, nem um bordado” (LUC, p. 105). Não é essa a descrição que observamos na cena representada no filme.

Imagem 15 – Lúcia em traje de dormir.



Fonte: Reprodução, 2012.

Na adaptação, embora a personagem esteja inserida num cenário mais simples do seu quarto, conforme as transformações sugeridas no texto literário, sua camisola continua sendo de “seda com bordados em renda”. Sobre ela, ainda usava um roupão cor de pérola. No filme, as transformações no figurino começam a operar a partir dessa cena, quando não mais visualizamos a personagem usando nenhum vestido.

A primeira cena dessa transformação é apresentada por um passeio que Lúcia faz com Paulo na localidade onde vivera a sua infância, em São Domingos, do outro lado da Baía de Guanabara. No romance, essa cena é apresentada quando Lúcia relembra momentos de felicidade em sua infância. Paulo até lhe faz perguntas sobre o seu passado ao que ela responde:

— Toda a minha vida lhe pertence; o passado como o futuro. Mas aqui não teria ânimo: aqui vive a minha infância, que eu respeito. Não quero que estes lugares, que me viram tão alegre, me vejam sofrer, tendo-o junto de mim. Não falemos nisso agora; suponho que dormi estes sete anos e acordei hoje de repente. (LUC, p. 112).

Na adaptação **Lucíola, o anjo pecador**, porém, essa cena do passeio corresponde à que Lúcia se abre totalmente para Paulo, narrando sua vida e, principalmente, como se tornara uma cortesã. Na imagem abaixo podemos observar uma passagem dessa cena:

Imagem 16 – Lúcia em traje de passeio.



Fonte: Reprodução, 2012.

“O seu traje habitual nestes passeios era vestido de merinó escuro, mantelete de seda preta, e um chapéu de palha com laços azuis” (LUC, p. 111). Assim nos apresenta Alencar aos trajes de Lúcia dessa ocasião. Na imagem acima, observamos que, na adaptação, foi mantida apenas a referência ao chapéu de palha. No filme, essa passagem marca, ainda, a transição entre as personagens Lúcia e Maria da Glória, a partir do momento em que ela narra a sua história a Paulo, fazendo-o cúmplice de seu passado. Nessa mesma cena, a protagonista apresenta a sua história em *flashbacks*, com imagens ilustrando a sua vida em companhia de seus pais e irmãos, quando começou a pedir esmolas para salvar-

lhes da febre amarela e, também, quando seu pai a expulsou de casa. Os recortes na sequência de imagens abaixo ilustram essa narrativa:

Imagem 17 – Maria da Glória no passado.



Fonte: Reprodução, 2012.

A principal observação nessa montagem de ilustrações sobre Maria da Glória é o uso de trajes em peças bipartidas, ou seja, saia e blusa e não mais os vestidos, que caracterizavam a cortesã. Isso foi observado também no traje de passeio da imagem anterior a essa, e será registrado em todo o restante da adaptação.

Quando Lúcia abandona totalmente sua vida de cortesã, vende seus bens e se muda para uma chácara, indo morar com sua irmã Ana, suas roupas também passam a seguir a linha de humildade que caracterizará a sua redenção. O figurino da protagonista fica mais claro, em peças simples, oriundas de um “toucador bem pobre e modesto, mas ainda assim encantador” (LUC, p. 131). A indumentária no filme resgata a Maria da Glória do passado, e caracteriza, “finalmente, a energia e o vigor do espírito que surgia, soldando por misteriosa coesão os elos partidos da vida moral e continuando no futuro a adolescência trucada” (LUC, p. 125), usando as palavras de Alencar, para registrar o processo de redenção da cortesã em menina casta.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste trabalho consistiu em uma análise da construção da personagem protagonista do romance **Lucíola**, por meio do seu vestuário, descrito por José de Alencar, no romance e, em como esse vestuário foi transposto para o cinema, a partir do processo de adaptação da obra literária. Para alcançar esse propósito, realizamos uma divisão do desenvolvimento da pesquisa em três etapas, com objetivos mais específicos, conforme pudemos observar ao longo do trabalho. Assim, oferecemos um enfoque mais apurado para o romance de José de Alencar e a sua protagonista; para a construção da personagem através da indumentária, contextualizando a história da moda da segunda metade do século XIX e, por último, um olhar para o figurino, quando da transposição da linguagem literária para a cinematográfica.

Na primeira dessas divisões pudemos conhecer melhor o objeto de estudo, que nesse caso, afinava-se mais, indo além do romance e se concentrando na personagem que protagonizou a narrativa. Por não se tratar de uma personagem qualquer, mas de uma construção complexa, criada por Alencar, dividimos a análise dessa personagem no contexto do século XIX, entre as duas faces da protagonista, estabelecendo critérios de representatividade para a face Lúcia e para a face Maria da Glória.

