

# MACEDO, ALENCAR, MACHADO E AS ROUPAS

Ensaio originalmente publicado em *Novos Estudos Cebrap*, n. 41, mar. 1995, p. 11-119, e em SOUZA, Gilda de Mello e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2005, p. 73-90.

GILDA DE MELLO E SOUZA

APRESENTAÇÃO DE IEDA LEBENSZTAYN

Universidade de São Paulo  
São Paulo, São Paulo, Brasil

**Resumo:** Com base na análise de passagens de obras de Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis, este ensaio investiga os vínculos entre personagens, vestimenta e erotismo, possibilitando melhor compreender a personalidade literária desses três importantes romancistas brasileiros da segunda metade do século XIX.

**Palavras-chave:** literatura; vestimenta; erotismo

MACEDO, ALENCAR, MACHADO AND CLOTHING

*Abstract: Based on the study of passages from the works of Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar and Machado de Assis, this essay looks into the connections between characters, clothing and eroticism, thereby enabling a better understanding of the literary personality of these three important Brazilian novelists from the second half of the nineteenth century.*

*Keywords: literature; clothing; eroticism*

“Na caracterização do homem o vestuário vale mais que as feições.” Formulada diante de “O espelho”, de Machado de Assis, tal observação, de Gilda de Mello e Souza, reconhece o caráter imprescindível da vestimenta como alma exterior, o olhar dos outros, e indica o vazio e a relativização da identidade individual. É de dona Gilda o artigo escolhido para este número da MAEL: “Macedo, Alencar, Machado e as roupas”. Sobressaindo por sua originalidade, o ensaio extrai justamente de “O espelho” (1882), bem como do “Capítulo dos chapéus” (1883), caminhos fecundos de análise e interpretação

da ficção de Machado de Assis, em especial de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e de *Quincas Borba* (1892), e, a um tempo, da linguagem das roupas e do erotismo, com decorrências sociológicas e antropológicas.

O propósito da autora é, por meio da investigação dos vínculos entre personagens, vestimenta e erotismo, melhor compreender a personalidade literária de três dos mais significativos romancistas brasileiros da segunda metade do século XIX – Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis.

Assim, ela convida o leitor a conhecer o romance *Rosa* (1849), de Macedo, e a avaliar a abordagem do escritor quanto aos gastos de uma moça elegante e casadoura para ir a um baile de gala.

Na sequência, ao analisar comparativamente descrições da protagonista de *Lucíola* (1862), a crítica apreende o modo como Alencar se serviu do contraste de vestimentas para traduzir a psicologia de Lúcia, com sua duplicidade entre pureza e licenciosidade. Chamando a atenção para o talento com que Alencar expressou a "linguagem das roupas", a ensaísta instiga o leitor a buscar na obra outras mostras dessa "acuidade". E destaca a descrição de Aurélia, convidando a acompanhar-se o "ritmo caprichoso" de "oferta e recato", em que corpo e vestimenta se associam na configuração erotizada de *Senhora* (1875).

Como se apontou, do teor simbólico da farda do alferes Jacobina de "O espelho" – concretizado na eliminação da alma interior pela exterior – e igualmente do vínculo entre sujeito e vestimenta no "Capítulo dos chapéus", Gilda de Mello e Souza depreende inspiração para a análise dos romances de Machado de Assis, particularmente da ascensão e decadência de *Quincas Borba*. Evidenciam-se conjuntamente a força do seu método analítico e a multiplicidade de sentidos aberta pelas situações ficcionais machadianas. O olhar atento da estudiosa às roupas das personagens é capaz de perceber estas dimensões, interligadas: a dimensão social representada na obra, as diferenças de classe e de sexo estampadas no tratamento literário das vestimentas; a dimensão afetiva e metafísica, o potencial da indumentária de traduzir interesse erótico ou apatia cética.

Ótimo exemplo é a observação de traçar-se o perfil de *Quincas Borba* sobretudo com base na vestimenta: mendigo de roupas rotas, quase irreconhecível para Brás Cubas, depois é o herdeiro bem vestido e, finalmente, o doente desapegado de gala e de insígnias, assistido por Rubião. E, de maneira arguta, dona Gilda deixa ver a sutileza com que Machado de Assis tratou a indumentária feminina por meio de um mecanismo "fugidio":

descrições discretas, com indeterminações de sentido, vestem de poesia a relação do corpo com a roupa, entre empecilho, negaceio e desvendamento da nudez, sublinhando o encanto das mulheres. Com largo potencial analítico e interpretativo, a estudiosa nota, a partir de cenas como a do penteado de Capitu e a de Sofia desenvolta em casa, por oposição à sua passagem pelo trem de ferro, a espontaneidade das mulheres machadianas em ambientes mais íntimos, a proximidade delas com a natureza, seu despojamento de ornatos inúteis como caminhos do ritual amoroso.

