Geanneti Tavares Salomon

Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas (2007)

Centro Universitário Una Belo Horizonte – MG

REGISTROS REALISTAS DA MODA COMO PARTE DO JOGO IRÔNICO EM *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS[1]

Geanneti Tavares Salomon (Moda/Centro Universitário UNA)

RESUMO

Este trabalho analisa os registros realistas da moda em **Dom Casmurro**, de Machado de Assis, visando demonstrar seu funcionamento como parte do jogo irônico no romance. O descritivo da indumentária das personagens constituem-se como estratégias narrativas que dão contornos às personagens, mas não lhes fixam sentidos e, assim, parecem fazer parte do jogo irônico da obra.

Palavras-chave: Moda; Literatura; Machado de Assis.

ABSTRACT

This is an analysis of realistic registers of fashion in Machado de Assis' **Dom Casmurro**, demonstrating its presence as part of the ironic game in the novel. The description of the characters' clothes, together with the mention of clothing pieces in episodes apparently connected with the narrator's memories, consist of narrative strategies to shape the characters without establishing any fixed meaning, which indicates, therefore, that they are part of the ironic game of the text. Such narrative strategies point out the amount of ambiguity and instability of fashion as a phenomenon, thus contributing to keep Machado de Assis' text unfinished, with no definite ending and susceptible to many different interpretations.

Key words: Fashion; Literature; Machado de Assis.

---

[1] Este texto é parte do trabalho apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas/Capes como requisito para obtenção do título de mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.

Machado de Assis

A moda pode classificar e definir pessoas; dar-lhes identidade, personalidade, torná-las únicas ou integrantes de grupos sociais; apontar gênero, idade, ideias políticas. Nesse sentido, Barthes (1979) lembra que a moda pode dar à pessoa uma dupla postulação: a de conferir-lhe a individuação ou a multiplicidade. Essa multiplicidade de que fala o autor é a multiplicação de pessoas num único ser, o que é considerado pela moda como um índice de poder: "Daí um duplo sonho, que a retórica da Moda põe ao alcance da mulher: de identidade e de jogo." (BARTHES, 1979, p. 241) Esse jogo de que fala Barthes não é o "jogo do ser, a questão angustiante do universo trágico" (a questão da esfinge na qual há dúvida da própria identidade); é apenas aquele em que uma pessoa "eterna escolhe a diversão de um dia; é o último luxo de uma personalidade bastante rica para se multiplicar, bastante estável para jamais se perder." (BARTHES, 1979, p. 243)

Barthes também fala do "disfarce" permitido pela moda, "atributo essencial dos deuses, dos policiais e dos bandidos" (BARTHES, 1979, p. 241), que nos permite encobrir ou ocultar algo através de alterações ou mudanças, e que está presente na moda como coisa essencial, pertinente e imprescindível. Mas o que é aparentemente encoberto ou oculto acaba por revelar outras faces, ou mesmo aquelas que não podem ser ocultas. Esse jogo em que a moda se configura tem como característica exteriorizar nossos sentimentos muitas vezes contraditórios. E não podemos nos esquecer que, até certo ponto, temos o poder de manipulação da imagem pessoal em função de algo.

Ao analisar o aspecto descontínuo e cíclico da moda em sua obra **A troca simbólica e a morte**, Baudrillard diz:

> Tudo hoje tem afetado seu princípio de identidade pela moda. Precisamente por seu poder de reverter todas as formas ao nada e à recorrência. A moda é sempre retrô, mas baseada na abolição do passado: morte e ressurreição espectrais das formas. É sua atualidade própria, que não é referência ao presente mas reciclagem total e imediata. A moda é paradoxalmente o *não-atua*l. Ela sempre supõe um tempo morto das formas, uma espécie de abstração mediante as quais estas se tornam, como ao abrigo do tempo, signos eficazes que, como que por uma torção do tempo, poderão voltar a assombrar o presente com sua não-atualidade, com todo o encanto do voltar-a-ser em oposição ao vir-a-ser das estruturas. (BAUDRILLARD, 1996, p. 112)

