



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

**Milca Alves da Silva**

**ENTRE VELUDOS E BROCADOS: UM ESTUDO SOBRE A MODA EM  
*OS SINOS DA AGONIA*, DE AUTRAN DOURADO**

Belo Horizonte (MG)  
Fevereiro de 2022

**Milca Alves da Silva**

**ENTRE VELUDOS E BROCADOS: UM ESTUDO SOBRE A MODA EM  
*OS SINOS DA AGONIA, DE AUTRAN DOURADO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

**Área de concentração:** Tecnologias e processos discursivos

**Linha de pesquisa:** Literatura, cultura e tecnologia

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Claudia Cristina Maia

Belo Horizonte (MG)

Fevereiro de 2022

Silva, Milca Alves da.  
S586e Entre veludos e brocados : um estudo sobre a moda em Os sinos da agonia, de Autran Dourado / Milca Alves da Silva. – 2022.  
111 f. : il.  
Orientadora: Claudia Cristina Maia.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2022.  
Bibliografia.

1. Moda na literatura. 2. Literatura brasileira - Ficção. 3. Dourado, Autran, 1926-2012. I. Maia, Claudia Cristina. II. Título.

CDD: 808.803559

**Milca Alves da Silva**

**ENTRE VELUDOS E BROCADOS: UM ESTUDO SOBRE A MODA EM  
*OS SINOS DA AGONIA, DE AUTRAN DOURADO***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG, em 18 de fevereiro de 2022, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagem, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Geanneti Tavares Salomon – UNA

---

Prof. Dr. Rogério Barbosa Silva – CEFET/MG

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Mírian Sousa Alves – CEFET/MG (suplente)

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Claudia Cristina Maia – CEFET/MG (orientadora)

*À memória do MEU PAI e ao  
incentivo da Lôra, que trabalharam e  
proveram para que a rapa do tacho  
tivesse estudo.*

## AGRADECIMENTOS

À professora Claudia Maia, minha orientadora, pela parceria acolhedora e compromisso com o desenvolvimento dessa pesquisa e pelos preciosos ensinamentos que contribuíram imensamente para a minha evolução intelectual.

Aos professores Geanneti Tavares Salomon, Rogério Barbosa Silva e Mírian Sousa Alves por terem feito parte da banca de qualificação, pela leitura atenciosa e por incitarem reflexões importantes.

Aos meus pais e à minha família estendida, que mesmo diante das diversas contrariedades e poucos recursos sempre foram motivos de orgulho e incentivo para que eu continuasse tentando.

Às minhas amigas e companheiras de vida Kamilla Rosado, Mari Castro e Viviam Baessa, por me lembrarem sempre que não caminho só. Esse trabalho só foi possível porque vocês nunca soltaram as minhas mãos.

Aos meus colegas do programa. A Luan Santos e Lúcia Santiago, em especial, pela generosidade e afeto.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que me permitiu dedicação exclusiva à pesquisa.

À Diretoria e Equipe Pedagógica do CEFETMG, que proporcionaram condições para o desenvolvimento deste trabalho.

A todas e todos que, de alguma forma, estiveram presentes durante esses anos de estudo: obrigada!

*Cada estação da moda traz em suas  
mais novas criações alguns sinais  
secretos das coisas vindouras. Quem os  
soubesse ler, saberia antecipadamente  
não só quais seriam as novas tendências  
da arte, mas também a respeito de novas  
legislações, guerras e revoluções. Aqui,  
sem dúvida, reside o maior encanto da  
moda, mas também a dificuldade de  
torná-lo frutífero.*

Walter Benjamin

## RESUMO

Este estudo pretende compreender a influência da moda na construção narrativa e na caracterização das personagens do romance *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, publicado em 1974, a partir de uma análise que enfoca estudos teóricos sobre moda, cultura e literatura. Tendo em vista que a moda tem uma participação significativa na forma como os indivíduos destacam sua identidade e demonstram sua posição em determinado grupo social, objetivo refletir sobre a maneira como o escritor brasileiro configura o romance por meio de elementos da indumentária mineira do século XVIII, assim como também de outros itens de moda que não fazem parte do vestuário. Para tanto, o pensamento de estudiosos da história do Brasil Colônia nos permitiu perceber aspectos da cultura presentes nos costumes de moda da sociedade brasileira pré-industrial que estão no romance e colaboram para a construção da narrativa. Pretendeu-se também contribuir para as discussões sobre a relação entre moda e gênero, a partir da análise das personagens femininas no romance, com destaque para a protagonista Malvina. A participação da arquitetura barroca, os perfumes e outros costumes dos moradores de Vila Rica são tomados como ponto de reflexão sobre a relevância da moda no contexto em questão. Assim, é por meio da análise da indumentária enquanto artifício narrativo e da moda como elemento denunciador de características sociais que argumento que *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, tem a moda como um dos elementos principais para engendrar significados.

Palavras-chave: moda, literatura, *Os sinos da agonia*, Autran Dourado.

## ABSTRACT

This study aims to comprehend the fashion influence in the narrative construction and characterization in the romance written by Autran Dourado, *Os sinos da agonia*, published in 1974. Starting from an analysis focused on theoretical studies about fashion, culture, and literature. The purpose is to reflect on the form the writer sets the romance through elements of the clothes from Minas Gerais in the 18th century, besides other fashion items that are not part of the dressing. Given that fashion has significant participation in the way individuals highlight their identity and show their position in a social group. Therefore, the contemplation of colonial Brazil scholars allowed us to perceive cultural aspects present in the fashion customs of pre-industrial Brazilian society in the romance, which collaborates to the narrative construction. It was also aspired to contribute to the discussions on the relationship between fashion and gender, from the analysis of the female characters, with emphasis on the protagonist Malvina. The point of reflection takes place into the participation of the baroque architecture, the perfume, and other customs from Vila Rica's residents, into the fashion relevance in the context in question. Thereby, it is through the analysis of clothing as a narrative device and fashion as a revealing element of social characteristics that I argue that Dourado's *Os sinos da agonia* has fashion as one of the main elements to engender meanings.

Keywords: fashion, literature, *Os sinos da agonia*, Autran Dourado.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – A market scene (Quitandeiras). Mulheres negras em uma feira _____	35
FIGURA 2 – Periódico: <i>Correio das Modas</i> , 1839 _____	52
FIGURA 2 – Maria Antonieta em um parque _____	72
FIGURA 3 – Rei Luiz XIV da França _____	73
FIGURA 4 – Modelo de cadeirinha _____	90

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS _____	11
1. MODA E LITERATURA _____	16
1.1. As origens e os diversos olhares _____	16
1.2. A teia da moda no Brasil Colônia _____	29
2. MODA E GÊNERO EM <i>OS SINOS DA AGONIA</i> _____	41
2.1. A vestimenta na construção das personagens _____	41
2.2. Malvina a paciente tecedeira _____	44
2.3. Moda, luxo e distinção social _____	49
2.4. Moda e gênero como expressão da identidade _____	51
3. A MODA ALÉM DAS ROUPAS _____	67
3.1. Autran Dourado e a escrita barroca _____	67
3.2. Os costumes de uma cidade barroca _____	70
3.3. O espaço público como palco de sociabilidades _____	76
3.4. Aromas da terra do ouro _____	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	102
REFERÊNCIAS _____	108

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nascido na cidade de Patos, em Minas Gerais, Autran Dourado foi um escritor (1926-2012) de significativa relevância para a literatura brasileira. Após se mudar para Belo Horizonte, enquanto cursava a Faculdade de Direito também trabalhava como jornalista e taquígrafo da Assembleia Legislativa. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1954, onde permaneceu até o ano de seu falecimento e trabalhou como secretário de imprensa do governo de Juscelino Kubtschek. Estreou na literatura aos 21 anos com a novela *Teia* (1947) e, desde então, ganhou prêmios importantes como o Prêmio Jabuti (1982), Prêmio Camões (2000), Prêmio Machado de Assis (2008). Também publicou textos em que explicitou seus processos de escrita e construção narrativa. Sua obra *Uma vida em segredo* (1964) foi adaptada para o cinema em 2002. De maneira geral, em seus textos nota-se a predileção por temas da condição humana, assim como a sondagem psicológica das personagens, que são discutidos com um cuidadoso trabalho estético e habilidade criativa. O romance que é corpus desta dissertação é *Os sinos da agonia*, décima segunda obra do escritor mineiro, publicada em 1974. Ganhador do prêmio Paula Brito no mesmo ano de publicação, o romance foi reconhecido pela crítica literária, traduzido e publicado em diversos países e é até hoje lido, estudado e referenciado em vários artigos e pesquisas acadêmicas.

A narrativa de *Os sinos da agonia* se passa no final do século XVIII, na cidade de Vila Rica, atual Ouro Preto, Minas Gerais, e é dividida em quatro partes: as três primeiras apresentam as personagens principais do livro: (1) Januário – filho bastardo de um homem branco com uma mulher indígena e que se apaixona por Malvina, uma mulher recém-chegada à cidade e que se destaca por uma beleza diferenciada do comum; (2) Malvina – filha de um aristocrata em decadência devido a vários insucessos na busca por ouro nas Minas Gerais e que, por interesse, se casa com o Capitão-General João Diogo, sem saber que se apaixonaria pelo futuro enteado; (3) Gaspar – filho de João Diogo, de personalidade reservada, que, após a morte da mãe e da irmã, decide não se casar e se retira para o sertão, percorrendo sem descanso as propriedades do pai, mas ao retornar para o convívio familiar se vê enredado nas artimanhas sedutoras da madrasta. A quarta parte dessa jornada que revela a mesma história contada a partir de perspectivas diferentes, tem o seu desenvolvimento marcado pela morte como fim inexorável. Por meio de uma história de amores impossíveis e relações de poder e

submissão, Autran Dourado recria um período histórico, incorporando elementos da tragédia grega e do mito de *Fedra* e *Hipólito* e suscitando reflexões a respeito do destino, do amor, da verdade, assim como da inconsistência do próprio ser humano.

A fortuna crítica sobre Dourado é bastante considerável. Em uma entrevista a Eneida Maria de Souza, o escritor afirmou que suas obras geralmente são lidas de duas maneiras: atentando para os aspectos sociais e históricos ou observando os símbolos míticos, sendo a segunda abordagem a que mais lhe agradava, assim como aquela dedicada mais à parte formal e a estrutura da obra (Souza, 1996, p. 28).

Sobretudo na década de 1980, a crítica leu a obra de Dourado a partir de uma perspectiva bastante estruturalista, em virtude dos experimentos narrativos do autor e, no que diz respeito ao romance em questão, contempla livros, teses, dissertações, artigos acadêmicos e de jornais. Maria Lucia Lepecki (1976), em seu livro *Autran Dourado: uma leitura mítica*, inaugura uma análise de *Os sinos da agonia* pela perspectiva dos elementos míticos presentes na obra e aponta algumas mudanças no romance em relação ao conjunto da produção do escritor. Para a estudiosa, nesse romance Autran Dourado, pela primeira vez, apresenta dados precisos sobre o tempo histórico do texto, que se passa no período colonial, e também insere comentários especulativos do narrador. Assim, enquanto inclui de forma precisa o momento histórico, também demonstra posicionamento crítico sobre os componentes “sócio-econômico-políticos” (p. 238).

Reinaldo Martiniano Marques, em sua dissertação *Os sinos da agonia: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado* (1984), transpõe a horizontalidade do texto literário e formaliza uma teia das relações simbólicas. Estabelecendo o modelo trágico como a matriz simbólica do romance, o pesquisador insere *Os sinos da agonia* em uma consciência trágica do universo. Angela Senra, por sua vez, no livro *Paixão e fé: Os sinos da agonia de Autran Dourado* (1991), aponta analogias entre as personagens do romance e as do mito grego, como Hipólito e Fedra, e argumenta que o romance é escrito como uma variação em torno dos temas trágicos antigos.

Claudia Maia, em *Paisagem na neblina: Os sinos da agonia, de Autran Dourado* (2008), atenta para o caráter de palco da cidade encenada no romance, baseada na metáfora do *theatrum mundi*, difundida no período barroco, e, através da discussão sobre o espetáculo da “morte em efígie” de Januário, discorre sobre o pensamento da cidade como espaço teatral. Thais Seabra Leite (2014), em seu estudo *O personagem*

como metáfora e a arquitetura imaginante de *Autran Dourado*, relaciona a personalidade construída de Malvina às personagens Fedra, de Jean-Baptiste Racine, e Lady Macbeth, de William Shakespeare, levando em consideração a intertextualidade contida no texto. Por sua vez, Francisco Perna Filho (2018), na tese *Um estudo das personagens femininas em Autran Dourado*, trata da tragicidade da personagem Malvina e de como, ao traçar a sua genealogia, o escritor traz à tona a infidelidade feminina que ainda era um tabu no Brasil do século XVIII.

Cientes de que a totalidade da obra jamais consegue ser apreendida, elegeu-se *Os sinos da agonia* como objeto de trabalho analítico, visto que o objeto literário comporta múltiplas possibilidades de leitura. Estudos importantes já foram feitos sobre o simbolismo contido no texto de Dourado, porém ainda é possível encontrar uma lacuna no que tange à presença da moda no romance. Em vista da relevância que o escritor confere à moda na construção de sua narrativa, seja pela descrição detalhada da indumentária, como também na representação dos hábitos e costumes da época através de objetos de decoração e *design*, pretendemos preencher essa lacuna fazendo uma análise crítica da obra a partir desse tema.

Em seu livro *Uma poética de romance, matéria de carpintaria*, Dourado explica como o romance nasceu de uma “visão ritualística e mítica de um procedimento comum no Brasil Colônia”: a morte em efígie (DOURADO, 1976, p. 138), e como uma única história narrada de três maneiras diferentes, ambíguas e mesmo contraditórias, existe sobre uma outra história subliminar e simbólica. O que interessava literariamente ao autor era “a permanência do mito e do rito mágico nas camadas ou substratos mais profundos, no inconsciente arcaico, do espírito humano, a sua continuidade estrutural no tempo” (DOURADO, 1976, p. 139). O caráter político explorado por Dourado na obra se mostra extremamente relevante, pois, ao tratar dos absurdos exercidos pelo poder político nas Minas do século XVIII, aborda indiretamente temas relacionados às arbitrariedades manifestadas na época contemporânea à escrita do romance. Assim, o romance se manifesta como uma metáfora do período conturbado vivenciado pelos brasileiros durante o regime de exceção desencadeado pelo golpe militar de 1964. “Ele é político, pelo menos no sentido em que nós latino-americanos, tão sofridos por bárbaras e sofisticadas ditaduras, assim entendemos o que é romance político.” (DOURADO, 1999, p. 120). A abordagem da obra que nos interessa neste projeto parte da perspectiva da moda. A escolha e a exploração ficcional do vestuário pelo escritor constituem indicadores sutis de como pretende representar aquela determinada sociedade. Nesse

contexto os veludos e brocados se destacam como elementos de moda que são citados regularmente no romance, pois eram comumente usados pelas classes mais altas no período em que a história se passa.

No primeiro capítulo, intitulado *Moda e Literatura*, procurou-se debruçar sobre a moda, a partir de um aporte teórico de áreas diversas, com destaque para a sociologia e a filosofia, que discutem características sociais e culturais da moda pertinentes para esta pesquisa. O subcapítulo “As origens e os diversos olhares” destaca os principais estudos sobre o tema, as divergências relevantes entre os estudiosos quanto ao princípio da moda e sua abrangência, assim como as suas principais manifestações e relevância nas sociedades pré-industriais.

Ainda no primeiro capítulo, sob o subtítulo “A teia da moda no Brasil colonial” procurou-se posicionar o leitor no tempo e no espaço em que se passa a narrativa. Dissertou-se sobre a estrutura e a formação da sociedade de Vila Rica do século XVIII, tendo como ponto de partida para as investigações as características da sociedade que se revelam na figura de personagens aristocráticos, burgueses, pobres e escravizados. Estudos históricos sobre os costumes dessa sociedade enquanto passava por um processo de transição econômica forneceram informações relevantes para as análises sobre a moda experimentada pelos brasileiros nesse período e para a discussão de como essa moda foi construída no romance de Dourado.