A partir dos estudos de autores que pesquisaram a obra de José de Alencar e a contextualizaram com o seu propósito de literatura, conseguimos situar a temática da cortesã, justificando a criação dessa personagem. Com as colaborações sobre o universo feminino no século XIX apresentamos um panorama da mulher mundana e da mulher casta. A primeira representava aquelas que, embora marginalizadas pela sociedade, dispunham de alguns privilégios negados às outras mulheres. Essas, por sua vez, representavam o verdadeiro papel feminino da sociedade moralista e patriarcal daquela época. Por meio dessas análises, conseguimos, ainda, visualizar que não havia lugar para as duas personagens naquela sociedade, motivo que explica a tensão entre corpo e alma, Lúcia e Maria da Glória, respectivamente. Era a partir da latência de uma que a outra emergia e, no fim, foi necessária a morte da cortesã para a redenção da mulher casta, “no céu”, longe do convívio terreno e social.

Conhecida a protagonista, o segundo objetivo deste trabalho foi investigar a construção dessa personagem dentro do romance, também em seu duplo, quando identificamos as contribuições da indumentária para a caracterização da personagem. Essa parte do trabalho foi dividida também em dois momentos, pois ao relacionar a indumentária com o romance, era necessário contextualizar a moda daquele período. Assim, numa busca por teóricos da literatura, da moda, da sociologia e da história apresentamos um panorama dos costumes da corte fluminense da segunda metade do século XIX, conforme publicações de jornais da época. Estes jornais corroboravam com as afirmações de uma forte influência europeia, principalmente francesa, nos modos e nas modas da elite brasileira daquele período.

Assim, pudemos estabelecer, portanto, as relações entre a literatura e a moda presente no romance **Lucíola**. Por meio de cada passagem, conseguimos confrontar a linguagem dos trajes com a caracterização da personagem, tanto nos aspectos físicos, quanto na vertente de construção psicológica. Essa afirmação fica mais clara quando visualizamos a importância que a moda assumia para pontuar a transição da cortesã à moça casta, e vice-versa. Dessa forma, foi indicada a potência dos acessórios da narrativa como elementos de caracterização da personagem.

Na última parte do trabalho, expusemos o terceiro objetivo, que consistia em pontuar a relação entre o texto literário e o texto cinematográfico, a partir do filme **Lucíola, o anjo pecador**, enfatizando a personagem a partir do desenvolvimento de figurino. Oferecemos uma apreciação dos estudos sobre adaptação cinematográfica, compilando as adaptações operadas sobre o romance e ressaltando, principalmente, as reflexões sobre o caráter de aproximação que se apresenta nesse tipo de transposição, sugerindo uma transposição da obra em toda a sua diegese.

Ao enveredar pelas investigações sobre o figurino, pudemos compreender como se dá esse processo de construção na linguagem cinematográfica, em acordo com a linha de transposição sugerida pela adaptação. Conseguimos, ainda, mapear toda a organização desse setor do cinema, oferecendo um passo a passo para a concepção, o desenvolvimento e a construção do figurino, expondo um breve relatório entre a indumentária do texto literário e as imagens do figurino do filme adaptado. Pudemos concluir que, dentre as inúmeras limitações existentes na produção cinematográfica, o orçamento assume a posição de maior importância e talvez esse elemento tenha sido o responsável pela nossa frustração com o figurino

apresentado, embora nosso objetivo não tenha sido externar juízo de valor. Percebemos, ainda, que a pesquisa sobre o figurino teria sido mais elucidativa se houvesse a possibilidade de uma entrevista com o figurinista da produção, Laonte Klawa, que não foi localizado. Muitas contribuições sobre o entendimento do figurino poderiam ter sido oferecidas.

No entanto, ao cabo desse trabalho, acreditamos ter alcançado nossos objetivos e preenchido um pouco a extensa lacuna nos estudos acadêmicos para esse tipo de enfoque, já que, na maioria das investigações sobre cinema, dificilmente encontra-se uma abordagem sobre a caracterização das personagens.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. **A comédia nacional no teatro de José de Alencar**. São Paulo: Atica, 1984.

ALENCAR, José de. **As asas de um anjo**: comédia em um prólogo, quatro atos e um epílogo. Rio de Janeiro: Soares & Irmão, 1860. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00175600#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 16 nov. 2012.