Iaiá Garcia, Virgília, Eugênia: igualmente a caracterização delas por meio das roupas não escapa aos olhos de dona Gilda. E, assim, a crítica oferece aos leitores uma compreensão sobre o não machismo de Machado e seu distanciamento de procedimentos naturalistas.

Prima de Mário de Andrade, casada com Antonio Candido, aluna de Roger Bastide, Gilda de Mello e Souza teve intimidade com os universos literário, historiográfico, estético e sociológico, logrando exercer a "crítica integradora" – conforme enfatizam Heloisa Pontes e Leopoldo Waizbort.<sup>1</sup> Com estilo elegante e autonomia hermenêutica, ela escrevia como mandava o figurino de sua sensibilidade e formação. Defendida em 1950 na então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da USP, sob a orientação de Bastide, a tese de doutorado de Gilda, *A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética*, teve ressalvas na época: escrito com espírito analítico e liberdade, era o trabalho de uma intelectual e dedicado à moda, assunto considerado fútil, de mulher.

Nascida em 1919 em São Paulo, Gilda Rocha de Mello e Souza (em solteira, Gilda de Moraes Rocha) defendeu a tese aos 31 anos, havendo ingressado na FFCL em 1937 e se bacharelado em 1940, uma das primeiras mulheres a estudarem na USP. Em 1941, fez parte do grupo que fundou a revista *Clima*. Discípula de Roger Bastide, Claude Lévi-Strauss e Jean Maugüé, em 1942 iniciou a carreira docente como assistente de Bastide junto à cadeira de Sociologia I. Casou-se em 1943 com Antonio Candido de Mello e Souza, com quem teve três filhas. A convite de João Cruz Costa, transferiu-se em 1954 para o Departamento de Filosofia da USP e fundou a cadeira de

---

<sup>1</sup> Cf.: PONTES, Heloisa. "A paixão pelas formas: Gilda de Mello e Souza". *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 74, p. 87-105, mar. 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002006000100006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000100006&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 6 fev. 2017; WAIZBORT, Leopoldo. "Esquema (parcial) de Antonio Candido". *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 64, p. 177-188, 2002.

Estética. Em 1970, criou a revista *Discurso*, publicada até hoje. Recebeu em 1999 o título de professora emérita da FFLCH/USP. Faleceu em 2005.<sup>2</sup>

A tese de doutorado de dona Gilda foi publicada em 1950 na *Revista do Museu Paulista* e, em 1987, saiu pela Companhia das Letras com modificações e novo título – *O espírito das roupas: a moda no século XIX*.<sup>3</sup> Entre outras publicações, destacam-se: *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma* (1979; 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003); *Exercícios de leitura* (1980; 2. ed.: Duas Cidades; Editora 34, 2009); *A ideia e o figurado* (Editora 34, 2005); e *A palavra afiada* (Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014).

A MAEL convida a ler a obra de Gilda de Mello e Souza, oferecendo aqui o ensaio “Macedo, Alencar, Machado e as roupas”, que não poderia ser uma introdução mais oportuna ao dossiê “Machado e a moda”, publicado nesta edição. A revista também agradece a Ana Luisa Escorel, à Editora 34 e à *Novos Estudos Cebrap* a autorização para publicá-lo neste número.

---

**O** breve comentário que segue tem por objetivo expor, através de alguns exemplos, como reagiram em face da vestimenta de seus personagens três dos mais significativos romancistas brasileiros da segunda metade do século XIX: Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis. Espero que o confronto auxilie o leitor a penetrar mais intimamente a personalidade de cada um e perceber o caminho que o erotismo teve de percorrer de 1849, data do aparecimento de *Rosa*, a 1890, quando surgiu *Quincas Borba*.

Já no segundo capítulo de *Rosa*, Macedo se apressa a nos informar que para comparecer com sucesso a um baile de gala, no final de 1849 – época em que a narrativa se desenrola –, uma moça elegante e casadoura despendia

---

<sup>2</sup> Estas informações biográficas foram fornecidas por Laura de Mello e Souza, professora titular de História Moderna da USP, filha de dona Gilda. Cf.: [http://memoria.cnpq.br/web/guest/pioneiras-view/-/journal\\_content/56\\_INSTANCE\\_a6MO/10157/1144224](http://memoria.cnpq.br/web/guest/pioneiras-view/-/journal_content/56_INSTANCE_a6MO/10157/1144224).

<sup>3</sup> A respeito de *O espírito das roupas: a moda no século XIX* e do estilo ensaístico de Gilda, leiam-se: AGUIAR, Joaquim Alves de. “Anotações à margem de um belo livro” (*Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 4, p. 129-140, dez. 1999. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/lis/article/view/18083/20147>. Acesso em: 7 fev. 2017), e SCHWARZ, Roberto. “Gilda de Mello e Souza” (In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 184-202).

perto de 184\$000. Pelo comentário que então se estabelece entre os personagens do romance, inferimos que o preço era muito alto, embora incluísse a escumilha branca para o vestido; o cetim para o forro do dito; o feitio de Mme. Gudin, com os enfeites, fitas etc.; as luvas de pelica branca de Monsieur Wallenstein; os sapatos de cetim branco do mesmo senhor; o cabeleireiro da casa de Monsieur Silvains; as violetas e cravos Glória de Londres para o *bouquet*; e um *porta-bouquet* novo, porque o antigo se havia quebrado no último baile.