Esse pensamento de Baudrillard nos remete à característica maior da moda, a de se fazer em coleções sazonais e que, mesmo possuindo esse aspecto tão instantâneo (indício de algo que busca atingir os desejos mais imediatistas do ser humano), está também vinculada ao passado e sempre em recomeço diante das releituras de outras décadas a que a criação de moda se submete. O autor fala de uma "reciclagem total e imediata", que é esse resgate de objetos do passado que marcaram décadas e culturas e que surgem na moda como releitura, mas que têm sempre um ar do novo, do moderno. Interessante é que na coleção seguinte esse "novo e moderno" passa também a fazer parte da galeria de objetos do passado que poderão ser revisitados num futuro com vistas a uma ressignificação. Por isso há na moda esse aspecto paradoxal ressaltado por Baudrillard: de ser exatamente o "*não-atual*", de estar sempre carregada de signos mortos que ressurgem com uma nova significação sem perder completamente a anterior. Ocorre então uma mesclagem de sentidos, o antigo e o novo ressignificados. A moda possui uma ligação íntima com a morte e com a vida, representada nesse ciclo eterno, sempre morrer para renascer, o que a mantém sempre em abertura para novos sentidos. Há então uma espécie de instabilidade no mecanismo da moda que permite essas ressignificações.

Podemos dizer que o poder "de reverter todas as formas ao nada e à recorrência" de que fala o autor, se assemelha ao que possui a literatura: de transitar entre o real e o imaginário, de criar signos que também transitam entre o denotado e o conotado, de estraçalhar sentidos fixos, e de estar num tempo não linear. A moda, como a literatura, se constitui num espaço em que o passado e o presente se misturam e se condensam, ou em que não há como dizer o que é passado e o que é presente.

Essa estrutura flutuante, característica da moda, a torna possuidora de um espaço próprio. Nele a pessoa experiencia o poder de identidade e de alteridade, a transitoriedade entre passado e presente (e, porque não, entre o presente e um futuro imaginado/fantasiado), um tempo não linear no qual signos vestimentários são manipulados com vistas a uma ressignificação, um trânsito possível entre o real e o imaginário. Esse processo permite e assegura a autoficção do sujeito que cria para si personagens, ou ainda, pequenas personalidades avulsas que se manifestam exteriormente, no vestuário. Essas manifestações autoficcionais do sujeito podem ser observadas em suas relações com as peças vestimentárias que utiliza no seu cotidiano, nos desfiles ou eventos-show de lançamento de coleções, no espaço ficcional do cinema, da música e da literatura.

Parece ser possível, portanto, estabelecer um paralelo entre a moda – representada no caso pela vestimenta de Capitu –, e o espaço literário, que nos apresenta personagens ficcionais constituídas também de fragmentos, reunidos numa lógica marcada pela ambiguidade e pela incompletude. É que tanto o sujeito quanto as personagens são capazes de se multiplicar e não se deixam apreender por completo, na vida e na ficção. É então notável que a ficção, através da fragmentação das personagens, que lhe é inerente, permita representar a incompletude e a fragmentação do próprio ser humano, as quais também podem ser vislumbradas através do fenômeno da moda. Barthes faz o seguinte questionamento:

> Que é que acontece quando um objeto, real ou imaginário, é convertido em linguagem? Ou, para deixar ao circuito tradutor a ausência de vetor de que já falamos: que é que acontece quando há encontro dum objeto e duma linguagem? Se o vestuário de Moda parece um objeto bem irrisório ante uma interrogação tão ampla, é bom pensar que é essa mesma a relação que se estabelece entre o mundo e a literatura. Não é ela a própria instituição que parece converter o real em linguagem e colocar o seu ser nessa conversão, exatamente como o nosso vestuário escrito? Aliás, não é a Moda escrita uma literatura? (BARTHES, 1979, p. 12)

E Blanchot, ao falar do ato da escrita que promove o apagamento de quem escreve, diz da linguagem:

> Torno *sensível*, pela minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se converte-se em imagem, torna-se imaginária, profundidade falante, indistinta plenitude que está vazia. Esse silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve. (BLANCHOT, 1987, p. 17)

Barthes fala do real convertido em linguagem e Blanchot da linguagem que se converte em imagem. Nos processos explicitados por esses dois autores, podemos pensar no vestuário como um objeto que, ao se converter em linguagem (literária), torna-se também imagem, aquela criada na mente do leitor, que assumirá a função de caracterizar uma personagem, defini-la e apresentá-la como quer o autor, dando-lhe aspectos enriquecedores que estarão associados à sua suposta personalidade, às suas atitudes enquanto elemento de um universo ficcional, ao seu trajeto na narrativa. O vestuário será, então, um elemento da construção ficcional, possível de ser manipulado em favor de estratégias narrativas. Ali, no espaço ficcional, não interessa o detalhamento perfeito ou a reprodução da realidade, mas é lá que se torna possível a existência de personagens que, em sua incompletude, são construídas através da reunião de fragmentos instáveis ou mutantes.