No capítulo segundo, intitulado *Moda e gênero em Os sinos da agonia*, inicia-se a análise das personagens femininas no romance, com destaque para a personagem Malvina, que se apresenta como o centro de todo o desenrolar trágico da narrativa. A partir do estudo de como a moda se manifestava na vida das mulheres em um período em que possuíam pouca ou nenhuma participação no âmbito social, procurou-se analisar a construção da personagem, tendo-se percebido que a moda serviu como alternativa para avultar aspectos psicológicos de Malvina. Nesse percurso, vislumbrou-se que a literatura confirma o poder da moda como demarcadora de gênero e sua participação diversificada na história dos homens e das mulheres, principalmente a partir da vestimenta, que transforma e adapta as necessidades de exaltação da identidade dos indivíduos em cada contexto social.

O terceiro e último capítulo, *A moda além das roupas*, investiga o papel da moda no romance a partir de outros elementos que não se relacionam diretamente com a indumentária, mas que estão presentes nos costumes da sociedade e, assim como as roupas, contribuem para uma construção mais realista do cenário colonial que Dourado

propõe recriar. A reflexão empreendida a partir da análise da arquitetura, da ornamentação dos espaços públicos para eventos religiosos e da utilização de itens específicos de mobiliário nos permite vislumbrar qual a importância da moda nesse contexto e que papel a mesma tem na sociedade setecentista narrada por Dourado. Nessa teia que liga moda e literatura, os aromas presentes na obra se mostram extremamente relevantes como mais uma forma de manifestação da moda no romance e, junto com outros elementos, participa da construção sinestésica de uma sociedade que se apega à devoção religiosa e ao controle da população pobre como forma de mascarar as desigualdades sociais.

Por fim, este trabalho se apresenta como mais uma das possibilidades de análise do romance *Os sinos da agonia*, tendo em mente a relação intrínseca entre moda e cultura. Em que medida esses elementos da moda no romance colaboram na construção e caracterização das personagens, assim como no desenho do momento histórico em que se passa a narrativa? Essa pergunta norteia este estudo, na tentativa de imprimir relevância à relação entre as duas linguagens, ainda pouco estudada no Brasil e muito potente para as considerações que envolvem a estética, a história e a cultura brasileira.

# CAPÍTULO PRIMEIRO

## MODA E LITERATURA

*Tal é a grandeza da moda, que remete sempre mais o indivíduo para si mesmo; tal é a miséria da moda, que nos torna cada vez mais problemáticos para nós mesmos e para os outros.*

Gilles Lipovetsky<sup>1</sup>

### 1.1 As origens e os diversos olhares

A palavra moda vem do latim *modus* que no português significa “modo” e pode ser compreendida como forma de expressão do indivíduo. Analisada a partir de diversos pontos de vista oferecidos pelas ciências humanas: econômico, psicanalítico, semiológico, filosófico, histórico e sociológico, a moda é capaz de apontar características culturais e sociais de um determinado povo e de expor aspectos da personalidade das pessoas e da época em que viveram, servindo, assim, à construção literária. De natureza paradoxal, pode ao mesmo tempo ser reveladora e enganadora e agrega ao indivíduo novos valores por meio de inúmeros aspectos que afirmam sua efemeridade.

O filósofo francês Gilles Lipovetsky, em uma das suas principais obras, *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas* (2009) argumenta que, contrariamente aos estereótipos com que frequentemente é vestida, a moda não pode ser identificada como simples manifestação da vaidade e da distinção, nem mesmo na esfera do vestuário, pois esse esquema que se impôs como principal chave de entendimento da moda é incapaz de explicar sua inconstância e suas mutações organizacionais e estéticas. Essa característica de imprevisibilidade é o que torna a moda excepcional para o pensamento sócio-histórico do Ocidente e da própria modernidade. Para o autor, o credo comum de que a última verdade da moda se encontra na existência das rivalidades de classes e nas lutas de concorrência por prestígio que opõem as diferentes camadas do corpo social não abarca a inconstância da

---

<sup>1</sup> LIPOVETSKY, 2009, p. 335.

moda, assim como suas diversas manifestações que são invariavelmente explicadas “a partir dos fenômenos de estratificação social e das estratégias mundanas de distinção honorífica” (p. 10).

O sociólogo alemão Georg Simmel foi um dos primeiros estudiosos interessados em aprofundar as discussões sobre a dimensão social da moda, e um dos temas mais constante em suas obras é a formação da individualidade. No texto “A moda” (2008),<sup>2</sup> o autor afirma: “Toda a história da sociedade transcorre na disputa, no compromisso, nas conciliações lentamente conquistadas e rapidamente perdidas, entre a tendência de se fundir ao nosso grupo social e a tendência a se dissociar individualmente dele” (p. 164). Essa tendência se destaca, segundo o pensador, pois as formas de vida essenciais na história da nossa espécie têm “uma maneira particular de unir o interesse pela permanência, pela unidade, pela igualdade, ao interesse pela mudança, pela particularidade e pela singularidade” (p. 164).

Um dos aspectos mais sustentados na materialização dessas oposições é a tendência à imitação, que dá ao indivíduo a segurança de não estar sozinho em suas ações. Ao se apropriar da moda usando itens que seguem um modelo adotado pela maioria, o indivíduo satisfaz uma necessidade de apoio social e funde o singular ao universal. No entanto, a moda também se mostra útil como afirmadora da identidade quando satisfaz a necessidade de distinção e a tendência à variação e ao destaque. Para Simmel (2008), essa distinção é alcançada por meio da mudança de conteúdo impressa pela moda de hoje em relação à moda de ontem e da que ainda virá, mas principalmente pelas diferenciações de classes proporcionadas por ela, permitindo que as modas das classes mais altas se diferenciem das mais baixas e que sejam preteridas à medida que se apropriam destas.

Moda e indumentária são formas pelas quais as posições de classe são constituídas, sinalizadas e reproduzidas. Proteção, camuflagem, pudor e impudícia são maneiras de se comunicar uma posição em uma ordem cultural e social. Entretanto, esse modelo de explicação que foi largamente aceito e difundido, apesar de se mostrar pertinente e útil para os debates sobre o tema, principalmente no que se trata às sociedades pré-industriais, ainda se mostra limitado em relação à evolução mais contemporânea da moda, que pode se manifestar em ambientes de classes menos abastadas e ficar aí confinada, sem ter sido testada por grupos de classes superiores, ou

---

<sup>2</sup> O texto "A moda" ("Die Mode"), de Georg Simmel (Berlim, 1858 - Strasbourg, 1918), foi publicado, pela primeira vez, em *Philosophische Kultur (Cultura Filosófica)*, Leipzig, Kröner, 1911.

até mesmo ser apropriada pelas classes mais altas que adaptarão a moda daquelas classes em seu contexto social.

Segundo Lipovetsky (2009), o conhecimento erudito sobre a moda se instala de forma tranquila, explorando a mesma receita para todas as ocasiões, tornando o tema um problema esvaziado de paixões e desafios teóricos cujas respostas e razões são conhecidas previamente. Para o autor, por ser um objeto contraditório por excelência, a moda deveria estimular ainda mais a razão teórica, e para isso é preciso redinamizar e inquietar novamente a investigação sobre o tema.

Roland Barthes, por sua vez, destaca no livro *Imagem e Moda* (2005) a tendência de trabalhos dedicados à indumentária em se interessar na discussão limitada entre proteção e adorno e estabelecer um grau de importância para cada um desses, o que para ele é uma ilusão, pois não devemos definir um fato social como o vestuário pela soma de instintos estritamente individuais que são multiplicados em escala grupal. O que deve interessar ao pesquisador é “a tendência de toda cobertura corporal a inserir-se num sistema formal e organizado”. (p. 265). O autor enfatiza a importância de os trabalhos dedicados à indumentária apresentarem a moda como um sistema, ou seja, “como uma estrutura cujos elementos nunca têm valor próprio, mas são significantes por estarem interligados por um conjunto de normas coletivas” (p. 266). Nesse trabalho, o sistema ao qual Barthes se refere se manifesta na relação entre moda e linguagem, que em cada momento da história são constituídas por normas e formas que podem ser alteradas e produzir novas estruturas a partir do deslocamento de alguns elementos.

Para Barthes, é importante que o vestuário seja descrito socialmente e não apenas em termos estéticos ou de motivações psicológicas, e os historiadores e sociólogos que se propõem a pesquisar o tema devem estudá-lo não apenas a partir dos gostos, modas ou comodidades, mas também coordenar e explicar regras de disposição ou uso, imposições e proibições, tolerâncias e transgressões; “não devem recensear imagens ou traços consuetudinários, mas relações e valores, essa é a condição preliminar de toda relação entre vestuário e história, pois precisamente essas correlações normativas são, em última instância, veículos de significação” (p. 266).

Apesar de estar por toda parte na rua, na indústria e na mídia, e de já ter sido objeto de estudo de grandes filósofos, sociólogos e historiadores, a moda no Brasil ainda não é oficialmente considerada uma área do conhecimento;<sup>3</sup> e diferente da

---

<sup>3</sup> A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) é responsável pela classificação das áreas do conhecimento que objetiva, por finalidade prática, “proporcionar às instituições

Literatura, que consta como área do conhecimento dentro da grande área de Letras, apenas faz parte de pesquisas interdisciplinares executadas em diversas áreas e aparece pouco no questionamento teórico das cabeças pensantes, sobretudo no que se refere à sua presença nos textos literários.

A pesquisadora brasileira Geanneti Tavares Salomon, no recente e importante artigo “Moda e literatura: reflexões sobre o estado da arte” (2020) reúne informações sobre os eventos e os estudos acadêmicos com enfoque na relação entre moda e literatura no Brasil, sendo o recorte principal as análises da presença da moda como temática no universo literário. A partir do levantamento de dados por meio de pesquisas de cunho exploratório na web, Salomon (2020) nos apresenta um texto dividido em três partes, em que cita as pesquisas precursoras sobre moda, incluindo as realizadas em teses e dissertações (*stricto sensu*) no Brasil, e apresenta quadros e gráficos que evidenciam o seu aumento gradativo, porém tímido, nas últimas décadas; também destaca alguns fatos que têm proporcionado o ascendente interesse na exploração do tema. Observa-se a, partir das informações apresentadas, que a maioria das pesquisas que relacionam as duas áreas são voltadas para Letras/Literatura e as outras pesquisas se distribuem por áreas como: Moda, Arte e Cultura; Têxtil e Moda; Sociologia; História Social; Estética e História da Arte; Filosofia; Humanidades, Cultura e Artes. Ainda é possível perceber que, das 23 pesquisas apontadas pela autora, a maioria está concentrada na região Sudeste do país, com foco maior em São Paulo (nove pesquisas) e Minas Gerais (seis pesquisas), tendo também algumas na região Sul e não sendo possível observar nenhuma em outras regiões brasileiras.<sup>4</sup>

Das análises empreendidas e considerações apontadas no artigo em questão, algumas se mostram mais relevantes para as discussões que propomos. Em sua pesquisa Salomon conclui que vários autores usaram da moda e principalmente do vestuário para construir personagens verossímeis e que propiciam identificação do leitor. Aponta também que a literatura ficcional é útil e importante para o estudo da história da moda, assim como para a inspiração na criação de moda. E enfatiza que “as análises da moda na literatura podem variar de acordo com o escritor escolhido, o recorte, a época em que se passa a narrativa, as personagens envolvidas. Até mesmo o “olhar” sociológico do

---

de ensino, pesquisa e inovação uma maneira ágil e funcional de sistematizar e prestar informações concernentes a projetos de pesquisa e recursos humanos aos órgãos gestores da área de ciência e tecnologia” (CAPES, 2018) (SALOMON, 2020).

<sup>4</sup> Esses dados constam em artigo publicado em janeiro de 2020, portanto não levam em consideração pesquisas que podem ter sido publicadas posteriormente a essa data.

pesquisador está em jogo nas análises das obras” (p. 182). Um ponto de destaque na pesquisa em questão é o fato de grande parte das análises sobre o tema terem como foco obras publicadas entre o século XIX e o início do século XX. Isso se justifica pois os autores dos movimentos literários Realismo, Romantismo e Naturalismo recorreram extensivamente aos recursos da moda em suas criações literárias, o que também podemos destacar na escrita de Autran Dourado em *Os Sinos da agonia* (1974), que se caracteriza como vanguardista pela técnica narrativa e linguagem e se vale também na moda para retratar o contexto da época em que se desenrola a história que narra: o século XVIII.

Sobre a relevância da literatura como fonte de pesquisa para a moda, em outro artigo intitulado “Moda e Literatura: convergências possíveis” (2011), a pesquisadora utiliza o trabalho de descrição da personagem Capitu de Machado de Assis em *Dom Casmurro* (1899) para exemplificar:

Talvez não tenha sido até hoje a literatura julgada como uma boa fonte de pesquisa para a moda por sua extrema liberdade, permitindo ao leitor criar detalhes, acrescentar algo próprio ao que está sendo dito por outro. Ao dizer sobre um vestido estampado, como no caso do vestido de Capitu, o escritor não apresenta uma amostra da estampa, ou um detalhamento das cores exatas e visíveis, além das imaginadas, raramente detalha as formas do vestido com precisão, usando aspectos muitas vezes sensoriais da vestimenta. Mas há ali, nesse descritivo de vestido, traços bem delineados da peça em ação com seu tempo e espaço, o que nos leva a poder usar esses descritivos literários em associação com outros estudos vestimentários. É permitido ao leitor elaborar uma parte da informação, em comunhão com o autor. E, algumas vezes, esse autor se vale disso, tornando a escrita um jogo, como no caso de Machado de Assis, em *Dom Casmurro*. (SALOMON, 2011, p. 102).

Alguns trabalhos acadêmicos realizados até a primeira década do terceiro milênio são indicados como precursores, sendo a brasileira Gilda de Mello e Souza a primeira pesquisadora a abordar a moda na literatura. Sua tese de doutorado (1950), que posteriormente foi publicada em livro com o título *O espírito das roupas: a moda do século XIX* (1987) é amplamente conhecida como inovadora nesse sentido e nos servirá como fonte de pesquisa sobre o tema. Em seus estudos sobre a moda do século XIX, a pesquisadora usa a literatura brasileira como suporte para compreensão dos costumes e modas da época. Destacando o volume e a importância da vestimenta descrita por romancistas do século, a autora aponta obras literárias buscando extrair delas

conhecimentos sobre classes sociais, diferenças entre gêneros e outros aspectos da cultura.

É verdade que o panorama que teremos será sempre um pouco estático, e para completá-lo seremos obrigados a lançar mão das observações do sociólogo, das crônicas do jornal 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. Thackeray, Balzac, Proust e os nossos romancistas brasileiros, Alencar, Macedo e Machado de Assis, dão-nos a visão dinâmica que nos faltava (SOUZA, 2019, p. 24).

Outras associações também são feitas por Souza para tratar a moda como uma expressão artística ou objeto de arte. Na atualidade, essa abordagem pode gerar divisão entre estudiosos e abrir espaço para questionamentos sobre arte e consumo, e até mesmo sobre a definição do que é arte. Entretanto, no que diz respeito a um período anterior ao advento da era industrial e ao processo de produção das vestimentas na época, a autora considera possível comparar o trabalho do modista na criação de uma peça de vestuário ao de outros artistas como um pintor ou escultor. Assim como o pintor utiliza de tintas e telas na produção de sua obra, o costureiro utiliza de tecidos e aviamentos no seu trabalho que terá como suporte o corpo humano. A autora também compara o trabalho do costureiro ao de um poeta, que no processo de criação precisa se mostrar sensível ao momento social. “Como o poeta, ele é apenas o porta-voz de uma corrente que se esboça e cuja tomada de consciência antecipa” (SOUZA, 2019, p. 31). A pesquisadora afirma que a moda não deixa de ser arte por depender das questões sociais e utilizar da propaganda e das técnicas da indústria em seu processo, e aponta que na relação entre modista e freguês podemos encontrar a mesma relação que existe entre o produtor e o consumidor de arte. Enfatiza, ainda, que é impossível estudar a moda apenas a partir dos seus elementos estéticos, pois ela está comprometida pelas injunções sociais, e por isso deve ser inserida no seu momento e tempo, na tentativa de descobrir as ligações ocultas que mantém com a sociedade.