Ao contrário dos romancistas que virão depois, sobretudo Alencar e Machado de Assis, muito hábeis em desentranhar do visível a verdade oculta das coisas, Macedo se limita a transcrever o real com fidelidade, mas sem imaginação. Calcula meticulosamente o montante dos gastos, sublinha a complexidade da tarefa, enumera os acessórios indispensáveis que ela exige e, se necessário, fornece informações suplementares sobre a voga reinante nos penteados: se os cabelos "vinham atados à napolitana ou em bandós"; se "estavam dispostos em crespos, deixando cair vacilante uma chusma de belos cachos de madeixas"; se "ostentavam uma orgulhosa rosa constantino" ou "eram coroados por uma grinalda de margaridas".

A mesma minúcia documentária se reflete na descrição dos vestidos – "de seda cor-de-rosa, aberto dos dois lados, com enfeites de escumilha e fitas da mesma cor" –; e mais particularmente na descrição dos *corpinhos*, que ora terminam "em bico, com pregas no peito", ora vêm guarnecidos de "cabeção de renda e mangas singelas". O feitio, o tecido, os enfeites, as flores e fitas, os brincos e adereços são mencionados, não por pendor estético do narrador, mas porque constituem sinais eficientes de classe ociosa e desempenham função decisiva na festa.

O enfoque de José de Alencar, bem mais complexo que a avaliação econômica do bom Doutor Macedinho, também é minucioso e, à primeira vista, pode se assemelhar ao dos cronistas mundanos, que pela altura de 1859 atuavam no Rio de Janeiro. Haja vista o empenho com que sublinha certas funções protocolares da vestimenta feminina de classe dominante, como a de reger o tempo urbano através da substituição disciplinada das *toilettes*: o vestido caseiro, "escuro, afogado e de mangas compridas, com pouca roda, simples colarinho e punho rebatido"; o de ir à missa, severo e geralmente de merinó, pois "só se deve penetrar na casa de Deus ocultando a beleza sob a gala triste e grave, que prepara o espírito para o santo recolhimento"; o de baile, incômodo e suntuoso, obrigando a portadora a submergir no "dilúvio de sedas, rendas e joias, que compõem o *mundus* da mulher".

São descrições aparentemente frívolas, e no entanto distinguem-se das descrições de Macedo e do comentário que as revistas femininas costumavam dedicar às *partidas*, saraus e bailes da época, pelo acento pessoal e a cálida sensualidade que comunicam. Em vários momentos da obra o romancista explora com maestria a acuidade que tem para lidar com a linguagem das roupas. Vou lembrar dois exemplos.

O primeiro encontra-se em *Lucíola* (1862), perfil inquietante de mulher onde, à semelhança de Proust, Alencar utiliza a oposição das vestimentas para descrever simbolicamente a psicologia da protagonista. A estranha duplicidade de Lúcia, dividida entre a redenção purificadora do amor e "o júbilo satânico do pecado", já vinha sendo comentada no decorrer da narrativa, mas nós só damos conta da extensão do contraste quando o visualizamos nas duas *toilettes*, uma branca e resplandecente, outra vermelha e preta:

Fora o acaso, ou uma doce inspiração, que arranjava 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. Lúcia tinha no coração o germe da poesia ingênua e delicada das naturezas primitivas, que se revela por um emblema e por uma alegoria. 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. (cap. XIV).

A esta visão silenciosa de entrega despojada e sem mácula, irá se contrapor, poucas páginas antes, a imagem perversa, refletida no espelho, atravessada, como o Don Juan de Foucault, pela "sombre folie du sexe":

Lúcia [...] 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 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. (cap. XIII).

Como vemos, tudo se transformou: o branco resplandecente das cassas e rendas foi substituído pelo acorde baudelairiano vermelho-e-negro; o despojamento intencional ("nem uma fita, nem um aro"), simétrico à confissão silenciosa de pureza, cedeu lugar à exibição desenvolva do artifício

e aos indícios de vaidade (o espelho), licenciosidade (o decote, a transparência do filó) e amor venal (a profusão de brilhantes magníficos).

O exemplo seguinte, retirado de *Senhora* (1875), é mais sinuoso. Num primeiro nível, temos apenas a descrição da protagonista, surpreendida no desalinho matinal; mas a leitura atenta demonstra que um sentido encoberto se insinua aos poucos entre as palavras, como se o narrador fosse cedendo, descuidado, a um teste projetivo. Leiam a passagem curiosíssima, procurando desentranhar dela a simbiose que reduz corpo e vestimenta a uma realidade única, palpitante:

Trazia Aurélia uma túnica de cetim verde, colhida à cintura por um cordão de torçal de ouro, cujas borlas tremiam [...]. Pelos golpeados deste simples roupão borbulhavam os frocos de transparente cambraia, que envolviam as formas sedutoras da jovem mulher.