Como exemplo do processo em que o vestuário/objeto se torna palavra e depois imagem em **Dom Casmurro**, de Machado de Assis, pensemos em Capitu nos seus trajes simplórios descritos pelo narrador:

> Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a bôca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas

> com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos. (p. 44)[2]

A descrição apresenta indícios fortes da condição social da personagem, denunciada pelos materiais de que se compõem sua indumentária e pelo estado destes. Para uma moça de quatorze anos e que já deveria ter pretendentes para um casamento, Capitu se veste muito simplesmente e com um ar muito pueril. O vestido apertado, indicando longo uso, e já desbotado feito de chita indicam claramente que não havia dinheiro sobrando em casa para gastos com o vestuário. A chita, material de que era feito seu vestido, era um tecido barato, específico das classes pobres no período e não fazia parte do vestuário das classes sociais altas, a não ser para anáguas ou acabamentos internos dos vestidos, feitos de musselina, organdi etc. Os sapatos de duraque da personagem eram rasos e velhos e já haviam sido remendados por ela mesma. Os traços vestimentários revelam e se agregam a outros elementos que caracterizam a personagem no romance.

O narrador afirma que Capitu, quando casada, "arranjava-se com graça e modéstia" (p. 182), mas enfeitava-se "com amor" para ir aos bailes, levando até mesmo os belos braços nus, despertando o interesse de outros homens e ciúmes do marido. Esta parece ser a outra Capitu – a fruta dentro da casca – de que fala o narrador na última página do romance, a qual parece ser comparada à Capitu menina, de vestido de chita. O autor parece optar por dotá-la de elementos instáveis que disseminam dúvidas sobre a personagem machadiana: "desmiolada" (p. 27) ou ainda "cigana oblíqua e dissimulada" (p. 63) como sugere José Dias, ou "mais mulher do que eu era homem" como sugere o narrador (p. 73). Capitu possui traços incongruentes advindos de sua indumentária. Os aspectos femininos de sedução, característicos do século XIX, são calados em Capitu. Ao contrário, possui inicialmente uma indumentária sem atrativos, para realçar sua classe social como inferior à de Bentinho, de modo a atribuir-lhe os traços masculinos do período: a argúcia, a atitude, a inteligência que não se acomoda, conferindo-lhe uma duplicidade capaz de criar duas mulheres numa só, demarcando-se na narrativa o instante da diferença: o casamento. As incongruências presentes na indumentária de Capitu refletem a duplicidade de sentido que o narrador parece desejar imprimir na obra. São elas que (re)afirmam as opiniões contraditórias a respeito da personagem expressas por Bentinho, José Dias e Dom Casmurro.

Os trajes que Capitu veste no romance parece terem sido escolhidos para preservar as dúvidas sobre a visão do narrador: se Bentinho foi realmente traído, se Capitu era a Desdêmona de **Otelo**, só que culpada, ou se tudo não passava de fantasias de um homem ciumento. As descrições de moda no texto ficcional de **Dom Casmurro** funcionam como estratégias de criação literária, pois, ao mesmo tempo que se constituem como forma de dar uma noção de realidade aos fatos narrados são também uma forma de enganar o leitor que busca nesses detalhes a segurança de uma verdade e de um sentido único

---

[2] (ASSIS, 1960, p. 234). Todas as citações do romance serão desta edição, indicadas doravante somente pelo número das páginas.

que estaria na obra. São os jogos de enganos da narrativa irônica de Machado de Assis.

No capítulo CV de **Dom Casmurro**, “Os braços”, podemos ver a mudança que se apresenta na indumentária de Capitu, após seu casamento com Bentinho:

> (...) Arranjava-se com graça e modéstia. Embora gostasse de jóias, como as outras môças, não queria que eu lhe comprasse muitas nem caras, e um dia afligiu-se tanto que prometi não comprar mais nenhuma; mas foi só por pouco tempo. (...) De dançar gostava, e enfeitava-se com amor quando ia a um baile; os braços é que... Os braços merecem um período.
>
> Eram belos, e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade, nem os seus, leitora, que eram então de menina, se eram nascidos, mas provàvelmente estariam ainda no mármore, donde vieram, ou nas mãos do divino escultor. Eram os mais belos da noite, a ponto que me encheram de desvanecimento. Conversava mal com as outras pessoas, só para vê-los, por mais que êles se entrelaçassem aos das casacas alheias. Já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se fartavam de olhar para êles, de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por êles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido. Ao terceiro não fui, e aqui tive o apoio de Escobar, a quem confiei cândidamente os meus tédios; concordou logo comigo.
>
> - Sanchinha também não vai, ou irá de mangas compridas; o contrário parece-me indecente.
>
> - Não é? Mas não diga o motivo; hão de chamar-nos seminaristas. Capitu já me chamou assim.
>
> Nem por isso deixei de contar a Capitu a aprovação de Escobar. Ela sorriu e respondeu que os braços de Sanchinha eram mal feitos, mas cedeu depressa, e não foi ao baile; a outros foi, mas levou-os meio vestidos de escumilha ou não sei quê, que nem cobria nem descobria inteiramente, como o cendal de Camões. (p. 182)