_____. Cartas de Erasmo. In: **Obra completa**. v. IV. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

_____. **Como e porque sou romancista**. Adaptação ortográfica Carlos de Aquino Pereira. Campinas: Pontes, 1990.

_____. **Lucíola**. 2. ed. São Paulo: Martin Clarret, 2010.

ALENCAR, Mauro. **A Hollywood brasileira**: panorama da telenovela no Brasil. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. **Tópicos...** 1. ed. Porto Alegre: Abril Cultural, 1973. p. 439 – 525. (Os pensadores; v. 4).

ARRUDA, Luiza V. Pereira de. **Lucíola**: a ambiguidade na construção da personagem. 63 f. Dissertação de mestrado. Programa de Mestrado em Literatura e Crítica Literária. PUC-SP, São Paulo, 2009.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 3. ed. Campinas: Papirus, 2007.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. A nova crítica. In: _____ et al. **Teoria da literatura**. Rio de Janeiro: Gernasa, 1973. p. 25 – 33.

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

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. 3. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 57 – 64.

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

BERNARDES, Maria Thereza C.C. **Mulheres de ontem?** Rio de Janeiro, século XIX. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

BRAGA, João. **História da Moda**: uma narrativa. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

_____; PRADO, Luís André do. **História da moda no Brasil**: das influências às autorreferências. São Paulo: Pyxis Editorial, 2011.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.

BRITO, José Domingos. Dos mistérios da criação literária. In: _____. (Org.) **Literatura e cinema**. São Paulo: Novera, 2007. p. 25 – 27.

BUEST, Andreana. Worth e o surgimento do desfile de moda. **Eletras Revista Eletrônica**, Curitiba, v. 9, n. 9, dez. 2004. 13 p. Disponível em: < www.utp.br/eletras/ea/eletras9/texto/Artigo9_4.doc >. Acesso em: 08 out. 2012.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ et al. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 51-80.

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

CAPPELLANO, Luiz C. Vamos Falar de Moda? **Revista Gabarito**. FESB – Fundação Municipal de Ensino Superior de Bragança Paulista. Bragança Paulista, ano I, Edição 1, abril de 2005, p. 31-34.

CINEMATECA Brasileira. **O sabor do pecado**. Filmografia. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=search&exprSearch=ID=017692#>>>. Acesso em: 04 dez. 2012.

COSTA, Francisco Araújo da. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, n. 8, p. 38-41, ago. 2002, semestral. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/uni/poa/famecos/imagina/edicao-8/araujosed8.pdf>>. Acesso em: 13 out. 2011.

COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles**: mimese e verossimilhança. 2. ed. São Paulo: Atica, 2010.

COUTINHO, Afrânio. (Org.) **A polêmica Alencar – Nabuco**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

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

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

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary Del. (Org.) **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

DUARTE, Cláudia R. **Textos-tecidos**: A moda e a história na literatura. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/22.pdf>>. Acesso em: 24 out. 2012.

FARIA, João Roberto. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva: USP: 1987.

FILHO, A. Dumas. **A dama das camélias**. São Paulo: Brasiliense, 1965.

FREIRE, Rafael de Luna. **A preservação do cinema brasileiro da década de 60: ações e lacunas**. Disponível em: <<http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2012/08/a-preservacao-do-cinema-brasilerio-da.html>>. Acesso em: 04. dez. 2012.

FREIRE, Gilberto. **José de Alencar**. Os cadernos de cultura. Ministério da Educação e Saúde. Serviço de documentação. Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

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

_____. **Vida social no Brasil nos meados do século XIX**. Trad. Waldemar Valente. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1964.

GARRIT, Luciana Lima Alves da Silva. Comparação semiótica entre o cinema e a literatura. **Diálogos** – Revista do Grupo de Estudos do Neo-estruturalismo Semiótico, 2007. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno12-11.html>>. Acesso em: 11 abr. 2011.

GOMES, Helena. Essas mulheres, esses autores. **Site Essas Mulheres**. Disponível em: <http://www.siteessasmulheres.xpg.com.br/noticias_em016.htm>. Acesso em: 01 dez. 2012.

GOMES, Keven. Cine Correio: Lucíola (1916). Site **Correio eletrônico**. 18 ago. 2012. Disponível em: <<http://www.correioeletronica.com.br/2012/08/cine-correio-luciola-1916.html>>. Acesso em: 30 nov. 2012.

GOMES, Paulo Emilio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 105-119.

_____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Embrafilme, 1980.

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

GUERRA, Karla B. **Moda e estilos de vida**: um estudo sobre a formação do campo da moda no Brasil. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Sociologia. UFMG, 1997. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/BUBD-8JJNC2/1/moda_e_estilos_de_vida.pdf>. Acesso em: 25 out. 2012.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia. et all. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac SP: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 91 – 114.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia. et all. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac SP: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 37 – 59.