As mangas amplas e esvasadas eram apanhadas, na covinha do braço e sobre a espádua, por um broche onde também prendia a ombreira, mostrando o braço mimoso, cuja tez roseava a camisa de cambraia abotoada no punho por uma pérola.

Os lindos cabelos negros refluíam-lhe pelos ombros presos apenas com o aro de ouro, que cingia-lhe a opulenta madeixa; o pé escondia-se em um pantufo de cetim que às vezes beliscava a orla da anágua” (Primeira Parte, cap. XIII)

Um ritmo caprichoso de abandono e reserva, oferta e recato, perpassa em toda a descrição; pois se o cordão de torçal dourado *colhe* a fazenda na cintura, parecendo compor a veste e sugerir um gesto de pudor, as borlas do mesmo *estremecem* como que emocionadas, revelando que a proximidade é perigosa. O mesmo acontece com o jogo dos tecidos, quando a espessura nobre do cetim se alterna com a leveza da cambraia, para recobrir e desnudar “as formas sedutoras da jovem mulher”; ou com a amplidão do abrigo, que é tanto impedimento como insinuação, na medida em que, nas mangas e no corpo, se apresenta *esvasado*, *golpeado*, permitindo entrever pelas fendas, ora o braço, ora a transparência de uma roupa íntima. – E que dizer da escolha dos verbos, indicando que os frocos de cambraia *borbulhavam* pelos intervalos da fazenda; a tez do braço *roseava* a camisa de cambraia; os cabelos negros *refluíam-lhe* pelos ombros; o pé *beliscava* a orla da anágua, senão que a sua escolha cuidadosa visou a criar junto ao corpo uma zona

intensamente erotizada, que o sisudo Conselheiro do Império – conscientemente ou não – percorre embevecido?<sup>4</sup>

Na obra de Machado de Assis não encontramos nada que se assemelhe a este transporte camuflado. Como se verá logo mais, ele demonstra pouco interesse pela vestimenta das senhoras, detendo-se de preferência na vestimenta dos cavalheiros. Não chega ao extremo de afirmar, como Baudelaire, que a roupa masculina se reveste de “uma beleza política, expressão da igualdade universal, e ainda de uma beleza poética, expressão da alma pública”; mas concede que na caracterização do homem o vestuário vale mais que as feições.

Esta ideia, desenvolvida em dois contos, “O espelho” (1882) e “Capítulo dos chapéus” (1883), surge inicialmente como digressão teórica e em seguida como ilustração dramatizada; e reaparece, de certo modo, em três momentos da obra romanesca, caracterizando a ascensão e decadência de Quincas Borba. Vejamos de maneira resumida como Machado de Assis a expõe.

Cada criatura humana não conta com uma alma apenas, mas com duas: “uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro” e constitui a alma exterior. As duas almas, igualmente necessárias, completam o homem; mas é a exterior que estabelece a relação do indivíduo com o mundo, os valores, a opinião e, de certo modo, institui a identidade. Embora exerça uma função fundamental, a alma exterior – que pode ser tanto energética e exclusiva como instável e volúvel – manifesta-se através de aparências variadas, às vezes insignificantes como um fluido, um espírito, a polca, o voltarete, uma cavatina, um tambor, fixando-se de preferência na vestimenta masculina, completa ou parcelada. Isto é, tanto na simplicidade de um uniforme, quanto em pequenos detalhes da *toilette*. Em “O espelho” a

---

<sup>4</sup> Cabe aqui uma observação. Há muito tempo a crítica vem sublinhando a componente sexual que, com frequência, acompanha as manifestações da vestimenta. Émile Zola analisou o problema com brilho em *Au bonheur des dames*, sobretudo ao focalizar a atmosfera compulsiva das *vendas especiais*, quando uma avalanche de mulheres invade o *grand magasin*. Atraídas pela variedade infinita das ofertas, elas examinam tudo, apalpam tudo febrilmente, para – segundo o comentário opulento e adjetivado do grande romancista – “no fim do dia voltarem para casa semidesfeitas, com a volúpia saciada, e a vergonha inconfessável de quem havia aplacado um impulso secreto, no fundo sombrio de um hotel equívoco”. Em livro relativamente recente, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie* (1981), Philippe Pérot retoma o comentário de Zola, para completá-lo. Acrescenta que a patogenia engendrada pelo *grand magasin* era bem mais geral do que se supunha; pois segundo o testemunho do chefe de polícia de Paris naquele momento, também atingia a frequência masculina, como atestavam as inúmeras ocorrências registradas. Contaminado pela atmosfera do estabelecimento, o comportamento dos homens refletia um tipo particular de neurose, de intensidade desigual, cuja manifestação mais branda era a tão conhecida *mão-boba* ou *mão-de-defunto*. Seria ousadia demais relacionar as descrições exaltadas de Alencar a uma manifestação inocente deste desvio?