Esse episódio é marcado pelo ar de sedução e recato, levado ao extremo no século XIX, de uma mulher vestida para um baile: ao mesmo tempo que se cobria, também se revelava. Souza (2001) diz que esse “jogo de esconde-esconde” dava-se com mais agudeza na noite, pois durante o dia imperava a simplicidade e o recato. Percebemos que Capitu também sabia jogar esse jogo. Aqui podemos imaginar Capitu trajando um espartilho, sob um

belo vestido de baile, com decote e braços à mostra, mesmo não sendo dito explicitamente na obra.

À noite havia uma mudança nas regras de decência, na esperança de que no teatro ou no baile "o vestido sublinhasse melhor a graça do corpo e os decotes deixassem transbordar os braços e colos nus." (SOUZA, 2001, p. 94) Esses momentos sociais para as mulheres solteiras, que viviam reclusas em casa às voltas com bordados e atividades domésticas, eram uma chance de conhecer homens com quem pudessem desposar e assim obter reconhecimento social[3], o que, segundo Stein (1984), só era possível para a mulher através do elemento masculino no casamento.

A autora destaca a importância do corpo e da moda como artifícios de sedução para a mulher do período: "A questão da sedução tem, pois, neste contexto, um importante papel. Ela é a maneira de a mulher, através de si, seu corpo, sua aparência, utilizar-se da possibilidade de influir no próprio destino." (STEIN, 1984, p. 36) Com relação a essa questão da noite para o universo feminino oitocentista, Souza diz:

> Um tal contraste entre a severidade do vestido de dia e a surpresa do traje da noite reforçava, sobremodo, o ritmo erótico, o jogo de entregas parciais de que a mulher lançara mão para, sem ofender a moral burguesa de guardar as aparências, oferecer-se ao mesmo tempo a uma quantidade de homens. Aliás, essa posse a distância, realizada pela vestimenta em geral e muito particular pelo decote – e que funcionava tanto para moças solteiras como para as casadas –, foi talvez um dos mais poderosos elementos de equilíbrio da sociedade daquele tempo. E fazia da reunião mundana o momento agudo na luta amorosa. (SOUZA, 2001, p. 95)

A atitude sedutora feminina era esperada e compartilhada pelos homens do período que, de certa forma, se valiam do *status* que uma bela e ociosa mulher poderia associar à sua carreira e ao seu próprio sucesso. Capitu, enquanto se enfeitava e brilhava nos bailes que frequentava com o marido, encantando os olhos e alimentando a imaginação, além de provocar-lhe ciúmes, dava a Bentinho o que Souza chama de "contaminação de prestígios", conceito dado em função da análise de uma crônica de Machado de Assis para

---

[3] "O contato entre jovens antes do casamento se resumia a encontros aos quais deveria estar presente pelo menos mais uma pessoa, à comunicação através de flores e leques, cada qual possuindo seu código particular de significado. Alguns autores se referem ainda ao namoro à janela e à difundida prática de escrever bilhetes e cartas. A viajante Maria Graham conta uma conversa mantida numa festa com um conterrâneo que lhe assegurou haver 'naquela sala pelo menos dez senhoras providas de bilhetes que escorregariam na mão de seus galãs, e que tanto as casadas como as solteiras eram a mesma coisa'." STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis**. Coleção Literatura e Teoria Literária; v. 54, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 33.

A Semana, em que o escritor comenta o comportamento típico do Segundo Reinado de se valer das vitórias dos próximos, o que ele chama de "'glórias de empréstimo', isto é, as vitórias dos mais próximos, que se refletem em nós." (SOUZA, 2001, p. 83). Um comportamento sedutor seria, assim, esperado de Capitu e apoiado por Bentinho.

Esse capítulo do romance machadiano está repleto de ambiguidades. Ao mesmo tempo apresenta Capitu como uma mulher que gosta de ser olhada[4] e ressalta Bentinho como um homem ciumento. Este conta com o apoio de Escobar, que também parece ser um ciumento, de modo que não sabemos se Capitu deixa de expor os braços por causa dos ciúmes de Bentinho ou de Escobar.