Mas hoje como ontem, fechado em seu estúdio, o costureiro, ao criar um modelo, resolve problemas de equilíbrio de volumes, de linhas, de cores, de ritmos. Como o escultor ou pintor ele procura, portanto, uma Forma que é a medida do espaço e que, segundo Focillon, é o único

elemento que devemos considerar na obra de arte.<sup>5</sup> Harmoniza o drapeado de uma saia com o talhe das mangas, traçando um “conjunto coerente de formas unidas por uma conveniência recíproca”. Respeita o destino da matéria, a sua “vocação formal”, descobrindo aquela perfeita adequação entre a cor e a consistência do tecido e as linhas gerais do modelo. Como qualquer artista o criador de modas inscreve-se dentro do mundo das Formas. E, portanto, dentro da Arte (SOUZA, 2019, p. 33).

A moda não permanece limitada ao vestuário, embora este encarne com mais intensidade o processo de suas mudanças. Pelo ponto de vista do sociólogo Gabriel Tarde (1890), ela é caracterizada como as transformações periódicas efetuadas na vestimenta, assim como também na política, na religião, na estética e outros. Contudo, essa conceituação mais abrangente foi criticada por outros sociólogos como S. R. Steinmetz (1935)<sup>6</sup>, que acredita que essas transformações no mundo, no gosto, na religião e em outras áreas, embora também ocorram periodicamente, não pertencem à moda. Para o autor, falta-lhes o caráter de regularidade, assim como o caráter compulsório, e não atingem o grande público que ainda se liga à tradição. O vestuário é o conjunto de todas as peças utilizadas por um indivíduo para se vestir, seja por motivos de proteção ou adorno, e envolve, além das roupas, os acessórios, as joias, os calçados, os penteados, os cosméticos etc. Como uma das formas mais visíveis de consumo, ele desempenha um papel importante na construção da identidade e, por ser também uma das mais evidentes marcas de gênero e de *status* social, se mostra útil para subverter fronteiras simbólicas. A indumentária, por sua vez, é a vestimenta usada em determinada época ou por determinado grupo de indivíduos com características comuns, e por estar associada a um contexto social ou histórico nos auxilia no entendimento dos costumes, ou seja, da moda de grupos específicos, e constitui, assim, uma indicação de como as pessoas se veem e enxergam o outro em diferentes épocas. (SABINO, 2007).

Nesse contexto, a moda se revela como uma importante ferramenta para a escrita literária, pois a partir dela o indivíduo seja na vida real, ou representado no romance, tem o poder de se expressar e também se denunciar, transmitindo uma mensagem subliminar através de sua vestimenta. Na literatura, essas atribuições encontram-se na caracterização das personagens: naquilo que delas podemos presumir através da

---

<sup>5</sup> Henri Focillon, *Vie des Formes*, Alcan: Paris, 1939, p. 3: “A obra de arte é medida do espaço, é Forma e eis, acima de tudo, o que devemos considerar” (SOUZA, 2019, p. 215).

<sup>6</sup> STEINMETZ, S. R. *Die Mode*, em *Gesammelte Kleinere Schriften zur Ethnologie und Soziologie*, III, P. Nordhoft, n. v., 1935, p. 154 *apud* SOUZA, 2019, p. 19.

vestimenta e no que pode ser manipulado pelo escritor, que reúne o máximo de elementos possíveis para atender a uma estratégia narrativa criada em proveito da coerência da obra.

Moda, em seu sentido mais abrangente, envolve, para além do uso de trajes, também o *design*, a manufatura e a promoção e venda desses itens, e é sinônimo de costume. Porém, ao se falar sobre moda, geralmente refere-se especificamente aos diversos estilos de vestuário que prevalecem numa sociedade, numa dada época histórica. O vestuário não tem a mesma abrangência da moda, mas participa desse universo enquanto principal produto. Para Lipovetsky (2009), com a dilatação das estruturas nas sociedades modernas, se torna cada vez mais desafiador determinar onde começa ou termina a moda que se influencia pelas necessidades da mídia, da publicidade e dos lazeres de massa. Assim, a moda se manifesta, ao menos parcialmente, em diversas partes do contexto cotidiano a partir do momento que o efêmero toma o universo da cultura, dos objetos e dos discursos de sentido. “Ela não é mais tanto um setor específico e periférico quanto uma forma geral em ação no todo social.” (p. 180). Nesse aspecto, a moda que experimentamos hoje se distancia radicalmente dos costumes instalados no século XVIII, pois não está mais inserida no contexto de imposição coercitiva, rigor ou solenidade ideológica, mas se revela na socialização através da escolha, da comunicação publicitária e da sedução do consumo.

Barthes, como referência fundamental para a perspectiva semiológica da moda, que a analisa enquanto signo da sociedade no livro *O sistema da moda* (1967), propõe três tipos diferentes de vestuário, tendo como objeto de estudo jornais e revistas de moda:<sup>7</sup> o vestuário imagem (desenhado ou fotografado), o vestuário escrito e o vestuário real, e enfatiza a estrutura particular que cada um possui e que os fazem distintos entre si. O vestuário escrito (ou descrito) se apresenta como preocupação central do pensador por sua capacidade de produzir sentido através da tradução verbal. Para ele o vestuário escrito, em detrimento do real ou representado por imagem, não tem nenhuma função prática nem estética, mas visa a uma significação que está relacionada diretamente ao conteúdo de moda, sem compromisso com o que denomina como “função parasita”, a que os outros vestuários estão submetidos. O vestuário escrito situa-se no nível das palavras, enquanto os outros no nível das formas, assim como também não está sujeito a uma temporalidade incerta. O vestuário descrito possibilita

---

<sup>7</sup> *Elle, Le Jardin des Modes, Vogue, L'Écho de la Mode* (BARTHES, 2009, p. 31).

um “protocolo de desvendamento” e a ordem em que o vestuário é desvendado implica fatalmente em sua significação:

[...] somente o vestuário escrito não tem nenhuma função prática nem estética: ele é inteiramente constituído em vista de uma significação: se a revista descreve certo vestuário com palavras, é unicamente para transmitir uma informação cujo conteúdo é: a *Moda*; portanto, pode-se dizer que o ser do vestuário escrito está inteiramente em seu sentido, que nele temos as maiores possibilidades de encontrar a pertinência semântica em toda a sua pureza: o vestuário escrito não é perturbado por nenhuma função parasita e não comporta nenhuma temporalidade vaga (BARTHES, 2009, p. 27).

Nos discursos que tratam da problemática do vestuário, é comum a associação da moda com as primeiras vestes feitas de peles de animais pelo homem primevo. Gabriel Tarde (1890) foi um dos estudiosos a adotar esse entendimento, por considerar a moda um fenômeno inscrito universalmente no curso do desenvolvimento de todas as épocas e civilizações, sendo possível considerar sua existência desde a Antiguidade. Entretanto, como reitera Renata Pitombo Cidreira em *Os sentidos da moda* (2005), por se tratar de uma construção cultural e histórica localizável no tempo e no espaço, a moda não se apresenta como uma realidade pertencente a todas as civilizações. “Os povos primitivos desconheciam completamente este conceito, ainda que suas indumentárias nos sirvam hoje como fonte histórica e como referência estética” (p. 41). Autores como Lipovetsky (2009) e Souza (2019) concordam que a função ornamental das roupas tenha existido desde as sociedades originárias, no entanto tomam o século XIV e o Renascimento como marcos cronológico para estabelecer o aparecimento da moda e meados da Idade Média como o despertar do homem para a possibilidade de adoção da indumentária enquanto prazer estético. A partir desse período, quando as cidades se expandem e o interesse pelo traje se acentua, incentivado pela organização da vida nas cortes, descobre-se o vestuário enquanto peça alegórica, que sugere pura fantasia, sedução, prazer e preocupação com o belo, e vestir-se passa a atender uma exigência, sobretudo, estética.

Durante a mais longa parte da história da humanidade, as sociedades funcionaram sem conhecer os movimentados jogos das frivolidades. Assim, as formações sociais ditas *selvagens* ignoraram e conjuraram implacavelmente, durante sua existência multimilenar, a febre da mudança e o crescimento das fantasias individuais. A legitimidade incontestada do legado ancestral e a valorização da continuidade social

impuseram em toda parte a regra de imobilidade, a repetição dos modelos herdados do passado, o conservantismo sem falha das maneiras de ser e de parecer. O processo e a noção de moda, em tais configurações coletivas, não tem rigorosamente nenhum sentido. Aliás, não que os selvagens, mesmo fora dos trajes cerimoniais, não tenham por vezes o gosto muito vivo das ornamentações e não procurem certos efeitos estéticos, mas nada que se assemelhe ao sistema da moda. Mesmo múltiplos, os tipos de enfeites, os acessórios e penteados, as pinturas e tatuagens permanecem fixados pela tradição, submetidos a normas inalteradas de geração em geração. Hiperconservadora, a sociedade primitiva impede o aparecimento da moda por ser esta inseparável de uma relativa desqualificação do passado: nada de moda sem prestígio e superioridade concedidos aos modelos novos e, ao mesmo tempo, sem uma certa depreciação da ordem antiga. (LIPOVETSKY, 2009, p. 28)

Os primeiros olhares para a moda como um fenômeno social datam do período entre o século XVI e XVII, chegando ao ápice a partir do advento da industrialização, no século XIX, quando se consolidou no sentido moderno do termo, ao surgir um sistema de produção e distribuição desconhecido até então. Nesse século a roupa feminina se torna mais sofisticada, enquanto a masculina gradativamente sofre um despojamento. Essa explosão da moda em escala industrial foi favorecida pela proliferação dos periódicos especializados na França, o surgimento das primeiras colunas de moda nos jornais femininos do Brasil, a publicação de obras literárias que fizeram da moda um assunto digno de atenção e a introdução da máquina de costura na produção. Os trabalhos de autores que em linhas gerais tratavam das diferenças entre moda e costume, ou da abrangência da moda no que se relaciona à imitação e distinção, foram extremamente inovadores e ainda são retomados nos estudos sobre o tema. Destacam-se as obras de Hebert Spencer, Gabriel Tarde, Thorstein Veblen e Georg Simmel.<sup>8</sup> No Brasil, e principalmente no Rio de Janeiro, as transformações urbanas, a influência europeia nos costumes e a intensificação do comércio e da vida social foram os principais elementos de difusão da moda nesse período. Entretanto, foi no século XX, entre as décadas de 1960 e 1970, que um olhar mais crítico dos historiadores para a moda evidenciou o seu espaço na cultura urbana, na indústria e no setor econômico em uma relação intrínseca com o meio social. O tema ocupou um lugar central nas

---

<sup>8</sup> Hebert Spencer, “Les manières et la mode”, *Essais de morale, de Science et d’esthétique*. Idem. *Principes de sociologie*, vol. 3; Gabriel Tarde, *Les lois de l’imitation*; Thorstein Veblen, *A teoria da classe ociosa*; Georg Simmel, “La mode”, *La tradédie de la culture et autres essais*. (RAINHO, 2002, p. 20)

reflexões de artistas e intelectuais empenhados em compreender o novo modo de vida da cultura urbana e da sociedade industrial (RAINHO, 2002).

Em suas observações em *Os sentidos da moda* (2005), Cidreira afirma:

A partir do momento em que a moda (*fashion*) passa a ser vista como materialização de um esquema simbólico, ela concorre para estruturar historicamente as épocas, e ao fazê-lo ela tece um fio de comunicação no tempo. A indumentária assume uma responsabilidade informativa que dá conta dos diferentes períodos da civilização e da condição de vida dos homens socialmente construídos” (p. 116).

Para a autora, a indumentária, a partir do vestuário, também pode ser vista como um condutor que circula certas configurações de sentido. Ao entender que a comunicação não se prende aos polos emissor/receptor, mas se relaciona com um fluxo em que não há emissor, nem destinatário preciso, podemos assim apreender o vestuário como um condutor cujos sentidos sofrem interferências durante o fluxo a depender do contexto social, temporal, espacial e outros. Nesse contexto, o corpo se mostra importante na configuração de sentido ao emprestar forma à roupa.

Barthes (2005), por sua vez, argumenta que a abordagem histórica da vestimenta tem uma origem romântica e menos científica e surgiu para fornecer aos artistas os elementos figurativos da cor local necessária às suas obras, estabelecendo uma equivalência entre a forma vestimentária e o espírito geral de um tempo ou de um lugar. A imagem que formamos dos povos de determinado período em que não temos muitos registros visuais, como acontece com o século XVIII, geralmente é baseada nos estilos reproduzidos por artistas que usam a indumentária pertencente a um período anterior à sua época, mas essas escolhas são feitas às vezes por gosto ou pelo ambiente em que o artista vive, que pode não ter acompanhado a evolução universal da moda. Portanto, o período a que pertence uma obra de arte nem sempre tem ligação com o traje nela mostrado. Os estudos dos trajes advindos dos baixos-relevos, das iluminuras e tapeçarias medievais, dos desenhos e das pinturas a partir do século XV são úteis como referência, porém com algumas reservas. De certa forma, o século XIX anula essas dificuldades fornecendo-nos a prancha colorida de modas e a fotografia e favorecendo os estudos sobre o tema a partir dessa época.

Barthes ressalta também o valor epistemológico da história da indumentária e afirma que “ela propõe ao pesquisador os problemas essenciais de toda análise cultural, sendo a cultura ao mesmo tempo sistema e processo, instituição e ato individual, reserva

expressiva e ordem significante” (BARTHES, 2005, p. 280). Nesse sentido, o estudo da indumentária depende não apenas das outras ciências humanas, mas também do estado epistemológico da ciência social, pois mesmo tendo nascido com a ciência histórica e encontrando-se diante das mesmas dificuldades, entre todas as pesquisas culturais, a história da indumentária foi até agora a mais negligenciada e entregue, sobretudo, a “tarefas de vulgarização anedótica” (p. 280).

A história da indumentária reflete, ao seu modo, a contradição de toda ciência da cultura: todo fato cultural é ao mesmo tempo produto da história e resistência à história. O vestuário, por exemplo, é a cada momento um equilíbrio possessivo, ao mesmo tempo produzido e desfeito por determinismos de natureza, função e amplitudes variadas, uns internos, outros externos ao próprio sistema. O estudo da indumentária deve ressaltar sempre a pluralidade dessas determinações. A precaução metodológica principal, aqui também, é nunca postular apressadamente uma equivalência direta entre a superestrutura (o vestuário) e a infra-estrutura (a história). A epistemologia atual rende-se cada vez mais à necessidade de estudar a totalidade histórico-social como um conjunto de intermediadores e funções: acreditamos que para o vestuário (assim como para a língua) esses intermediadores e essas funções são de natureza axiológica; são valores, que refletem o poder criador da sociedade sobre si mesma (BARTHES, 2005, p. 280).

Malcolm Barnard, no livro *Moda e Comunicação* (2003), aborda as conexões entre moda, indumentária, comunicação e cultura, na tentativa de “descosturar” as noções óbvias do cotidiano e o senso comum, por entender que os conceitos que as pessoas usam para falar sobre o tema são, com frequência, mais complicados do que parecem à primeira vista. Apesar de parecer que o conceito de moda já é bem conhecido e não requer maior elucidação, assim como é comum entendermos que a comunicação versa apenas sobre o envio de mensagens, o autor argumenta que “a moda e a indumentária, como comunicação, são fenômenos culturais no sentido em que a cultura pode ser ela própria entendida como um sistema de significados, como a forma pelas quais as experiências, os valores e as crenças de uma sociedade se comunicam através de atividades, artefatos e instituições” (p. 49). O autor afirma que moda e indumentária são formas de comunicação não-verbal, pois não usam palavras verbais ou escritas, e, mesmo quando identificamos roupas que se cobrem de *slogans*, essas ainda permanecem em um nível não-verbal que excede o significado literal do que está escrito.

Barnard enfatiza os desafios ao pensarmos a moda como forma de comunicação, pois o próprio conceito de comunicação se divide em duas escolas<sup>9</sup> que a entendem de maneiras ligeiramente diferentes, e porque os estudiosos que se dedicam a abordar o tema em linhas gerais não dizem o suficiente para deixar claro qual conceito de comunicação estão adotando. A moda, a indumentária e o vestuário podem ser maneiras pelas quais uma ordem social é compreendida, vivenciada e passada adiante, entretanto, apesar de ser um meio pelo qual grupos sociais se comunicam e se constituem isso não se dá de forma totalmente consciente e organizada e, ao analisarmos como essas relações se dão, é importante considerarmos as diferenças de significados para o indivíduo e para os grupos sociais.