alma exterior de Jacobina é uma farda recente de alferes da Guarda Nacional, que rende ao rapaz de 25 anos carinhos, atenções e rapapés, dos quais vê-se privado de repente. A alma exterior de Conrado, em "Capítulo dos chapéus", é um chapéu simples, que ele usa na vizinhança e para ir ao escritório e que Mariana deseja substituir por outro, mais convencional. Conrado não quer ceder ao capricho da mulher e argumenta que a escolha de um chapéu não é uma ação indiferente, mas "obedece a um determinismo obscuro", um princípio metafísico. "O chapéu – diz ele – é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab eterno*, ninguém o pode trocar sem mutilação."

Nas duas narrativas o entrecho é complexo, cheio de implicações e achados estilísticos, mas para o objetivo desta análise pode ser reduzido ao embate das almas. Em "O espelho", depois de as duas almas – a interior e a exterior – terem se equilibrado durante alguns dias, a primeira acaba cedendo e o "alferes elimina o homem". Em "Capítulo dos chapéus" a luta se trava entre duas almas, ambas exteriores: a que Conrado escolhera para si, obedecendo a um determinismo obscuro, e a que a mulher lhe quer atribuir a todo custo. Melhor dizendo a luta se trava entre dois chapéus, "um simples chapéu, leve, não deselegante, um chapéu baixo", e o chapéu "alto, preto, grave, presidencial", que Mariana sonha ver um dia na cabeça do marido.

A trama das narrativas depende desse vínculo que une sujeito e vestimenta, recurso de caracterização que Machado retoma na obra romanesca. Quando descreve a trajetória dramática de Quincas Borba – em dois episódios das *Memórias póstumas* (1881) e num pequeno trecho, no início do romance do mesmo nome – chega a deslocar para segundo plano os indícios definidores da personalidade do protagonista: traços fisionômicos, expressão do rosto, voz, gesticulação – para se deter, sobretudo, na roupa. Vejamos como Brás Cubas narra nas *Memórias póstumas* o primeiro encontro com o antigo companheiro de mocidade, reconhecido a custo no mendigo que o aborda no Passeio Público. O trecho é longo mas vale a pena transcrevê-lo:

Imaginem um homem de trinta e oito a quarenta anos, alto, magro e pálido. As roupas, salvo o feitio, pareciam ter escapado ao cativoiro da Babilônia; o chapéu era contemporâneo do de Gessler. Imaginem agora uma sobrecasaca, mais larga do que pediam as carnes – ou, literalmente, os ossos da pessoa; a cor preta ia cedendo o passo a um amarelo sem brilho; o pelo desaparecia aos poucos; dos oito primitivos botões restavam três. As calças, de brim pardo, tinham duas fortes joelheiras,

enquanto as bainhas eram roídas pelo tacão de um botim sem misericórdia nem graxa. Ao pescoço flutuavam as pontas de uma gravata de duas cores, ambas desmaiadas, apertando um colarinho de oito dias. Creio que trazia também colete, um colete de seda escura, roto a espaços, e desabotoado. (capítulo LIX).

Como se vê, a referência ao físico do personagem é vaga e contrasta com a minúcia dedicada à indumentária. No longo parágrafo apenas a primeira frase diz respeito ao sujeito propriamente, definido pela idade aproximada e como sendo "alto, magro e pálido". As marcas de infortúnio e decadência que transformaram o menino rico no indigente dormindo ao relento foram todas transferidas para a roupa, sovada, suja, sem botões.

Na segunda descrição, ainda nas *Memórias póstumas*, Quincas Borba reaparece bem vestido e bem tratado, já na posse da herança do velho tio de Barbacena. O narrador afirma que não vai nos contar o que se passou nesse intervalo de tempo, nem descrever-nos a sua aparência atual, o que, paradoxalmente, passa a fazer:

E se não conto a história, dispenso-me outrossim de descrever-lhe a figura, aliás mui diversa da que me apareceu no Passeio Público. Calo-me; digo somente que se o principal característico do homem não são as feições, mas o vestuário, ele não era o Quincas Borba; era um desembargador sem beca, um general sem farda, um negociante sem *deficit*. Notei-lhe a perfeição da sobrecasaca, a alvura da camisa, o asseio das botas. A mesma voz, roufenha outrora, parecia restituída à primitiva sonoridade. Quanto à gesticulação, sem que houvesse perdido a viveza de outro tempo, não tinha já a desordem, sujeitava-se a um certo método. Mas eu não quero descrevê-lo. Se falasse, por exemplo, no botão de ouro que trazia ao peito, e na qualidade do couro das botas, iniciaria uma descrição, que omito por brevidade. Contentem-se de saber que as botas eram de verniz. (capítulo CIX).