E para ainda manter mais dúvidas sobre a dissimulação de Capitu, tão aclamada por José Dias, o narrador conta que esta passa a usar uma escumilha, peça que tem dois significados, sendo o primeiro menos apropriado, mas também bastante sugestivo. Segundo Silva: "Escumilha, *s. f.* (de *escuma*). Pequenos grãos de chumbo, para a caça aos pássaros (...) Tecido transparente de lã ou seda muito fina (...)" (SILVA, 1948-59, p. 684) Escumilha pode ser tanto munição para caçar pássaros (ou homens), quanto um tecido fino e transparente, que é o que provavelmente Capitu portava: uma espécie de xale ou estola, "não sei que, que nem cobria nem descobria inteiramente, como o cendal de Camões." Caça ou caçadora?

Também aqui o narrador se vale de um artifício, já reconhecido por alguns autores[5], que é o de trazer para a narrativa outros textos (intertextualidade), mas retirar destes apenas o que deseja mostrar diretamente, ocultando o que mais interessa, com intenção de deixar em dúvida o leitor, manipulando sua atenção. Está lá, no Canto II de Camões, a ninfa sedutora que provoca ciúmes, ao mesmo tempo que amor:

> Cum delgado cendal as partes cobre
> De quem vergonha é natural reparo;
> Porém nem tudo esconde nem descobre
> O véu, dos roxos lírios pouco avaro
> Mas, pera que o desejo acenda e dobre,
> Lhe põe diante aquele objecto raro.
> Já se sentem no Céu, por toda parte,
> Ciúmes em Vulcano, amor em Marte. (CAMÕES, 2001, p. 62)

---

[4] "Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, môço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança. É certo que Capitu gostava de ser vista, e o meio mais próprio a tal fim (disse-me uma senhora, um dia) é ver também, e não há ver sem mostrar que se vê." (p. 194).

[5] Um exemplo é o estudo de Senna, "Estratégias de embuste: relações intertextuais em **Dom Casmurro"**, no qual a autora ressalta o uso de referências intertextuais na obra como meio de enganar o leitor desviando sua atenção, intencionando levar o leitor a ver Capitu como uma mulher infiel. SENNA. Marta de. Estratégias de embuste: Relações intertextuais em **Dom Casmurro**. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 3, n.6, p. 167-174, 1º sem. 2000.

Concluímos então que a análise da indumentária em **Dom Casmurro** parece poder ser considerada como suporte para uma pretensa veracidade que o narrador parece desejar querer apresentar na narrativa também pelos traços vestimentários. Mas, diante da potência instável e flutuante que é a moda, associada a outra igualmente instável e flutuante, que é a literatura, isso não se realiza. Ao contrário, a presença da moda como elemento da construção ficcional na narrativa, como parte da ironia marcadamente presente na obra, amplia o deslizamento de sentidos, a sua não fixação.

O que se realiza, então, é um jogo entre o ser e o (a)parecer, entre o mostrar e o esconder, jogo no qual as insinuações são muitas, mas não há confirmações. Essa confluência entre o espaço ficcional da moda e o espaço ficcional da literatura, presente em **Dom Casmurro**, ainda torna possível o vislumbramento do estado paradoxal da narrativa que, ao permitir a construção das personagens também pelo seu vestuário, se desnuda como ficção, como algo que é aparentemente pré-concebido, ao mesmo tempo que exibe a sua errância na medida que essas personagens parecem caminhar pelas próprias pernas. Isto é, ao caracterizar personagens tão bem delineadas, o autor parece ter um instante de descontrole frente à forte coerência visual da imagem cênica da obra, o que afinal pode ser visto também como estratégia de construção de sua ironia.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Org. Intr. Rev.: Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 1960.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. Trad. Lineide do Logo Salvador Mosca; Rev. Sup. Isaac Nicolau Salum. São Paulo: Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

BAUDRILLARD, Jean. A moda ou a magia do código. In: **A troca simbólica e a morte**. Trad. Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1996. Cap. III, p. 111- 129.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Martin Claret, 2001, p. 62.

SILVA, Antônio de Morais; MORENO, Augusto Cesar; CARDOSO JÚNIOR, José Bernardo; MACHADO, José Pedro. **Grande Dicionário da Língua Portuguesa**. 10 ed. rev. corr. aum. e actual. / por Augusto [Lisboa]: Confluência, 1948-59. 12v.

SENNA. Marta de. Estratégias de embuste: Relações intertextuais em **Dom Casmurro**. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 3, n.6, p. 167-174, 1º sem. 2000.

STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis**. Coleção Literatura e Teoria Literária; v. 54, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas**: a moda do século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.