Fiske (1990) aponta duas escolas principais no estudo da comunicação: processual e semiótico. No modelo processual a comunicação é concebida como um processo em que alguém se relaciona com ou afeta o comportamento de outro, e vice versa, e a comunicação se dá basicamente por transmissão de mensagens. Sendo assim, um item de moda seria o meio pela qual uma pessoa envia uma mensagem que naturalmente também é aquilo que chega ao receptor. O mais importante nesse modelo de comunicação que tem apelo imediato no senso comum é a intensão do remetente, a eficiência do processo de transmissão de mensagem e o efeito causado em quem a recebe. O semiótico, considerado por Barnard mais plausível, é o processo de “produção e troca de significados” (Fiske, 1990, p. 2). Nesse contexto a interação social se dá através de mensagens ao usar a negociação entre remetentes, leitores, suas experiências culturais e textos para geração de significados, e não se prende a intenções preexistentes ao processo que os comunica. Assim, na moda não é o estilista, o usuário ou o espectador da roupa as fontes que fornecem os significados, pois os mesmos resultam da negociação entre diferentes remetentes e receptores, assim como de suas experiências culturais.

Dizer que os significados de uma peça de roupa são o resultado de uma negociação em constante movimento, e que não podem escapar da influência no sentido de diferenciar posições do domínio e subserviência, parece refletir, de modo intuitivo e mais acuradamente, o que acontece quando as pessoas falam a respeito dos significados do vestuário. Esta produção e troca de significado pode ser claramente vista no processo pelo qual as criações da *haute couture* são adotadas e adaptadas nas cadeias de lojas das principais avenidas e, eventualmente, por pequenas confecções de cunho caseiro. É

---

<sup>9</sup> FISKE, John. *Introduction to Communication Studies*, Londres: Routledge, 1990, p. 2.

claramente o caso aqui, de dar aos significados da roupa original inúmeras interpretações por numerosos produtores culturais, sendo que a roupa termina por adquirir um conjunto de significados diferentes daqueles que possui inicialmente. (BARNARD, 2003, p. 56).

Considerando a moda como instrumento de comunicação e de produção de sentido, podemos encontrar pontos em que ela coincide com a literatura por conseguir registrar e comunicar o social em todas as suas transformações. Nesse sentido, a participação da moda na literatura, além de fornecer ao escritor ferramentas para a criação literária, também contribui com imagens que transmitem significados variados que se diferem a partir das experiências culturais do leitor. É então notável que, mesmo o autor optando por descrever o vestuário na intenção de induzir o leitor que irá buscar nesses detalhes a segurança de uma verdade, esses mesmo elementos de moda podem funcionar como fornecedores de outros sentidos que fogem a intenção do autor. Assim, a personagem, a partir da moda, não se permite apreender por completo promovendo uma fragmentação que evidencia a incompletude do próprio ser humano.

## **1.2 A teia da moda no Brasil colonial**

Autran Dourado foi um autor do século XX e, assim como outras de suas obras, a narrativa de *Os sinos da agonia* se desenvolve em um tempo diferente do que ele viveu, nesse caso no final do século XVIII, período em que a moda ainda não tinha passado por suas principais transformações. Apesar de não conseguirmos afirmar que o autor tenha se valido de estudos específicos sobre a moda do século XVIII na escrita do romance, é possível inferir, a partir de suas declarações sobre fontes<sup>10</sup> históricas de pesquisa para a escrita da obra, que ele tenha se beneficiado, em algum nível, de um conhecimento já estabelecido sobre a estruturação e o funcionamento da sociedade representada em seus livros, assim como sobre seus costumes e vestimentas. No contexto do século XVIII, podemos pensar em moda dentro de um universo menos flexível e comunicacional como conhecemos hoje e mais voltado para a competição e adequação burocrática, em que os aspectos de formalidade, grandeza e ornamentação se manifestam em uma imposição das formas de socialização. Por se tratar de um período do qual temos poucos registros visuais, a análise de trajes antigos originais, o estudo de

---

<sup>10</sup> Em *Poética de Romance Matéria de Carpintaria* (1976) o autor cita algumas de suas fontes sobre o período histórico que retrata, sendo as principais: *Triunfo Eucarístico*, de Simão Ferreira Machado; *Aureo Trono Episcopal*, de Francisco Ribeiro da Silva; *As Cartas Chilenas*, de Claudio Manuel Costa.

trabalhos de artistas que nem sempre ocuparam posições privilegiadas na arte<sup>11</sup> e as obras dos romancistas da época são algumas das principais fontes de pesquisa dos atuais estudiosos da indumentária, o que favorece também os escritores do nosso tempo que se propõem a desenvolver narrativas que se passam em períodos anteriores à Revolução Industrial.

Gilda Chataignier, jornalista e importante estudiosa da moda, no livro *História da moda no Brasil* (2010), apresenta mais de cinco séculos de história da moda produzida e consumida no país desde o século XVI. Entre as pesquisas desenvolvidas durante dez anos para a produção desses textos, além da frequência em desfiles, eventos e feiras, a autora se debruçou em uma bibliografia ampla, com atenção especial para a literatura brasileira, apropriando de informações que são muitas vezes ignoradas por trabalhos afins. A pesquisadora também se dedicou a analisar os diferentes padrões de vestimentas dos brasileiros, não se restringindo apenas às camadas mais altas da sociedade e evidenciando a moda que foi produzida aqui, além da que foi trazida do exterior. Nesse contexto, destaca-se a variedade da indumentária produzida e utilizada por pessoas africanas que vieram para o Brasil como escravizados (RAINHO, 2010).

No que tange à moda do século XVIII, a autora destaca as mudanças consideráveis que ocorreram na roupa feminina na Europa, que entre 1701 e 1800, de certa forma, se desligou dos padrões convencionais e começou a esboçar uma nova atitude, alinhada com a cultura da época, que se pretendia mais crítica dos costumes sociais vigentes. Nesse período o clima da corte era de muitas festas e comemorações e a moda francesa já começava a esboçar com elegância o que viria a ser a moda do século XIX. O livreto *Le règles de la bienséance et de civilité* (1703)<sup>12</sup>, de autoria de Jean-Baptiste de La Salle, foi um marco cultural que definia etiqueta e civilidade, ensinando truques e comportamentos adequados para salões e, principalmente, formas de vestir bem. No Brasil, ainda não possuíamos meios diretos de conseguir as peças do vestuário em questão, mas houve um desejo por parte da elite colonial de exibir os modelos dramáticos e teatrais que eram comuns nesse século. Em Paris, crescia um estilo de moda luxuoso, que se concretizou com as ideias ostentosas da rainha Maria

---

<sup>11</sup> “Tudo fica diferente, porém, quando se trata daqueles aos quais a história da arte reservou uma posição menos privilegiada na escala dos talentos. Em muitos casos, são esses os artistas de maior importância para a história do vestuário. Seu cuidado com a reprodução dos detalhes da moda e de fatos circunstanciais relativos à indumentária vem compensar em muito, aos olhos do estudioso, seu menor valor artístico” (KOHLE, 2001, p. 54).

<sup>12</sup> SALLE *apud* CHATAIGNIER, 2010, p. 55.

Antonieta, porém, essas novidades chegaram com bastante atraso aqui, pois apenas navios portugueses tinham autorização para ancorar no Brasil (CHATAIGNIER, 2010).

Desde os primeiros séculos coloniais, grande parte da população vivia no litoral, no entanto, a partir do século XVIII, Minas Gerais tornou-se consideravelmente populoso devido à migração intensa de brasileiros do litoral para o centro a partir das descobertas das lavras de ouro, o fato mais representativo do ponto de vista econômico do período colonial no Brasil. Houve um movimento de Portugal incentivando os brasileiros e portugueses a desbravarem o interior. Essa província, antes pouco populosa, que foi colonizada pelos bravos e aventureiros caçadores de ouro, entrou em declínio em meados do século e tornou-se apenas uma sombra do que fora. Quando o Brasil tornou-se independente, grande parte desses aventureiros substituíram as aventuras da mineração pela atividade agrária ou agropastoril. Assim a província se transforma quase toda em uma cidade agrícola. (FREYRE, 2013).

Muitos desses europeus que vieram para o Brasil durante o período colonial eram ricos, possuíam hábitos mais apurados e tinham informações sobre moda. Mulheres alforriadas, senhoras portuguesas e até mesmo as estrangeiras que se vestiam sem muito luxo aparentavam um clima novo no vestuário e um indício de moda alinhavado. Por esse motivo, em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, o vestir possuía uma espécie de miscigenação entre raças, gostos e cores, que se diluía sobremaneira à medida que se distanciava das sociedades urbanas e se adentrava nas sociedades rurais; algumas pioneiras paulistas que acompanhavam os primeiros bandeirantes em busca de ouro ainda usavam peças dos séculos anteriores. Essa oposição entre o estilo de vida do campo e da cidade, que se reflete em atitudes diferentes em relação à vestimenta, não é um fenômeno brasileiro, mas se evidencia no Brasil através da moda que chegou durante século XVIII e foi alterada pelos indivíduos que aqui estavam.

No século XVIII a moda que aqui chegava era chamada de *terceira mão*: inspirada em Paris, confeccionada em Portugal e trazida ao Brasil por navios lusitanos pelas usuárias senhoras e meninas – esposas, filhas ou parentes de autoridades do governo português que vinham aqui trabalhar –, além de órfãs de famílias ilustres ou da nobreza. Os modelos usados por essas damas eram copiados pelas mulheres brasileiras, que os reproduziam com pequenas diferenças, tornando-os a base dos seus guarda-roupas, o que lhes permitia ainda, de sobra, exibir os modismos lá de fora. Uma questão que se justificava, uma vez que não havia inspirações para a moda. O costume de arremedar babados, rendas e fitas, além das formas básicas, tornou-se uma mania que sobrevive até hoje. Uma espécie de

cópia feita sem grandes caprichos baseada nas elegantes senhoras que compravam suas *toilettes* em Paris (CHATAIGNIER, 2010, p. 58).

Numa sociedade que se caracterizava como hierarquizada e excludente, a difusão da moda estava restrita à vida na cidade e a espaços específicos aos quais a grande massa da população não tinha acesso. Enquanto na cidade o consumo e a adoção da moda europeia aliada ao requinte do comportamento em público eram marcas de respeitabilidade, no campo a afirmação de poder e ostentação da riqueza se evidenciavam em outros elementos, como no número de escravos e na extensão de terras, conforme argumentou Gilberto Freyre a partir de observações de Saint-Hilaire em *Sobrados e mocambos*.<sup>13</sup> Em contraste com a vida europeizada dos burgueses da cidade, os fazendeiros ricos habitavam casas nuas e com poucos confortos e a vestimenta desses fazendeiros, assim como o interior de suas moradias, desconheciam a moda, desprezando os símbolos da situação social, dominantes na cultura urbana. (RAINHO, 2002). Os aspectos culturais operaram aqui de forma diferente do modelo europeu. O improvisado abria matas, as moradias simples se espalhavam e o povo se acomodava como podia. Enquanto as cortes europeias e os ricos cobriam-se com opulência, aqui, o corpo descobria aos poucos as vestimentas dos estrangeiros, em especial as usadas pelos viajantes, cujo número aumentou consideravelmente no final do século XVIII, e demonstravam excessos no vestir: “muita roupa irrespirável para nossos grandes calores” (CHATAIGNIER, 2010, p. 62).

Os tecidos, até a Segunda Guerra Mundial, eram chamados de panos, ou fazendas, e sua qualidade e variedade evoluíram muito durante o século XVIII. O tear mecânico criado em 1787 acelerou de forma considerável a fabricação de tecidos, inclusive no Brasil, que passou a produzir, além de tecidos de algodão grosseiros, outros tecidos feitos com essa fibra que já podiam ser percebidos como moda. Alguns tecidos elegantes e nobres usados nessa época eram: gaze, tafetá, rendas e veludos de vários tipos, o batista e o brim. Os ricos, em geral, também utilizavam tecidos finos trazidos por portugueses que aqui chegavam (CHATAIGNIER, 2010).

A historiadora Mary Del Priore, em *Histórias da gente brasileira* (2016), ao apresentar os costumes dos brasileiros durante o período colonial, destaca a relevância

---

<sup>13</sup> “Mas até nas regiões escravocráticas, de maior diferenciação entre o gênero e as condições de vida do senhor e do trabalhador, Saint-Hilaire observou entre nós – e antes dele Dampier, nos princípios do século XVII – certo desprezo dos ricos pelo conforto doméstico: a grandeza que alardeavam era, nas cidades, a do trajo, no mato, a dos cavalos ajaezados de prata. E principalmente a do número de escravos e a de extensão das terras.” (FREYRE, 2013, p. 280).

da história da indumentária, principalmente no que se trata dos estudos sobre “as matérias primas, os procedimentos de fabricação, os custos, a moda, as hierarquias sociais” (p. 277). As roupas definiam os lugares sociais, e o que era usado dentro de casa raramente era usado na rua e, em sua forma, cor e substância era um instrumento de regulação política e econômica. Sobre o uso de variados tecidos e sua importância social para as diferentes classes de brasileiros, a estudiosa destaca a quantidade enorme de rendas importadas da Espanha e de Portugal, mas também o excelente trabalho de nossas antepassadas como rendeiras, tarefa generalizada entre mulheres de variadas condições sociais, sendo que o trabalho de fiar algodão era considerado cansativo e ficava reservado para escravizadas negras e indígenas.

Em Minas Gerais era comum que as mulheres se vestissem de branco ou de cores vistosas, e usavam guarda-sóis coloridos que as protegiam do sol, que também poderiam ser substituídos por um chapéu de lã negra. A bata, a camisa, a camisola, a saia, as chinelas e os sapatos também não faltavam nos baús, entretanto o espartilho era raro e se tornou obrigatório apenas no século XIX. Os homens também eram muito vaidosos e, assim como as mulheres, se esforçando para demonstrar “fidalguia”, aguardavam a chegada de navios que traziam produtos importados como “tecidos de seda e lã, o crepe, o damasco, a Holanda, o camalote, além de chapéus de Segóvia ou de Bardá e botas, abotoaduras, fivelas e gravatas, entre outros.” (DEL PRIORE, 2016, p. 304). Os homens menos abastados se vestiam com menos opulência, costume observado por viajantes que passavam por aqui e se admiravam com a simplicidade ou até mesmo o desleixo da vestimenta de alguns habitantes.

Em Minas Gerais os homens pobres costumavam usar calças leves e folgadas e camisas com fraldas para fora, ambas de algodão. As vezes se cobriam com uma jaqueta de couro. As esporas eram colocadas mesmo nos pés nus ou calçados com tamancos. Hercule Florence<sup>14</sup> os viu tão empobrecidos que lhes bastavam as ceroulas. No frio, um colete de lã fazia às vezes de agasalho. Os chapéus eram de feltro, desabados e grandes no caso dos tropeiros, e de aba estreita e copa alta, entre os condutores de porcadas. (DEL PRIORE, 2016, p. 306).

Quando da descoberta do ouro em Minas Gerais, houve uma opção pela escravidão negra, ainda que existisse uma parcela pequena de escravizados indígenas no começo do século. Esses escravizados eram majoritariamente africanos, com

---

<sup>14</sup> Fotógrafo, desenhista, tipógrafo e naturalista francês. Estabeleceu-se no Brasil no século XIX onde permaneceu até a morte em 1879 (KOSSOY, 2004).

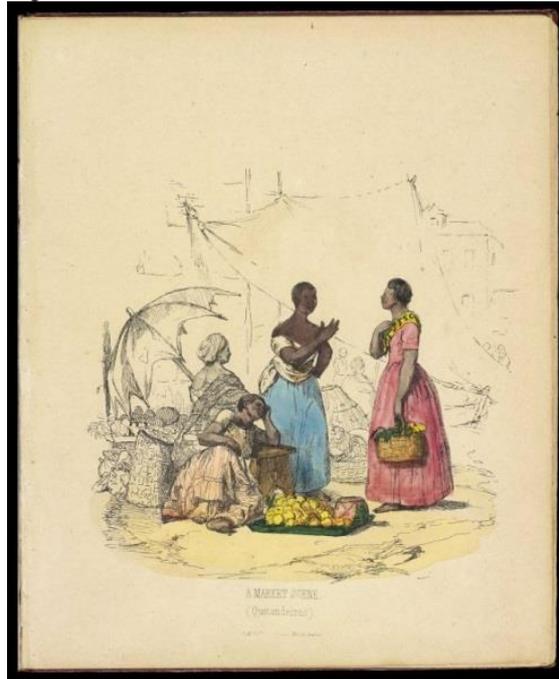
predominância de denominações associadas à África centro-ocidental. Em menos de um século, a importação de cativos transformou as Minas na principal região escravista do império português, que por volta de 1720 já exibia um contingente de mais de 45 mil pessoas escravizadas.<sup>15</sup> A partir dessa população de escravizados que também foi constituída por filhos de africanos nascidos no Brasil, ou desses com brancos ou indígenas, surgiram várias denominações para expressar a diversidade étnica que marca a população brasileira. “Deve se considerar, todavia, que tais transformações variaram no espaço e no tempo, e que ainda se conhece pouco sobre esse processo em Minas Gerais.” (BOTELHO, 2007, p. 404).