O trecho é enviesado mas na verdade representa a glosa de um mote, que embora proposto entre negativas, deve ser lido como afirmação: "o principal característico do homem não são as feições, mas o vestuário". Com efeito, prestando atenção verificamos que o perfil de Quincas Borba é traçado sobretudo a partir da vestimenta. Há uma referência rápida à voz, agora mais límpida e agradável, à gesticulação, menos desordenada que no Passeio Público, mas a avaliação final, que o identifica às pessoas gradas da sociedade – o desembargador, o general à paisana, o comerciante próspero –,

deriva de pequenos detalhes da elegância, só acessíveis a alguns eleitos. Como o corte perfeito da sobrecasaca, a alvura da camisa, a qualidade do couro das botas, o botão de ouro que trazia ao peito.

A terceira passagem que destacarei é do início de *Quincas Borba* (1891) e fixa o momento em que este, já muito doente, olha-se no espelho e aceita que vai morrer. Rubião, que assiste o amigo, tenta distraí-lo e pergunta o que deseja comer ao jantar; em seguida, vendo-o sentado na cama, indiferente e procurando as chinelas com os pés, ajuda-o a calçá-las. Quer de alguma forma oferecer um pouco de carinho, de calor humano, ao pobre doente. Mas vejamos o que diz o trechinho revelador:

Rubião quis que se agasalhasse, e trouxe-lhe um fraque, um colete, um chambre, um capote, à escolha. Quincas Borba recusou-os com um gesto. Tinha outro ar agora; os olhos metidos para dentro viam pensar o cérebro. (cap. V).

Em primeiro lugar, o que chama a atenção é que se ofereça a um homem gravemente doente e de chinelas, já desligado do mundo, um elenco tão heteróclito de peças de roupas. E qual o sentido da última frase?

São muitas as coisas que Machado de Assis está dizendo nesta passagem. É preciso não esquecer que, nas citações anteriores, o perfil do personagem fora traçado sempre a partir da indumentária. A relação não era estabelecida apenas pelo romancista e podia ser expressa pelo comportamento de Quincas Borba, como acontece no capítulo LX das *Memórias póstumas*. Antes de se despedir de Brás Cubas, dar-lhe o abraço e roubar-lhe o relógio, ele dá a volta em torno do narrador, examina-o com atenção, gaba-lhe a roupa fina, e compara os sapatos dos dois. Apesar de mergulhado na "miséria indigna" que repugna ao romancista, ainda tem olhos para a vida e forças para admirar e ter inveja. Talvez ainda haja tempo para conquistar uma alma exterior como a que divisa no amigo.

Mas agora, "descobria os subúrbios da morte, para onde caminhava a passo lento, mas seguro", e já não via sentido nas insígnias que cobiçara em vida. Diríamos, pastichando Machado, que a alma exterior, projetada na vestidura – colete, fraque, chambre, capote –, se dispersara no ar, só restando a Quincas Borba aquela parte profunda do ser, que retivera o exercício da humanidade. É o que testemunham, com extraordinário senso de economia, as poucas linhas citadas.

Quando medita sobre a vestimenta feminina, Machado de Assis não retoma os argumentos utilizados no *esboço de uma nova teoria da alma*

*humana, na metafísica do chapéu*, ou na exposição da trajetória de Quincas Borba. Muda bruscamente de enfoque, como se a análise anterior fosse inadequada para decifrar um mecanismo... não diria mais complexo, mas certamente mais fugidio, que não pressupõe a existência de almas e sim de corpos.

Pois a seu ver, a tarefa que cabe à vestimenta das mulheres é acelerar o impulso erótico, exacerbá-lo através do negaceio constante entre o empecilho da roupa e o desvendamento da nudez. – “A natureza previu a vestidura humana, condição necessária ao desenvolvimento da nossa espécie”, comenta ele por intermédio de Brás Cubas, no capítulo XCVIII das *Memórias*. “A nudez habitual, dada a multiplicação das obras e dos cuidados do indivíduo, tenderia a embotar os sentidos e retardar os sexos, ao passo que o vestuário, negaceando a natureza, aguça e atrai as vontades, ativa-as, reprodu-las, e consequentemente faz andar a civilização.”