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

LEITE, Adriana; GUERRA, Lisette. **Figurino**: uma experiência na televisão. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LUCÍOLA, o anjo pecador. Direção: Alfredo Sternheim. Produção: Alfredo Palácios; A. P. Galante. Intérpretes: Rossana Ghesa; Carlo Mossy. Roteiro: Alfredo Sternheim. Figurino: Laonte Klawa. [S.l.]: Servicine; Embrafilme, 1975. 1 DVD (114 min), son., color.

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

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MARTINS, Eduardo Vieira. **A fonte subterrânea**: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: Eduel, 2005.

MEMÓRIA Globo. Caso Especial Lucíola. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-278977,00.html>>. Acesso em: 01 dez. 2012.

MENDES, Oscar. **José de Alencar**: romances urbanos. Rio de Janeiro: Agir, 1965.

MENEZES, L. M. **Francesas no Rio de Janeiro**: modernização e trabalho segundo o Almanak Laemmert (1844-1861). Disponível em: <<http://www.labimi.uerj.br/artigos/1306519921.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

MEU cinema brasileiro. Filme Anjo do lodo. Disponível em: <<http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/anjo-do-lodo/anjo-do-lodo.asp>>. Acesso em: 30 nov. 2012.

MIRANDA, Luiz Filipe. ALENCAR, José de (José Martiniano de Alencar). In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, L. F. (Orgs.) **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: SENAC SP, 2004. p. 16.

MOURA, Roberto. Cinema carioca (1912 – 1930). In: RAMOS, Fernão. (Org.) **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987. p. 49 – 62.

MOUREN, Yannick. **O filme como hipertexto**: tipologia das transposições do livro ao filme. Trad. Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, [198-]. Inédito.

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

MUSÉE GALLIERA. *Sous l'empire des crinolines*. Paris: Paris Musées, 2008.

NACACHE, Jacqueline. **O ator de cinema**. 1. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2012.

NOVO Correio das Modas - novelas, poesias, viagens, recordações históricas, anedotas e charadas. Ano I-III (nº 1-153); 1852-1855. Rio de Janeiro: Tip. E. M. Laemmert. Disponível em:
<http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per700053/cdm_anuario.htm>. Acesso em: 15 set. 2012.

O ESPELHO - revista de literatura, modas, indústria e artes. Ano I (nº 1-18); 1859-1860. Rio de Janeiro: Tip. de Paula Brito [e outras]. Disponível em:
<http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per700037_contente/index.html> Acesso em: 17 set. 2012.

PINHO, Wanderley. **Salões e damas do Segundo Reinado**. 5. ed. São Paulo: GRD, 2004.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **José de Alencar na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

RAINHO, Maria do C. T. **A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções** – Rio de Janeiro, Século XIX. Brasília: Universidade de Brasília, 2002.

RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970 – 1987). In: In: RAMOS, Fernão. (Org.) **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987. p. 399 – 454.

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

REY, Marcos. **O roteirista profissional: TV e cinema**. São Paulo: Ática, 1989.

RIBEIRO, Luis Filipe. **Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. Niterói: EDUFF, 1996.

RODRIGUES, Mariana C. F. T. **Mancebos e mocinhas**: moda na Literatura Brasileira do século XIX. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

SALLES, Filipe. Como se faz Cinema - Parte 1: Funções e equipe. Site **mnemocine**: memória e arte. 22/09/2008. Disponível em: <http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=102:fazercinema1&catid=34:tecnica&Itemid=67>. Acesso em: 06 dez. 2012.

SILVA, Anderson Pires da. Na sala de projeção: literatura e cinema em diálogo. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 8, n. 15, p. 13 - 25, jan./jun. 2009.

SILVA, Marcos. Apresentação. In: BRITO, José Domingos. **Literatura e cinema**. São Paulo: Novera, 2007. p. 17 – 20.

SILVEIRA, Cláudio L. F. da. **Literatura e moda, uma abordagem intersemiótica**: metafísica da indumentária à arte literária. [2011?]. Disponível em: <http://www.artigocientifico.com.br/uploads/artc_1314843654_45.pdf>. Acesso em: 24 out. 2012.

SOARES, Luiz Carlos. **Rameiras, ilhoas, polacas...** A prostituição no Rio de Janeiro do século XIX. São Paulo: Ática, 1992.

SOUZA, Gilda de Mello e. Macedo, Alencar, Machado e as roupas. In: _____. **A ideia e o figurado**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005. p. 73 – 89.

_____. **O espírito das roupas**: a moda no século XIX. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte:UFMG, 2008.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM. et. al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 169 – 204.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. et all. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac SP: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61 – 89.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de sonhos**: moda e modernidade. Rio de Janeiro, Edições 70, 1985.