O retrato do vestuário feminino no Brasil durante o século XVIII revela influências diversificadas, misturadas a comportamentos adquiridos pelos seus habitantes. Piratas franceses trouxeram a rebeldia dos tecidos listrados que já eram vestidos pelos portugueses em seus trajes folclóricos e pelos escravizados africanos. A mineração gerou a utilização do couro toscamente curtido em corpetes femininos, próprios para enveredar por terras e rios desconhecidos, uma possível primeira reprodução dos trajes masculinos; as sinhazinhas se vestiam com esmero, adaptando as novidades europeias. Assim, a vestimenta feminina brasileira foi desenvolvida sem parâmetros definidos, criando um verdadeiro “*patchwork* tropical”, uma vez que procediam de estilos e origens diversas. As novas modas mostraram que a força do modelo estava ligada mais ao requinte e qualidade dos tecidos do que às diferentes técnicas de modelagem, de forma que nomes de tecidos poucos usados começaram a ser ouvidos nos centros mais urbanos e os tecidos grossos eram usados apenas para as roupas de escravizados ou para embalar mercadorias. “Figas e amuletos com acabamentos de ouro, brincos e argolas e colares com elos grandes e pesados (alguns trabalhados com delicados relevos) insinuavam que o ouro fazia milagres e que o estilo africano com sua esmerada joalheria crioula viera para ficar.” (CHATAIGNIER, 2010, p. 60).

---

<sup>15</sup> Cf. BOTELHO, Tarcísio R. A família escrava em Minas Gerais no século XVIII. In: RESENDE, Maria Efigênci Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos (Org.). *As minas setecentistas I*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

Figura 1 – A market scene (Quitandeiras). Mulheres negras em uma feira.



Fonte: Frederico Guilherme Briggs, 1845.

[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon70370/icon70370\\_23.html](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon70370/icon70370_23.html)

Poucos são os relatos sobre a moda no Brasil colonial, principalmente das classes menos abastadas e das pessoas escravizadas, entretanto, algumas informações são encontradas nos relatos de viajantes que aqui chegaram entre os séculos XVII e XVIII e perceberam a beleza das vestes e adereços africanos.<sup>16</sup> Os escravizados foram forçados a se inserir no novo contexto e com muito sofrimento compartilharam suas ricas tradições culturais, como o modo de usar os panos e os adereços coloridos. As donas das escravizadas, quando tinham com estas uma relação menos violenta, davam-lhes suas próprias roupas usadas, que eram customizadas e incrementadas pelas mulheres com outros tipos de adereço. Homens e mulheres escravizados andavam descalços mesmo se estivessem vestidos com roupas de festa e só conquistavam o direito de usar sapatos quando conseguiam a liberdade através da alforria.

Sair de casa não era fato comum, a não ser para ir à missa dominical ou a cerimônias religiosas, como procissão, batizados e primeira comunhão, entre outras. Desfiles cívicos e comemorações públicas também significavam, eventualmente, motivo para sair de casa. Já festas em casas de familiares e amigos poderiam ser admitidas pelos

<sup>16</sup> Cf. FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Unesp, 2012.

pais e maridos e eram considerados acontecimentos de exceção. Em todos esses eventos mostravam-se, através das roupas, as respectivas posições sociais. Existia uma maneira de um cidadão comum penetrar com certa ostentação nessas festividades: era preciso tornar-se membro de ordens religiosas, irmandades ou ser funcionário público, entre outras alternativas. Nesses casos, os membros dessas corporações vestiam-se com afinco e não eram desprezados pelos demais, mesmo sendo mulatos, mamelucos ou negros de sapatos (o sapato simbolizava o signo da liberdade recém-conquistada pelo alforriado). (CHATAIGNIER, 2010, p. 59).

As formas de moda mais populares atualmente e a percepção do senso comum sobre o tema contribuem muito para que em vários momentos se ignore seu significado como instrumento de controle social por parte de organizações públicas e privadas, o que fica evidente ao analisarmos a história do Brasil Colônia. Ao mesmo tempo em que o vestuário era usado para indicar status, também funcionava como afirmação de afiliação a grupos específicos que tinham uma forma característica de se vestir. Como forma de controle social, exigia-se que as pessoas se vestissem de maneira que indicassem aspectos específicos de sua identidade. Em sociedades pré-industriais, onde ainda não havia surgido o vestuário confeccionado por máquinas, as roupas estavam entre os bens preciosos que alguém poderia possuir. As pessoas pobres não tinham acesso a roupas novas e vestiam roupas normalmente passadas por muitas mãos, e era comum um homem pobre possuir apenas um único conjunto de roupa. Os que tinham condições de possuir várias peças de vestuário consideravam-nas um bem valioso que era legado após a morte a parentes e criados, e a inserção e prestígio social de um casal poderiam ser medidos pelas roupas arroladas no testamento; algumas vezes essas roupas até eram penhoradas junto com joias em períodos de recursos escassos. Nesse período o vestuário revelava, além da classe social e do gênero, também a afiliação religiosa e a origem regional, e era indicador da natureza das relações interpessoais entre classes (CRANE, 2006).

A religião católica, cujos fiéis veneravam com ardor a Virgem Maria, também influenciou e foi influenciada de forma indireta pela moda. Em algumas situações, foi consentido que mestres de esculturas em madeira esculpisse as vestes de várias santas em suas obras com alguns elementos que se referiam aos tecidos da moda desse tempo, o que era uma exceção dentro do convencionalismo do catolicismo. “Um velado sensualismo se escondia nos mantos da mãe de Cristo, [...] representada com cabelos e olhos negros, ora cobertos com panos usados no cotidiano, ora com indecifráveis mantilhas com ares mouriscos.” (CHATAIGNIER, 2010, p. 60). Em estados como a

Bahia, que se destacava pela preciosidade da joalheria , as pencas com balangandãs – peças feitas por negros malês que se utilizavam da fundição de metais – eram comuns entre as mulheres escravizadas e também as senhoras de famílias tradicionais que eram extremamente supersticiosas e alternavam costumes católicos com peças originárias dos ritos africanos. Os acessórios e joias usadas nesse século mantinham ligações com religiões e cultos diferentes, portanto uma santa católica poderia também representar a identidade do candomblé. Esses hábitos, que ainda prevalecem na contemporaneidade, revelam um aspecto da síntese cultural e religiosa presente no Brasil.

Desde “punhos ou copos” e braceletes em ouro em que se via a elaborada joalheria desenvolvida por africanos e seus descendentes até balangandãs de prata com diferentes objetos que tinham função simbólica: dentes, figas de madeira, contas de bolas de louça em coral, âmbar ou marfim. A penca, presa por um correntão de prata, era usada na altura da cintura combinando como pano da costa. Os balangandãs podiam ser devocionais, com a espada de São Jorge, a pombinha do Espírito Santo, são Cosme e Damião presos a uma só argola, entre outros; votivos, representando graças alcançadas nos ex-votos de costelas, cabeças, seios, olhos etc.; propiciatórios com figas diversas, dentes de jacaré, moedas, bastões ocos de prata com guiné, pó de pamba e terra de cemitério; ou evocativos: o cacho de uvas para lembrar as vindimas portuguesas, o tambor, instrumento das danças de terreiro e senzala. (DEL PRIORE, 2016, p. 283)

Devido ao crescimento desordenado por causa da imigração de europeus e pessoas escravizadas ou o nascimento de filhos das pessoas que já estavam instaladas aqui, as cidades eram fétidas e tanto moças quanto senhoras abusavam dos cheiros. Perfumes e águas-de-colônia eram indispensáveis, sendo que as essências mais fortes geralmente eram fabricadas com tangerina, âmbar, amaranto, limão, flor de laranjeira, capim-cheiroso e lavanda. A água-de-cheiro mais popular pertencia à grife *Córdoba* que ficou na moda por quase duzentos anos. (CHATAIGNIER, 2010). A busca por disfarçar aspectos de feiura ou velhice já fazia parte do cotidiano da maioria das mulheres que tentavam dissimular ou apagar imperfeições com o uso de pós, perucas, unguentos, ou tecidos volumosos. “A pele azeitonada, a robustez física, as feições delicadas e a longa cabeleira passavam por processos feitos de bens e serviços, utensílios e técnicas, usos e costumes, capazes de traduzir gostos e rejeição, preceitos e interditos.” (DEL PRIORE, 2016, p. 289). Materiais variados eram utilizados na fabricação desses itens que auxiliavam as mulheres a apagar o que era visto como imperfeição; elaborado na maioria das vezes a partir de pau-brasil, o “*rouge*” apresentava-se de forma líquida ou

de unguento quando era adicionado gordura de porco ou cera. O leite de cabra e a gordura de cavalo eram muito utilizados nos cabelos pela analogia aos pelos longos dos animais. Pele e gordura de cobras serviam para renovar a pele do rosto e pérolas eram esfregadas nos dentes em busca de brancura e brilho. Alguns itens como alvaiade também eram úteis para cobrir marcas deixadas por doenças corriqueiras como varíola e catapora. Importante ressaltar que perucas e maquiagens pesadas não foram bem aceitas pelas brasileiras devido ao calor forte e à falta de cabeleireiros experientes. Aqui quase nunca se usavam perucas e o penteado de maior sucesso era o coquinho na nuca que recebia nomes como totó, cocó ou pirote.

Apesar da pobreza material que fazia parte do dia a dia da maioria das mulheres no Brasil Colônia, a preocupação feminina com a aparência era grande, entretanto também era constantemente controlada pela igreja, que relacionava a beleza feminina ao perigo e à sensualidade. Não foram poucos os pregadores que associaram o corpo feminino ao instrumento de pecado e forças diabólicas que ele representava na teologia cristã.

O limite entre a cosmética saudável, aquela capaz de sanar males e doenças, e a cosmética para “embelezar” era estreito. As mulheres resvalavam de uma para a outra, sob o olhar sempre condenatório de maridos, padres e médicos. A crítica regular do uso excessivo de tintas, besuntos, cremes e unguentos se acumulava. Perseguiu-se a possibilidade de vê-las se assemelhar às cortesãs ou prostitutas. O critério, portanto, era o “muito” ou “pouco” maquilada, critério, esse, que variou ao longo dos tempos. Basta pensar no “meio-ruge” que as mulheres usavam, ao deitar-se, no século XVIII! Nada disso, porém, impediu um viajante francês de vê-las penteadas com fitas e registrar: “O que mais lhes interessa, porém, é estarem bem empoadas”. (DEL PRIORE, 2016, p. 293)

Quanto à forma como a estética masculina se manifesta no contexto do romance em questão, podemos perceber que ela estava passando por um processo de transição que se deu entre o final do século XVIII e o começo do século XIX, período em que a vestimenta dos homens renuncia aos elementos decorativos, despojando-se de forma gradativa e abrindo mão das rendas e plumas que passam a ser uma regalia apenas das mulheres. No entanto, formas mais sutis de afirmação de prestígio se destacam em outras áreas para além da vestimenta, como a aparência do rosto, o uso de chapéus, bengalas, charutos e até mesmo joias (SOUZA, 2019).

Em *Os Sinos da Agonia* (1991) essa transição fica mais evidente na descrição da personagem João Diogo, que representa essas mudanças não apenas no que tange aos costumes de uma época em comparação a outra, mas também às diferenças entre o que era comumente usado no campo e nas partes centrais das cidades, ou o que era usado pelos nobres em comparação aos burgueses recém-enriquecidos. Nesse contexto, Gaspar também se mostra uma personagem importante para analisarmos a influência da moda em contextos culturais diferentes, pois passa por transformações consideráveis na aparência dependendo do ambiente em que está. No período em que passou no reino e em outros países da Europa, o filho de João Diogo teve contato com uma estética refinada que lhe garantiu conhecimentos sobre a forma ideal de se portar e vestir em ambientes de luxo. Entretanto, após a morte da mãe e a decisão de se dedicar mais a vida no campo, a personagem abre mão da forma pomposa com que se vestia e adere aos costumes despojados, e até mesmo descuidados, dos homens que viviam ali. Essa aparência desalinhada e simples de Gaspar é descartada somente quando ele volta para Vila Rica e passa a conviver com Malvina nas longas tardes de música envoltas pelos sons do cravo e da flauta:

Apesar da natureza frágil, da delicadeza e dos modos de mazombo que estudou no colégio dos Jesuítas e Cânones em Coimbra, música com os melhores mestres no reino, que frequentou as cortes da França e Toscana, Veneza e Nápoles, Roma, que tudo teve de melhor, era Gaspar um homem coraçudo, dado à caça e aos matos entrançados e perigosos, que deixara de lado os modos e as roupas casquilhas em que ele João Diogo agora, depois de velho, se iniciava (DOURADO, 1991, p. 64).

Mostra-se pertinente perceber, nesse cenário, como as roupas tomam sentidos diferentes relacionados a poder e masculinidade de acordo com o contexto cultural e histórico em que o indivíduo que as usam está inserido, podendo assim a mesma estética ou peça apresentar novos significados e passar mensagens diferentes se deslocadas de seu ambiente comum. Daniel Roche (1997) destaca que, em todas as manifestações da moda, a função do vestuário se dá por codificações que evitam sinais arbitrários e informam conforme as situações e os interesses que são condicionados, mas sem determinações absolutas, pois alguns sinais podem ser usurpados e gerar respostas confusas. Em todo momento, as roupas explicitam os vínculos de poder, manifesta a hierarquia e os papéis de gênero no núcleo familiar, e destaca o poder das crenças, tanto individuais, quanto coletivas. Por esse motivo, o traje não pode ser desvinculado do

sistema da civilização material, pois está atrelado às transformações e desempenha nelas o papéis significativos. “A estética do vestir une sempre moral e consumo e os efeitos encandeiam-se uns nos outros” (ROCHE, 1997, p. 223). Assim as roupas se revelam importantes como ferramenta de construção de identidade e estilo de vida.

Esse panorama destaca as diversas influências que caracterizavam a moda brasileira no período em que se passa a narrativa de *Os sinos da Agonia*, o que em vários aspectos prevalece até hoje. O interesse nas tendências europeias, o sincretismo cultural e religioso, a diferenciação de classes e o controle social podem ser destacados na obra a partir da moda, o que evidencia a sua relevância para uma construção convincente do contexto histórico. Acentua-se quanto a esse aspecto o poder de influência da moda na vida das mulheres, que se expressavam e eram afetadas por ela com maior intensidade, fato que direciona nossa atenção à construção das personagens femininas no romance, assunto que trataremos no próximo capítulo.

## CAPÍTULO SEGUNDO

### MODA E GÊNERO EM *OS SINOS DA AGONIA*

*Enquanto perfeição realizada na beleza corporal ou numa pretendida virtude que a esculpe como amada, esposa e mãe, a mulher se torna heroína literária. Heroína que acaba se reduplicando no plano do vivido e tornando-se modelo a seguir.*

Ruth Silviano Brandão<sup>17</sup>

#### 2.1 Moda e vestimenta na construção das personagens

Autran Dourado cria em suas obras uma poética própria e fundamentada em diversas técnicas e tratamentos estilísticos. Em *Os sinos da agonia*, publicado em 1974, o escritor desenvolveu uma estrutura narrativa separada em quatro blocos, em que cada um dos três personagens principais apresenta sua versão da mesma história, sendo o último bloco o que reúne as três perspectivas para a criação do desenlace. Esse esquema e a filiação mítica de seus personagens são explicados no livro *Poética de romance: matéria de carpintaria*, por meio de símbolos, siglas e gráficos (DOURADO, 1976). Devido a esse trabalho consciente e metucioso, são múltiplas as possibilidades de leituras e interpretações de suas obras. A moda e principalmente a vestimenta se mostram abordagens importantes no romance em questão, pois o escritor se utiliza delas para delimitar e exaltar características atribuídas a cada personagem, além de evidenciar todo o contexto histórico, social e econômico em que a narrativa se passa. Na literatura, a escolha da roupa com a intenção de transmitir algum tipo de mensagem sobre o contexto social e histórico e a personalidade da personagem é, muitas vezes, análoga à escolha do figurino no teatro. Por vezes, o escritor escolhe minuciosamente as roupas das personagens, descrevendo detalhadamente sua composição de acordo com seus perfis, como é o caso de Dourado em *Os sinos da agonia*. Assim, a indumentária possui na obra uma função argumentativa, tornando-se importante na construção ficcional (ARAÚJO, 2018).