Estas verdades foram reveladas a Brás Cubas no camarote do Damasceno, enquanto contemplava perturbado o joelho redondo de Nhã-loló, coberto castamente pelo vestido. Toda a meditação machadiana sobre a roupa feminina deriva, de certo modo, desta impressão de choque. Ao contrário de Alencar, que transfere a libido para a vestimenta, Machado enfrenta o problema sem subterfúgios. A não ser o “soberbo vestido de gorgorão azul” que no baile de 1855 Virgília arrasta pela escada abaixo, com o que resta de sua fogaosa mocidade, nenhum outro permanece intacto, suspenso no ar, imantando a narrativa. As descrições do romancista são em geral discretas, informando-nos apenas do essencial: que o vestido era “azul”, de “cambraia”, “de chita meio desbotado”, “de lã fina cor de castanha”. Todavia, mesmo prestando pouca atenção à roupa, jamais esquece que a sua função básica é destacar o encanto da dona, acrescentando que “o corpinho de amazona apertava um corpo de fada”; que embora cobrisse todo o colo, “adivinhou-se por baixo da seda um belo tronco de mármore modelado por um escultor divino”; que “sublinhou gentilmente a gentileza do busto, o estreito da cintura e o relevo delicado das cadeiras”. Sabe, como poucos, apreender as oscilações semânticas, as indeterminações de sentido, que animam com tanta poesia a relação entre o corpo e a roupa: “O vestido nem cobria, nem descobria inteiramente [...] os braços meio vestidos de escumilha ou não sei quê [...]”; ou o efeito de luz e sombra a que acrescenta uma branda ondulação sonora: “O vestido de seda escura dava singular destaque à cor imensamente branca de sua pele. Era roçagante o vestido, o que lhe aumentava a majestade do porte”.

Enfim: Machado jamais se limita à descrição da roupa, preferindo deter-se no que ela sublinha, destaca, deixa adivinhar; no que se vê de perto, no espaço vertiginoso da intimidade. E por isso os seus personagens femininos – como a admirável Sofia Palha – são sempre melhores em casa que no trem de ferro. Mas deixemos que o próprio escritor descreva, no capítulo XXIV de *Quincas Borba*, a distância que vai dos olhos baixos, que em público são mantidos de rédea curta, aos olhos derramados e aos gestos espontâneos que imperam no ambiente doméstico:

Sofia era, em casa, muito melhor que no trem de ferro. Lá vestia a capa, embora tivesse os olhos descobertos; cá trazia à vista os olhos e o corpo, elegantemente apertado em um vestido de cambraia, mostrando as mãos que eram bonitas, e um princípio de braço. Demais, aqui era a dona da casa, falava demais, desfazia-se em obséquios; Rubião desceu meio tonto.

Talvez derive dessa acuidade de entender o temperamento feminino, inseguro e sinuoso, a preferência de Machado pelos espaços menores: a intimidade acolhedora dos saraus familiares; o quarto em que Bentinho penteia Capitu menina e lhe dá o primeiro beijo; o quintal da infância permeado de juras; a casinha dos encontros secretos na Gamboa; a carruagem flaubertiana onde, já demente, Rubião se declara a Sofia. Espaços propícios ao abrandamento da censura, que repontam sempre conjugados ao despojamento dos artifícios.

A mulher machadiana é de fato mais perturbadora se está desataviada: vestida de preto e sem enfeites, com "o talhe esbelto, elevado e flexível" posto em relevo (Estela em *Iáíá Garcia*); ou quando "rejeita de si toda a sorte de ornatos, nem folhos, nem brincos, nem anéis", e deixa "entrever a vaidade da beleza que quer afirmar-se tal qual é, sem nenhum outro artifício" (Eugênia, nas *Memórias póstumas*).

Um exemplo eloquente deste ideal feminino, creio que é o belo retrato de Eugênia:

Eugênia desataviou-se nesse dia por minha causa. Creio que foi por minha causa, se é que não andava muita vez assim. Nem as bichas de ouro, que trazia na véspera, lhe pendiam agora das orelhas, duas orelhas finamente recortadas numa cabeça de ninfa. Um simples vestido branco, de casa, sem enfeites, tendo ao colo, em vez de broche, um botão de madreperola, e outro botão nos punhos, fechando as mangas, e nem sombra de pulseira.

Era isso no corpo; não era outra coisa no espírito. Ideias claras, maneiras chãs, certa graça natural, um ar de senhora, e não sei se alguma outra coisa; sim, a boca, exatamente a boca da mãe, a qual me lembrava o episódio de 1814, e então dava-me ímpetos de glosar o mesmo mote à filha [...]. (cap. XXXII).

Desde um livro da primeira fase, como *Iaiá Garcia*, até a obra-prima do apogeu, que são as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, surpreendemos na mulher machadiana a mesma simbiose entre o corpo e a roupa, já apontada em Alencar, no início desta exposição; mas se em Alencar o recurso visava a fundir os dois aspectos numa realidade insólita, em Machado era apenas um pretexto para, a partir do amálgama provisório, ir descartando aos poucos o *inútil excessivo*, até reencontrar, des-cobrir a verdade originária. O *despojamento* é sempre o traço definidor do ritual amoroso, que pode ocorrer em duas versões: assumido pela mulher, como oferta simbólica, e pelo homem, como momento preliminar da iniciação.

As passagens há pouco citadas representam a primeira versão, quando a iniciativa de simplicidade é atribuída à mulher, que para se tornar mais bela aos olhos de quem ama *rejeita de si toda a sorte de ornatos* – nem folhos, nem brincos, nem anéis, nem pulseira, nem broche, nem as bichas de ouro – para, sem artifício, oferecer-se ao eleito na nitidez perfeita do branco ou do preto. Chamo a atenção para a maestria com que Machado de Assis evita a tonalidade rósea que ameaçava invadir o quadro, incidindo nele um travo de volúpia; destacando sobre o fundo singelo da vestimenta, das maneiras chãs, do ar de senhora, “duas orelhas finamente recortadas” e “a boca, exatamente a boca da mãe”. Associação que faz Brás Cubas evocar o episódio pecaminoso da moita, e o leitor atento, a boca de Virgília, “fresca como a madrugada e insaciável como a morte”.