A moda se configura como um jogo que nos permite externar nossos sentimentos contraditórios. Na forma como se veste ou nos cuidados com a aparência, uma pessoa tende a manifestar seu estado, seja em busca de exclusão, por meio da

---

<sup>17</sup> BRANDÃO, 2004, p. 11.

camuflagem, ou de participação, através da exposição. Assim, o nosso exterior pode se mostrar como uma manifestação dos nossos sentimentos e pensamentos, ou como uma tentativa de manipulação da imagem pessoal que queremos transmitir para os outros, e esse é um aspecto importante utilizado na construção literária. No texto literário, também é possível encontrar os artifícios da linguagem explorados por Barthes (2009), apresentados no capítulo anterior, principalmente quanto ao vestuário escrito, ou descrito. Na ficção, não interessa a reprodução perfeita da realidade, mas sim a construção de personagens por meio da reunião de fragmentos instáveis ou mutantes. Parece ser possível, portanto, notar que tanto as pessoas quanto as personagens são capazes de se multiplicar, e que na ficção a incompletude do próprio ser humano é também vislumbrada através do fenômeno moda.

Antonio Candido (2014), ao analisar a construção literária das personagens, destaca a diferença de interpretação que fazemos entre elas e as pessoas reais. Para o crítico, na vida estabelecemos uma interpretação mais fluida sobre as pessoas, que pode variar com o tempo ou a conduta; entretanto, no romance, há uma linha de coerência que delimita o modo de ser da personagem e nossa interpretação; apesar de ser passível de variações, se dá a partir de uma visão fragmentária racionalmente dirigida pelo escritor. Podemos entender a moda como um desses artifícios usados pelos romancistas para estabelecer a natureza das personagens.

Ao afirmar que os romancistas do século XVIII aprenderam que a noção de realidade se reforça pela descrição de pormenores e que os realistas do século XIX levaram ao máximo essa utilização do espaço literário como uma forma de convencer pela aproximação com a realidade observada, Candido nos leva a entender a descrição de moda no texto ficcional como uma estratégia de criação literária, que, da mesma forma que agrega uma noção de realidade aos fatos narrados, também pode enganar o leitor que busca nesses detalhes um sentido único e uma possível verdade que estaria na obra. Essas afirmações reforçam a ideia de que o conhecimento adquirido por Dourado a partir da literatura dos séculos XVIII e XIX marcam suas escolhas quanto à vestimenta das personagens que são construídas a partir de estudos sobre os costumes do período barroco no Brasil.

A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos na sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para

descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante ao leitor), graças a tais recurso, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. (CANDIDO, 2014, p. 59)

Autran Dourado, em *Poética de romance matéria de carpintaria* (1976), declarou não ter tido o propósito de fazer um romance histórico ou realista, mas uma obra moderna condizente com seu tempo, “para ambiência e, sobretudo, para o caráter de farsa e paródia carnavalesca, de visão poética da História, sem ter com ela nenhum compromisso.” (DOURADO, 1976, p. 149). Nesse contexto a obra se afasta do romance histórico tradicional, mas nos permite perceber a partir de uma perspectiva mais contemporânea como o autor investiga a história com intuito de fazer dela pastiche, característica que se destaca na morte em efígie de Januário. Embora no romance nenhuma data seja citada e não seja possível reconhecer nomes de personagens históricos,<sup>18</sup> o escritor ambienta a narrativa no provável período do final do século XVIII. Retomando temas históricos combinados com temas míticos, recria um discurso ficcional que transcende os limites da história e nos convida a refletir sobre o nosso passado e presente (GUERRA, 2019).

Em *Os sinos da agonia*, podemos perceber a posição social ocupada por cada personagem através das descrições dos tecidos apresentadas pelo narrador, que, ao detalhar a aparência das personagens e dos ambientes em momentos diferentes da narrativa, evidencia de forma especial os tecidos usados na fabricação dessas peças. A casaquinha de veludo azul de Malvina, as batinas rendilhadas de bordados dos padres, os calções riscados de tecido da terra de Mulungu, os guizos e fitas nas crinas dos cavalos ajazados do coronel, as janelas e sacadas enfeitadas de brocados e damascos e colchas de seda franjadas são temas de descrições que colaboram para a formação de uma imagem mais completa do contexto da história, pois contém uma carga significativa capaz de alterar os caminhos da narrativa.

## 2.2 Malvina, a paciente tecedeira

---

<sup>18</sup> O escritor alega não fazer referência direta citando nome de personagens históricos, entretanto, o personagem Isidoro sonha com o quilombo de Pai Ambrósio (DOURADO, 1991, p. 21). O quilombo do Ambrósio tem, ainda hoje, a reputação de ter sido o maior nas Minas Gerais, durante a primeira metade do século XVIII (GUIMARÃES, 2007).

*Os sinos da agonia* está ambientado na Vila Rica do final do século XVIII, um período em que a capitania de Minas Gerais já se encontrava em decadência econômica. Os impostos sobre o ouro cada vez mais escasso aumentavam e o governo ameaçava continuamente realizar a cobrança dos valores em atraso. A personagem João Diogo Galvão, que possuía vasta extensão de terra, foi um dos poucos aventureiros a ter sucesso nesse período. Descendente de uma família de poucos recursos em Taubaté, João Diogo, ainda menino, foi com o pai para Minas Gerais por causa da demanda do ouro do Tripuí, mas foi a partir da criação de gado e expansão de suas terras que conseguiu garantir a ascensão financeira da família. Apesar da riqueza incontestável e da influência política que havia conquistado, o casamento com uma moça paulistana da nobreza vicentina ainda se mostrava uma escolha sábia. Nesse contexto, o romance retrata a diferença dos costumes e, conseqüentemente, da moda experimentada pelas pessoas que viviam nas grandes cidades em comparação com a vida no ambiente rural.

Malvina pertencia a uma das melhores famílias de Piratininga, mas que já dava mostra de ruínas desde que seu pai João Quebedo se viu forçado a mudar de São Paulo para a vila de Taubaté, depois do prejuízo que teve investindo quase todos os seus recursos nos bandeirantes que partiam continuamente para Minas Gerais desde que se soube da descoberta do ouro. Irmã caçula em uma família de três filhos, Malvina não seria a primeira a ser entregue ao casamento, pois sua irmã Mariana, aos trinta e quatro anos, ainda estava solteira, o que deixava os pais desesperados com o futuro obscuro de uma solteirona em uma família nobre e empobrecida. Não que Malvina fosse obediente e levasse em consideração as ordens estabelecidas pela sociedade, sutilmente sopradas pela mãe e ditadas pelo pai. Essa passividade em relação aos pretendentes que se apresentavam à família se dava, geralmente, porque eram homens de poucas riquezas que se enfeitavam e mentiam sobre suas finanças com o intuito de conseguir casamento com uma mulher nobre.

Malvina não era pois assim tão desprezada e bem amada. Era moça de grande ânimo e vontade, de uma vontade, ânimo e astúcia tão grandes feito a mãe na mocidade. Além de se saber muito mais nova e bonita do que Mariana, confiava nos seus encantos e chamarizes, no poder infalível de suas maquinações. É verdade que os seus santos padroeiros eram muito fortes, ajudavam muito, mas ela confiava na sua própria fortidão e sina.

Assim, apesar dos seus vinte anos, Malvina era paciente tecedeira, Mariana virava uma sombra perto dela. Quando os enganosos

desistissem e o bom e verdadeiro pretendente aparecesse, ela saberia como proceder. Malvina tinha a ciência e malícia da mãe, a que juntava a ambição do pai, que só a mansidão nobre e preguiçosa prejudicava. Só que nela essa calma e preguiçosa mansidão era apenas aparente, leve camada de verniz. Na verdade era a mãe cuspidada e escarrada feito se dizia, tinha a mesma beleza e presença, o mágico poder de dona Vicentina na sua mocidade. (DOURADO, 1991, p. 72)

Ao destacar as conscientes maquinações de Malvina e compará-la a sua mãe Vicentina, o narrador nos apresenta indícios de comportamentos futuros da personagem que em vários momentos do romance será denominada como “paciente tecedeira”. Sua mãe Vicentina sempre foi mandona, esbanjadora e imperava no lar devido ao comportamento manso de João Quebedo. Essa dinâmica foi remodelada apenas após o nascimento de Donguinho, irmão de Malvina, que foi concebido a partir de uma traição por parte de Vicentina. Após receber o perdão de João Quebedo, que sabia do comportamento atrevido da mulher em relação a outros homens, Vicentina se tornou menos mandona e imperativa, limitando-se apenas a insinuar suas escolhas e desejos, deixando a decisão nas mãos do marido, que se aproveitou do fatídico nascimento de um filho bastardo para tomar as rédeas na relação familiar. Malvina, por sua vez, sabendo disfarçar melhor seu temperamento, trabalhava de forma dissimulada para que suas vontades fossem realizadas, e assim se deu seu casamento com João Diogo.

Após garantir que João Diogo falava verdade sobre suas riquezas nas Minas Gerais e abrir mão de encontrar pretendentes que tinham, além de riquezas, também os títulos de nobreza que julgava compatível com a sua família, João Quebedo decidiu falar com a esposa e as filhas sobre a intenção de casar Mariana com o pretendente. Ao tomar conhecimento da fortuna do pretendente da irmã, Malvina fingindo desinteresse, começou a trabalhar para que a noiva fosse ela. Ao fim Malvina é a escolhida para se casar com João Diogo e parte para Vila Rica, promovendo a infelicidade da família e principalmente de Mariana que acaba se recolhendo em um convento em Itú. Nessa circunstância, a escolha da vestimenta de Malvina é um fator importante no processo de sedução. Mariana, apesar de sua beleza natural, não tinha a mesma destreza e atrevimento que Malvina, o que transparecia na sua aparência e forma de se vestir.

E Malvina apareceu. Foi como se um sol entrasse na sala, todos pensaram na pasmeira. Tão esplendorosa vinha. O vestido de seda farfalhante, o jeitoso penteado, a graça faceira da fita de gorgorão azul.

Onde a danada desta menina descobriu este vestido? Deve ter pensado a mãe vendo ruir o seu castelo de sonhos. Atrevida, pensou certamente o pai. E o ruivo brilhoso dos cabelos, o lume dos olhos, a auréola iluminada que parecia rodeá-la, pensou João Diogo Galvão varado de luz.

E ela sorriu para ele ao se curvar na reverência. Lhe estendeu as pontas dos dedos, ele trêmulo apalpou. Chegava ao atrevimento de não recolher logo a mão, só recolheu quando ele a soltou.

Mas tudo nela ficava bem. Tudo nela me encantava, disse para si mesmo João Diogo, esquecido da sua palavra a dom João Quebedo. (DOURADO, 1991, p.77)

Malvina, conforme a etimologia proposta por Dourado (1976), refere-se a “mal sina”, “mal vinda” ou “maligna”, podendo ser comparada à própria personificação do mal. Constitui-se como a personagem mais trágica criada pelo escritor, que se enreda nas garras do destino sem encontrar escapatória. Vê-se no trecho citado como o narrador destaca a forma com que a personagem se valia também de artifícios da moda para tecer os seus planos maquiavélicos. Seja na escolha do vestido ou no penteado feito com fita de gorgorão azul, a aparência de Malvina intencionalmente contribuía nos seus jogos de sedução. É certo que a moda no sentido erótico relacionado à vestimenta proporciona um jogo de sedução entre quem expõe e quem observa e, assim como em quase todas as áreas relacionadas à estética, o importante é ver e ser visto, criando uma teatralização, em que a linguagem verbal e corporal trabalham em conjunto com a moda na expressão de uma identidade social. Por isso torna-se possível perceber que, por diversos meios, nesse romance, os detalhes de composição do cenário, dos gestos e principalmente da vestimenta são imprescindíveis para a criação de uma imagem consistente da personagem, que tem a capacidade de ser muitas em uma só.

Lepecki (1976) aponta a transição presente em todos os níveis da caracterização de Malvina. A moça que se torna madrasta, que transita do espaço decaído da casa paterna para o espaço de riqueza de Vila Rica, que foge do comportamento feminino comum na época retratada e por isso se mostra quase máscula ou como um ser monstruoso, andrógeno e híbrido. Para reafirmar essas indicações a autora destaca como o narrador se faz taxativo ao caracterizar a protagonista como diabólica, usando as expressões “filha do fogo” e “danação”, em alusão a Lúcifer, que era um anjo e se transformou em demônio.

Nenhum homem consegue ser assim tão matreiro. Acaba sempre reagindo, se mostra. Só mulher ou herma. Ela era muito embuçada, de mil folhas. Cebola, caramujo. Mulher, uma gata muitas capas. Filha

do sol, rainha. Filha do fogo, danação. Ronronava e mordida. Híbrida, monstro. Como os anjos danados, monstruosa. Como seus irmãos no corpo. Os pés de cabra escondidos. Com certeza por isso ela não emprenhava, não tinha filhos. Do velho, vá lá, mas e dele? Ele que já tinha filhos pelo mundo, que passou pra diante a sina que herdou. Filho das ervas, da puta. Na espera, ela, para gerar monstros. Gata, unhas, rainha. (DOURADO, 1991, p. 210)

Para a autora, “todo o texto de *Os Sinos da Agonia* remete constantemente para a ideia de transição” (p. 243), o que fica mais evidente no tocar dos sinos que acompanham o evoluir dos conflitos anunciando não só, mas principalmente, a morte, que podemos chamar de transição de um mundo para outro, ou até mesmo o fim de uma era para o início de outra. As modificações dos fundamentos econômicos e políticos da sociedade retratada no romance, que passa da economia aurífera para a pecuária e de Colônia para Império, também evidenciam a ideia de transição apontada pela estudiosa. Entretanto, é possível reconhecer no romance transições que não foram citadas por Lepecki e que nos interessam muito, por evidenciar a relevância das descrições detalhadas sobre a aparência das pessoas e dos ambientes. Muitas dessas mudanças foram provocadas pela chegada de Malvina em Vila Rica, após o casamento com João Diogo, e também destacam o caráter persuasivo e dominante da personagem. Em menos de um ano de casamento João Diogo foi convencido a abrir mão de sua casa rústica e simples no arraial do Padre Faria, em Vila Rica, e se mudar junto com a esposa para um sobrado na Rua Direita, perto da praça, do palácio, da Igreja do Carmo. Após se instalar na nova moradia, Malvina se dedicou a transformar a casa simples e de pouco luxo, como era comum em regiões menos urbanas, em um ambiente luxuoso, que custou muito dinheiro ao marido. Esses exageros foram observados pelo enteado Gaspar, que, acostumado ao estilo ousado e moderno do reino, reconheceu em Malvina uma mulher de gosto apurado, que tentava ter uma vida que só era possível nas cortes.

Do chão ao teto, as paredes e as janelas, dos tapetes às cortinas arrepanhadas com fitas de seda. Tudo muito rico, muito mais rico e de gosto do que podia imaginar. O canapé e as cadeiras de madeira entalhadas, com assento forrado de damasco. Cômодas, consolos e mesas filetadas, com fechos e puxadores de ferro rendado, cobertos de toalhas de brocado e damasco, via metuculoso. Ela se esmerava, nem de longe ele podia imaginar. Gastaça demais da conta. Mas não podia negar, ela sabia como viver e arrumar uma casa. E o lustre de cristal rebrilhando sonoro à menor aragem, o teto apainelado. Não podia acreditar, o pai devia ter gasto um dinheirão. Pintura de alto preço, mesmo um pintor de alegorias foram arranjar. Nos painéis do teto as quatro estações, junto do lustre flores e guirlandas, cupidos e

medalhões. Pintura de cores vivas e chapadas, azul e vermelho, verde carregado, o preto com que se acentuava o risco das figuras. Sorriu diante dos cupidos, pareciam mais dois anjinhos de igreja, as feições brejeiras, Uma pintura singela e imperfeita, uma figuração que fugia aos cânones, uma mistura de oriente e ocidente, de fábula grega e frutos da terra, pensou mazombo desenraizado que ele não conseguia deixar de ser. (DOURADO, 1991, p. 152)

Essas transformações não alcançaram apenas o ambiente onde passaram a morar; João Diogo também se transformou, tanto no comportamento que agora se mostrava mais calmo e influenciável, quanto na aparência. João Diogo era um homem respeitado em Vila Rica e o que lhe conferia esse poder eram suas posses e o histórico familiar de terem “cortado muito mato, aberto muita picada, decepado muita orelha de negro fujão e cabeça de índio” (DOURADO, 1991, p. 53). Por isso as transformações em suas vestimentas proporcionadas pela chegada de Malvina despertavam o interesse dos moradores da cidade, que julgavam como risível a sua nova forma de se vestir. Para cativar sua companheira, que prezava muito pelas modas advindas das capitais, João Diogo se deixa transformar, abrindo mão de roupas e acessórios ligados ao conforto e utilidade, para se vestir como um “casquilho cortesão”. A sua velha catana, tão útil no trabalho rural, foi trocada por um florete de copo de prata, que não tinha muita utilidade, mas era mais bonito. Os cabelos que por muito tempo estiveram desgrenhados e a barba que era mantida grande e sem muitos cuidados foram substituídos por um cabelo penteado e um rosto barbeado e maquiado. Da mesma maneira que sua casa não tinha mais uma aparência assombrada de sacadas rendilhadas, João Diogo também aparentava ser outro. Gaspar, por sua vez, durante um tempo segue o sentido contrário das transformações do pai: após ter estudado no Colégio dos Jesuítas e Cânones em Coimbra, ter frequentado as cortes da França e Toscana, Veneza, Nápoles e Roma, escolhe voltar às Minas, se dar à caça e aos matos fechados e perigosos e deixar de lado os modos e as roupas que passam a interessar seu pai João Diogo depois de velho:

Em que João Diogo se tinha tornado! Um casquilho, um cortesão! Era um outro homem, um outro João Diogo Galvão. Não mais a casaca de antigo camarista, severa. A casaca agora de veludo verde-garrafa debruado a ouro. A véstia de cetim verde, de um verde mais claro que a casaca, estampado de ramagens brancas. A laçada grande no pescoço, as pontas caindo em estuado desleixo. Os calções de brocado, as meias de seda pérola, os sapatos de cordovão, a vistosa fivela de prata. O chapéu de três pancadas, com presilha de broches, debaixo do braço em sinal de respeito diante da presença do Capitão-

General e do Sacramento. Era agora um homem polido, maneiroso. Os punhos da camisa de renda fofa e refohuda.

Um outro homem, um outro João Diogo Galvão. Em que Malvina o transformou! Tudo por amor de Malvina, para cativá-la. Assim ela queria. (DOURADO, 1991, p. 53)

Em *A moda e seu papel social* (2006), a socióloga Diana Crane aponta que, no período pré-industrial, apesar de a vestimenta servir como identificação de classe ou identidade social, as suas principais mensagens referiam-se às maneiras pelas quais homens e mulheres expressavam gênero ou como se esperava que eles o percebessem, aspecto que permanece até a atualidade. Mulheres de qualquer nível social tinham poucos direitos legais e políticos, porém o gênero era expresso através da roupa como um reflexo das escolhas de mulheres da classe alta, enquanto eram ignorados os papéis das mulheres da classe operária, o que impulsionava o desenvolvimento de definições alternativas dos papéis de gênero, que se refletiam no vestuário da moda de forma tangencial. A crença na existência de identidades fixas e diferenças essenciais entre homens e mulheres contribuía para a criação de uma moda com elementos de controle social, que reforçava a concepção restritiva dos papéis femininos.

### **2.3 Moda, luxo e distinção social**

As ideias de desejo e pertencimento referenciadas pelo luxo acompanham a moda desde o princípio e, segundo Lipovetsky (2009), entre os séculos XIV e XVIII impôs-se para ambos os sexos identicamente. A característica própria da moda, nesse longo período, impulsionou um consumo luxuoso de sofisticções tanto para homens quanto para mulheres, aspectos que vão amortecer na vestimenta masculina apenas na passagem do século XVIII para XIX. Mesmo com as leis suntuárias estabelecidas nessa sociedade, a nobreza jamais aceitou renunciar seus gastos e prestígios e sempre encontrava novos meios, a partir das transgressões de leis, para satisfazer seus desejos e fazer exibição de luxo. Assim, a moda, com suas variações rápidas e inovações muitas vezes inúteis adapta-se, para intensificar o dispêndio ostensivo que Thorstein Veblen vai nomear como “consumo conspícuo” em *A Teoria da Classe do Lazer* (2018),<sup>19</sup> em que o consumo das classes superiores segue o princípio essencial do esbanjamento e da ostentação a fim de causar inveja e atrair a estima de outros.

---

<sup>19</sup> Publicado originalmente como: *Théorie de la classe de loisir* (1899).

A partir da etimologia da palavra *luxo*, que vem do latim *luxus* e quer dizer abundância, refinamento, ostentação, magnificência, ornamento, o pesquisador João Braga em *Reflexões Sobre Moda* (2008) desenvolveu observações sobre a relação com a subjetividade que torna esse tema relativo. Concretamente, o luxo está relacionado a suntuosidade, frivolidade ou aparência, mas em aspectos imateriais deixa de estar ligado a um objeto e se associa a um signo, código de comportamento, valores éticos e até mesmo estilo de vida que pode estar ligado a descrição, requinte, o que nos leva a outro tipo de elegância. Por estar ligado a qualidade, raridade e também admiração alheia, de maneira geral o luxo pode ser descrito como uma diferenciação com custo elevado. Para o autor, atualmente, a França se mostra o primeiro país em produção, difusão e gosto em consumir itens de luxo, apesar de ser possível percebermos sua influência também em países orientais, seguidos da Inglaterra, que se diferencia em diversos aspectos. Braga também destaca em alguns contextos a relação do luxo com a tradição, não como uma forma de alienação do presente ou negação da modernização, mas como forma de valorização e perpetuação das raízes, das sutilezas e dos estilos originais. Nesse sentido, percebe-se como o luxo é afetado pelos valores culturais, a preservação da memória, o reconhecimento e preservação das tradições históricas, espaço onde se destaca a diferenciação e a subjetividade de um indivíduo ou de um povo.

Assim, o luxo possivelmente se mostra contrário às características da indústria cultural, que é mais presente na atualidade, e privilegia os valores eruditos e tradicionais. O autor enfatiza também que, independente do setor da moda, outras práticas podem manifestar relação muito próxima com aspectos do luxo, como é o caso de: obras de artes, automóveis, arquitetura, objetos de casa e suas funcionalidades, e até mesmo o próprio estilo de vida, tratando-se, portanto, de um tema de grande abrangência e que exige profundas reflexões, mas que em diversos contextos nos remete ao desejo, à própria evolução cultural e à transformação sem perder as referências.

No universo da moda, apesar de, na sua origem, a moda ter sido o próprio luxo, este atualmente está muito mais próximo do estilo do que da moda propriamente dita, uma vez que moda, hoje, está relacionada aos aspectos de diluição e democratização de um estilo. Portanto, nesta área, o luxuoso está associado à alta-costura e ao *prêt-à-porter* requintado, às roupas de grife e aos objetos assinados (sem, obviamente, querer exibir gratuitamente a marca, mas fazendo-o com naturalidade), aos tecidos sofisticados, aos bordados, ao fazer artesanal, à joalheria e suas pedras e metais preciosos, à relojoaria, à peleteria, aos sapatos, aos perfumes, aos cosméticos, à beleza à sedução, à qualidade, ao novo (antes de se tornar popular e que,

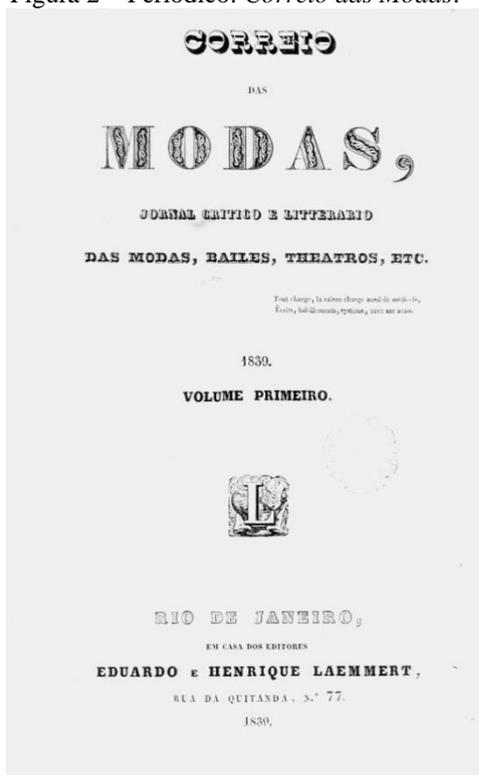
futuramente, poderá ser tradição), ao diferente e ao inusitado. (BRAGA, 2008, p. 101).

Apesar de a vestimenta simples da sociedade rural ser unânime independente de gênero, às mulheres era permitida maior ousadia ao se vestir, devido à natureza passiva dos seus afazeres diários em comparação às atividades exercidas pelos homens e também ao princípio de sedução ou atração que direcionava a roupa feminina, ditada pelo objetivo de agradar os homens. Por esse motivo, ao passar a se vestir de forma menos rústica e mais próxima da cultura e moda urbana, João Diogo é várias vezes comparado a uma mulher: “manso”, “passivo”, “amulherado”. “Ela teimou e repisou, ele não queria o dístico, achava meio baboso, coisa pra gente moça, mas enfim essas coisas faziam parte das novas modas” (DOURADO, 1991, p. 83). Ainda assim, essas roupas consideradas por muitos afeminadas são trocadas quando surge a necessidade de o homem se entranhar nos matos para algum trabalho, pois, o sertão pede tecidos grossos e couros, botas, rosetas e armas. “No fundo ainda era um homem dos antigos, dizia, que as modas de hoje mal escondiam. Debaixo daqueles panos era ainda um homem de bandeira.” (DOURADO, 1991, p. 66). No que diz respeito aos tecidos, até o século XIX não havia uma distinção muito clara entre os tecidos usados por homens e mulheres, e as diferenças se relacionavam mais à condição social ou ao tipo de traje. Assim, os tecidos mais grosseiros eram utilizados na confecção de roupas de viagem e de monta, tanto para o grupo feminino como para o masculino. Nas roupas mais luxuosas de gala, ambos usavam sedas, fitas e veludos. Algumas mudanças nesse sentido são inseridas durante o século XIX, quando se processa a separação e um grupo distinto de tecidos torna-se propriedade de cada gênero. (SOUZA, 2019).

#### **2.4 Moda e gênero como expressão da identidade**

Nos séculos anteriores à industrialização, devido às enormes restrições impostas às mulheres, restava a elas, portanto, apenas o casamento, alternativa essa que não deixava de favorecer o desenvolvimento intensivo da arte da sedução. A dificuldade estava em conciliar essa arte com as regras de etiquetas que foram reforçadas massivamente com a proliferação de revistas e livros de boas maneiras durante o século XIX.

Figura 2 – Periódico: *Correio das Modas*.



Fonte: Eduardo Laemmert e Henrique Laemmert, 1839.  
<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=717274&pagfis=1>

Ao mesmo tempo em que era mobilizado um arsenal de tecidos e ornamentações com o intuito de arranjar um marido, por outro lado a moral rígida vigente surgia como um obstáculo ao único objetivo digno de se almejar. Diversas regras orientavam o contato entre homens e mulheres e, por isso, no romance em questão Malvina é apresentada como atrevida pelo narrador, ao cumprimentar João Diogo e manter as mãos entrelaçadas por um tempo maior do que o estabelecido pelas regras sociais. Essa dualidade presente na única oportunidade de realização, o casamento, permitiu que algumas mulheres desenvolvessem uma técnica de avanços e recuos, de entregas parciais. Técnica que é claramente evidenciada na personagem Malvina como uma das características que reforçam sua consciente manipulação nas relações, e que vai ser realçada nas escolhas de vestimenta em geral e muito particularmente no decote, que funcionava tanto para as moças solteiras como para as senhoras casadas. (SOUZA, 2019)

É sabido que a vestimenta se origina menos no pudor e na modéstia do que num velho truque de, através do ornamento, chamar a atenção sobre certas partes do corpo. Com efeito, a moda começa realmente

quando, a partir do século XV, descobriu-se que as roupas poderiam ser usadas com um compromisso entre o exibicionismo e o seu recalque (a modéstia). Desde então duas tendências tem-se manifestado nas variações sucessivas da moda: a de devassar o corpo, fazendo com que o exibicionismo triunfe sobre o pudor, o instinto sexual expandindo-se em formas mais realísticas de expressão, e a de cobri-lo de disfarces, sob a coação do puritanismo e do decoro. (SOUZA, 2019, p. 93)

Se ainda hoje, depois de mais de um século de conquistas femininas, as mulheres são relegadas em um mundo feito para os homens, naquela época se tornavam prisioneiras de um universo que ignorava totalmente sua subjetividade, impulsionando-as a encontrarem no interesse pela moda alternativa para o ócio acentuado. Enquanto para os homens era permitida a realização da individualidade na profissão ou nas artes, às mulheres de famílias ricas era permitido apenas interesses ligados à casa, aos filhos e a sua pessoa. Sendo a moda o único meio lícito de expressão, essas mulheres se dedicaram à descoberta da individualidade através da vestimenta, inquietando-se e refazendo o próprio corpo, como uma artista que não se submete à natureza.

Essa criação artística, poderoso elemento na luta entre os sexos, em que realiza a procura de seu ser, é ainda o elemento de diferenciação pessoal dentro do grupo. Pois não tanto o vestido – a opulência dos tecidos e a exuberância dos folhos – mas a maneira de usá-lo, de fazê-lo concordar com o seu corpo e a sua alma, de imprimir o movimento à estrutura total, distingue as mulheres entre si. Não tanto o quadro estático, mas toda essa ritmia de gestos que se revela no arrepanhar das saias, no esconder-se atrás do leque, no chegar ao corpo a mantilha ou xale, no alçar sobre si languidamente a umbrela. Pois assim como aceitou a moral relacionada com os hábitos do corpo, a mulher desenvolveu ao infinito as artes relacionadas com a sua pessoa criando um estilo de existência – talvez a sua única contribuição original à cultura masculina. (SOUZA, 2019, p. 106).

*Os sinos da agonia* traz para o centro da discussão, através de elementos estratégicos, a fragilidade do indivíduo e a sua luta para vencer-se a si mesmo e ao destino trágico que se mostra sem solução, e Malvina não é a única que se enreda nessa teia. Após o casamento e a partida de Malvina para Vila Rica, sua família não permanece unida por muito tempo. O pai João Quebedo se mostrou várias vezes interessado em ir morar perto da filha, mas Malvina, por receio de ter a honra do marido

manchada pela chegada do irmão bastardo e da mãe leviana, optou por convencer o marido a custear uma vida mais confortável para seus pais sem que fosse necessário deslocá-los. Mariana, após ser traída pela irmã, se recolheu em um retiro religioso em Itu, o pai morreu de velhice e tristeza por ter sido abandonado pela filha, o irmão Donginho foi assassinado e sua mãe se mudou para o reino com um vendedor de pessoas escravizadas. Apesar de a análise mítica da obra não ser nosso maior foco, também porque já foi muito bem feita pela crítica<sup>20</sup>, a etimologia mítica das personagens nos serve também como reafirmação do caráter trágico do romance e principalmente da personagem Malvina, que tem sua origem traiçoeira e lasciva inspirada na personagem *Fedra*, de Racine. Assim como no mito grego, Gaspar e Januário, duas representações de Hipólito, também são levados à morte pelo orgulho e pelas artimanhas de uma mulher que por sua vez também recebe a morte como punição do destino.