A segunda versão do ritual amoroso – esta, oficiada pelo parceiro masculino – poderia ser exemplificada pela descrita no início do capítulo LXIV. – Prevendo que o episódio com Virgília está chegando ao fim, Brás Cubas, “sucessivamente desesperado e frio”, perde-se num devaneio. Imagina a amante no teatro, reclinada no camarote e fascinando todos com “o vestido soberbo [...] o colo de leite, os cabelos postos em bandós, à maneira do tempo, e os brilhantes, menos luzidios que os olhos dela [...]”. A visão de Virgília, oferecendo-se indiscriminadamente ao olhar de todos, perturba-o de maneira dolorosa e para retê-la só para si – ou melhor, devolvê-la à vida – começa a desembaraçá-la amorosamente dos enfeites:

Via-a assim, e doía-me que a vissem outros. Depois começava a despi-la, a pôr de lado as joias e sedas, a despenteá-la com as minhas mãos sôfregas e lascivas, a torná-la – não sei se mais bela, se mais natural –, a torná-la minha, somente minha, unicamente minha.

A postura cautelosa desapareceu e Machado se dispôs afinal a converter o belo traço expressivo em torno do qual cristalizara a sua meditação – isto é, o despojamento das vestes femininas – naquilo que de fato ele sempre fora: a metáfora da posse amorosa.

A análise que Machado de Assis faz da vestimenta feminina, centrada sobre o jogo erótico e, por conseguinte, desvinculada da função identificadora que conferiu à roupa masculina, talvez pareça machista para a sensibilidade de hoje, mas no contexto da sociedade do Segundo Reinado representa uma percepção esclarecida da mulher brasileira: ainda submissa, embora sequiosa de correspondência afetiva.

Resumindo em outras palavras: a atitude que analisei em Macedo reflete a opinião dominante da burguesia média, para a qual o casamento era uma transação econômica, igual às demais; o ponto de vista de Alencar, bem mais complexo, se assemelha em parte à neurose que, a partir de meados do século, derivou, na Europa como no Brasil, do processo de urbanização, do convívio mais intenso com a mulher e das novas formas de sedução divulgadas pela alta costura e as grandes lojas de departamento (*grands magasins*).

Machado de Assis, como sempre, encarou o problema de maneira muito mais sutil e elaborada. Verificou, desde o início, que era preciso distinguir a função diversa que a vestimenta desempenhava para o grupo masculino e o grupo feminino. No primeiro caso ela cumpria sobretudo um papel civil, definidor de *status* e instaurador de uma identidade fictícia, mas pacificadora; no segundo, era o auxiliar eficiente do jogo erótico, num momento social instável, ambíguo, de conquistas recentes e aspirações sufocadas. Nos dois casos, a meditação sobre a vestimenta foi a máscara oportuna que utilizou para, bem protegido, lançar farpas contra a sociedade arrivista, puritana e insatisfeita. Os seus romances, sob a forma inicial de folhetins, penetraram tranquilamente na intimidade das famílias, foram lidos com admiração e respeito pelas senhoras do Segundo Reinado e, sem alarde, ajudaram a transformar os hábitos afetivos da época.

Mas a crítica daquele tempo, frequentemente viciada pelas asperezas do Naturalismo, nem sempre entendeu o aspecto inovador da abordagem de

Machado de Assis. Por isso errou ao tomá-la como incapacidade de criar uma psicologia feminina que seria a verossímil, expressa em cenas cujo erotismo convencesse por ser violentamente óbvio. Foi o caso quase grotesco de Araripe Júnior num artigo de 1892 sobre *Quincas Borba*, onde, depois de definir Machado como "asceta dos livros", "homem retraído ao gabinete", "criador de heroínas incolores", fulminou-o com um juízo de superior condescendência, encharcado nos preconceitos literários do momento: "Falta-lhe afoiteza para cheirar o pescoço de Messalina; ferocidade para dilacerar amantes a dentadas, como o poeta Bilac; desprezo à vida para arrostar os perigos dos amores de Cleópatra".

Ele queria com certeza uma injeção de Aluísio Azevedo ou Júlio Ribeiro nos textos requintados de Machado, para enquadrá-los na banalidade da moda. Assim ficariam mais acessíveis aos leitores do tempo, como o olhar de contador de Macedo ou a cupidez dissimulada de Alencar tinham sido para a geração de seus pais. Difícil para a visão naturalista era aceitar a naturalidade com que Machado de Assis iniciava entre nós o discernimento misterioso e no entanto equilibrado do erotismo.