Com sagacidade, Malvina conquistou a todos com quem conviveu em Vila Rica. Os moradores da cidade estranhavam sua aparência deslumbrante, mas João Diogo fazia todas suas vontades, o Capitão-General não lhe negava galanteios e até a escravizada Inácia lhe oferecia muito respeito e devoção, por isso Malvina se dedicou tanto a conquistar a confiança e o carinho do enteado recém-chegado da temporada de caça. O gesto que se iniciou como uma forma de agradar o marido demonstrando interesse e preocupação maternal com o enteado Gaspar, após o primeiro encontro, se transforma em um amor pecaminoso inicialmente por parte de Malvina, e em outro momento correspondido por Gaspar. Ao se deparar com sua nova realidade e decidir não resistir ao desejo, Malvina passa a revelar sua astúcia, usando toda sua sedução e trabalhando para a realização do seu intento: conquistar o enteado e torná-lo seu amante, mesmo que para isso tivesse que tomar decisões drásticas. Fez de tudo para ficar ao lado dele, aprendeu a tocar cravo e o convidou para tocar com ela, já que o mesmo era flautista, e assim poderiam passar mais tempo juntos. Além disso passou a desejar a morte do marido, o que tornaria possível o romance que até então era proibido. Para isso arquitetou um plano que levaria João Diogo, já velho e debilitado, a uma longa viagem onde provavelmente adoeceria e morreria, deixando-lhe o caminho aberto para a realização do sonho. Malvina vivia agora em luta constante consigo mesma, contra as

---

<sup>20</sup> Destaque para as análises desenvolvidas em: *Os Sinos da Agonia: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado* (MARQUES, 1984), *Paixão e fé: Os sinos da agonia de Autran Dourado* (SENRA, 1991), *Mito e símbolo em Autran Dourado: uma leitura de Os sinos da Agonia pela perspectiva do imaginário* (FIGUEIREDO, 2014).

forças do bem e do mal que se digladiavam, e assim se enreda junto com Gaspar no fio do destino, caminhando inexoravelmente para a destruição. Enquanto Gaspar em todo seu comedimento e castidade está preso ao passado, na irmã e na mãe já falecidas, Malvina, tomada de paixão e vivendo a agonia de um amor incestuoso, traz consigo o pecado da mãe e a loucura do irmão Donguinho, fruto da infidelidade materna, projetando-se para o futuro e maquinando soluções para o seu tormento.

Januário, homem mestiço, filho de mulher indígena escravizada que se deitou com seu senhor homem branco, participa dessa tragédia como um dos estratagemas sofisticados de Malvina. Sem conhecimento da teia em que estava se prendendo, Januário deixa-se seduzir pela mulher que finge amá-lo e que se entrega a ele por várias noites até percebê-lo apaixonado e conduzi-lo para seu desejo principal: matar João Diogo, deixando-a livre para amar Gaspar. Antes do assassinato, Januário recebeu de Malvina a promessa de que, após a morte do marido, ela fugiria com ele, levando junto Isidoro e a mucama Inácia. O plano verdadeiro de Malvina foi bem sucedido e Januário foi preso, acusado de roubo e assassinato, mas conseguiu fugir, após o pai, homem influente, subornar o carcereiro. Mesmo sendo caçado a mando do Capitão-General que decretara sua morte por efígie, Januário, em companhia de Isidoro, homem escravizado que fora entregue a ele como um presente do pai, não conseguia se desvencilhar da imagem de Malvina, que o prendera na sua rede de sedução.

O preto continuava. O que não pode é a gente ficar toda hora voltando aqui, preso no visgo que nem passarinho. Era capaz de Isidoro ter razão. Mas uma força estranha o prendia, o chamava para a praça. Uma força poderosa o atraía para a Rua Direita, para junto de Malvina. O ventre de Malvina, os seus olhos, os seus cabelos, o seu sexo ruivo, o visgo. O passarinho pia chorando, sem querer vai indo, esperneando para a boca da cobra, dizem. Passarinho no visgo, ele menino. Agora queria morrer a seus pés, mesmo maldizendo-a. Queria que ela visse o seu corpo estirado de borco na praça, varado de bala, numa poça de sangue. Os olhos que deitavam chispas, que desnudavam, fulminando-o certos. Os cabelos ruivos, de fogo que nem ouro preto, os mesmos raios refulgiam. Filha do sol, filha do fogo. Uma filha de outra coisa, o que ela era, explodiram dentro dele a fúria, a incerteza, o ódio espumoso. Por que ela não tinha vindo, conforme combinaram? Com certeza algum outro. (DOURADO, 1991, p. 19)

É perceptível nessa passagem a força que Malvina imprimia sobre as pessoas. Mesmo sabendo que fora traído, com um misto de ódio e incerteza, Januário não conseguia se desvencilhar da memória de Malvina e das promessas que ela lhe fizera.

Malvina, sob o olhar do narrador, explicita a atitude de quem busca a realização dos seus objetivos sem esperar por uma solução do acaso, tornando a manipulação um atributo necessário e fundamental. Era possível a ela dissimular situações, pensar uma coisa e falar outra, simular desejos inexistentes e camuflar desejos latentes, levando o leitor a pensar nessa personagem como uma consciente manipuladora do seu próprio destino e do destino de outros que são por ela enredados nessa teia. Embora fosse comum as mulheres da época travar essa luta interna silenciosa entre seus reais desejos e as atitudes permitidas pelas regras patriarcais, a protagonista apresenta singularidades que a destaca nesse sentido em relação às outras personagens femininas do romance. As mulheres eram, e em vários aspectos ainda são, tratadas como seres inferiores em todas as áreas de atuação, e lhes era negado também o direito de aprender, pois apenas algumas delas tinham acesso ao ensino elementar de má qualidade e aprendiam apenas o bastante para exercer suas funções de mãe e esposa. Inclusive, eram vistas como inferiores aos homens fisiologicamente e por isso incapazes de lidar com questões mais sérias. Nesse contexto, para a caracterização da personagem Malvina, se mostra importante destacar a curiosidade e o desejo de aprender mais do que lhe é oferecido, o que lhe configura como diferente de outras mulheres do seu tempo e colabora para a criação dessa imagem poderosa e obstinada que o leitor constrói de Malvina.

Malvina sabia e gostava de ler e esse aspecto era tão diferenciador que João Diogo achou relevante mencioná-lo quando tentava convencer seu filho Gaspar, quando ainda não a conhecia, de seu grande poder de conquista por conseguir arranjar para si uma mulher tão interessante. Porém, essa não é a única característica que revela a personalidade curiosa e interessada de Malvina; ela também estava atenta à situação econômica de Minas Gerais. Desde quando morava com o pai e o viu perder toda a sua riqueza investindo na caça ao ouro, e apesar das limitações impostas às mulheres da época, conseguia usar das informações que tinha acesso através da observação das conversas dos homens para conquistar espaços e convencer pessoas a realizarem suas vontades. Foi assim que convenceu João Diogo de parar de investir no ouro e focar no cuidado com os gados e a terra, o que lhe garantiu ser um dos poucos homens que não faliram durante esse período econômico tão difícil. Entretanto, como todas as atitudes de Malvina são calculadas, não era apenas o sucesso financeiro do marido que lhe interessava quando buscava informações sobre a situação econômica de Minas Gerais. O que lhe despertava principal interesse era usar dessas informações para convencer João Diogo a fazer uma viagem exploratória por suas terras com o intuito de investir no

cuidado das mesmas, e deixá-la em companhia de Gaspar, que era quem ela realmente desejava.

João Diogo ficou pasmo, os olhos arregalados. Onde é que a mulher tinha ido buscar aquela sabença toda? Se acostumara a ver em Malvina apenas a beleza e o amor, jamais podia imaginar que ela notava o que vinha acontecendo. A sua salvação está no gado e nas terras, desse ela. Se esqueça do ouro e dos seixinhos brilhantes, que foram a perdição de meu pai e vão ser a perdição das Minas. Com faro apurado para essas coisas, ele já sabia, só que não tinha mais se detido no assunto, desgraça dos outros sempre é bom esquecer. Quando viu que o ouro ia secar, tratou de alargar os seus domínios para as bandas do São Francisco, tinha agora um gado melhor do que ninguém. Confiado na sua riqueza, se esquecia de reparar nos outros. Mas a palavra de Malvina o assustou, mexia fundo com ele. Salvação, minha filha? Onde é que você foi buscar essa ideia, perguntou querendo saber até que ponto ela sabia das coisas. (DOURADO, 1991, p. 110).

A construção imagética de Malvina, que é reforçada pela indumentária e construída pela fala do narrador a partir de vários pontos de vista, parece fazer parte de uma estratégia narrativa com intuito de criar ambiguidade e despertar no leitor dúvidas sobre a personagem. Seria Malvina uma mulher maldosa, egoísta e maquiavélica que utiliza da beleza, sagacidade e sedução para alcançar seus objetivos? Ou apenas uma mulher romântica, apaixonada, que herdara da mãe a tendência lasciva e se deixa levar pelos desejos carnavais sem ter força para lutar contra as artimanhas do destino que a arrasta para um fim trágico? Autran Dourado trata do que é popular, da força avassaladora das paixões, das sentenças do destino, mas também do mal e do bem inerente ao ser humano. Utilizando da visão metafórica da vida, e com pouco interesse em uma simples cópia ou transposição da vida real, o escritor nos apresenta personagens que têm mais a ver “com a história, com a sua estrutura, com seu ritmo, e muito pouco com a realidade e a natureza; a personagem possuía na narrativa a mesma função que a metáfora na frase. Enfim, a personagem era uma figuração, um tropo de retórica, numa palavra – linguagem.” (DOURADO, 1976, p. 179). Para Dourado, portanto, o que torna uma personagem completo é que não seja um ser aéreo, mas corpóreo, um corpo semelhante ao nosso corpo, que conhecemos e por isso podemos entendê-lo quando narrado. Assim, se torna importante nomear as coisas, os lugares e as pessoas, pois, “é com o substantivo que se fazem as imagens e metáforas.” (p. 183).

O aspecto da moda que nos faz querer ser únicos e ao mesmo tempo fazer parte de um grupo é muito bem evidenciado na caracterização da protagonista, que transforma sua aparência de acordo com a ocasião, mas nunca se permite passar despercebida. O vestido de seda farfalhante de quando se apresentou pela primeira vez ao futuro marido, o traje de passeio ajustado da sua casaquinha azul e chapéu de seda preta e até mesmo o vestido de tafetá negro acompanhado de uma mantilha rendada que cobria o rosto no dia de luto nos mostram a aparente pretensão de Malvina de marcar seu status econômico e social, mas também de agregar aspectos de personalidade que a diferencia de outras mulheres da cidade. A partir dessas descrições do narrador podemos perceber em momentos diferentes que a forma como Malvina se veste afeta as pessoas ao seu redor. Ao aparecer bem vestida para se apresentar ao pretendente da irmã, seu pai a julga como “atrevida” (p. 77). Na primeira vez que Januário a vê em seu traje de passeio considera-a “vaidosa” (p. 37). E mesmo coberta de luto no enterro de João Diogo, Malvina surge ao olhar de Gaspar “mais bela do que realmente foi” (p. 143). Podemos perceber então, através da análise da indumentária da personagem, como visto nos exemplos apresentados, que essa parece conter uma carga significativa que evidencia não apenas traços da sua personalidade, mas também o interesse do escritor na descrição narrativa como parte de uma construção da personagem como metáfora.

O trágico faz morada na relação Malvina-Gaspar-Januário e, embora de formas diferentes, os três são levados à morte. Após perceber que sua paixão não foi correspondida por Gaspar da forma como desejava, e sentindo culpa pelo desenrolar dos seus planos que não foram satisfatórios, Malvina, como sinal de vingança, escreve ao Capitão-General delatando Gaspar como coautor do assassinato do pai e se mata, eliminando todas as chances de ser desmentida. Nesse contexto, Malvina personifica *Fedra*, de Racine, mas também se aproxima de *Medéia* e *Lady Macbeth*, de Shakespeare. Nessa história, a personagem feminina é condutora e protagonista, ou seja, torna-se agente, não deixando que os acontecimentos e as ações passem por ela, mas decidindo e manipulando o destino dos outros e destruindo a si mesma.

Ela não pode mais deter a sua fúria, seu desejo de sangue e vingança. O demo, a má sina, “Malina”. Neste particular ela é mais Lady Macbeth e Medéia do que Fedra. Vai até o suicídio, para que Gaspar também morra. De Racine o ciúme (não a fúria, que é mais de Sêneca) de Fedra. É o ciúme que a faz escrever ao Capitão-General. Ao se destruir ela quer destruir Gaspar e se destruir. Depois de mim, o fim do mundo, a catástrofe. A carta de Malvina acusando Gaspar da morte

do marido se inspira em Eurípedes (não a carta, a denúncia). Ela quer morrer para que, através da sua morte, seja senhora do mundo. Viva, mesmo que ela acusasse Gaspar da morte do marido, teria de com ele se defrontar um dia, ocasião em que poderia se mostrar fraca. A impossibilidade do arrependimento, a morte. Suicidando-se, ela acusa Gaspar inapelavelmente, sua palavra é definitiva, não pode sofrer contestação – nem dela mesma. O suicídio é eminentemente agressivo; é ameaça, chantagem ou punição. Às vezes. (DOURADO, 1976, p. 146).

As pesquisadoras Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, em *A mulher escrita* (2004), apresentam ensaios que abordam o feminino na literatura, enfatizando a representação da mulher como ficção masculina, ou o contrário, sujeito de sua própria escrita. Para Brandão (2004) o texto é o lugar onde os objetos de desejo se corporificam na materialidade dos significantes e por isso não é fiel à realidade como muitas vezes o leitor ingênuo crê. Portanto, a personagem feminina é um produto do sonho alheio e aí ela circula, produzida e construída no registro de quem escreve, não coincidindo com a mulher real. Nesse espaço de registro por muito tempo dominado pelos homens, emerge uma miragem da mulher que é muito conhecida nas produções literárias: “heroína que acaba se reduplicando no plano do vivido e tornando-se modelo a seguir” (p. 11). Como construção imaginária, a ficção faz coincidir ilusoriamente a realidade com a miragem do feminino, que vem por muito tempo seduzindo, em textos que o narrador ou o autor fazem falar por meio do deslocamento de vozes. Nesse contexto, a voz que se houve não é feminina, mas uma ilusão do que a faz existir. “Passageira da voz alheia, na medida em que se cala, calando seu próprio desejo desconhecido.” (p. 13). Tendo como objeto de análise os romances *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz, *Lucíola* (1862), de José de Alencar, e *Terras do sem fim* (1943), de Jorge Amado, a estudiosa destaca a presença recorrente de uma personagem feminina que transgride um código moral relacionado à sexualidade, causando a ruptura, ou seja, a subversão de uma certa ordem. Outro ponto comum nos romances citados por Brandão (2004) e também em *Os sinos da agonia* é que essas personagens se tornam ao mesmo tempo agentes e vítimas de sua própria transgressão.

Temos então a personagem diante de sua própria sexualidade, em circunstâncias conflitivas que implicam a existência de uma lei que deve ser respeitada.

Interessa-nos até que ponto, nesses romances, a mulher está sujeita a um sistema moral de que ela participa de forma passiva, na medida em que não detém a palavra, mas, ao contrário, é falada, repetidora de um discurso do qual não é o sujeito. Esse discurso exterior articula a

questão da sexualidade feminina, em uma sociedade patriarcal, em que a mulher não ocupa um lugar privilegiado. (BRANDÃO, 2004, p. 43).

Um dos enfoques dessa análise é a linguagem de sedução, tanto no discurso amoroso quanto em outras formas menos aparentes, em que podemos destacar a vestimenta. Nesses casos a linguagem sedutora se transforma em poder, que instaura uma submissão não conscientizada por parte de quem se deixa entregar de maneira quase hipnótica. Aqui podemos usar como exemplo a relação de domínio que Malvina mantém sobre Januário. Nessa circunstância a sedução feminina parece natural, mas é mediada pelo narrador, tornando-se a repetição de um discurso. “No caso das obras em estudo, a heroína não expressa naturalmente sua sexualidade, e, quando parece fazê-lo, isso ocorre num espaço de exclusão e culpa, pois ela feriu a boa consciência social.” (BRANDÃO, 2004, p. 44). É importante verificar a semelhança estrutural das narrativas estudadas por Brandão em comparação com o romance analisado neste trabalho, pois apresentam mulheres de famílias abastadas que foram preparadas para o casamento e por um tempo desenvolvem bem a função designada a elas pela sociedade. A ruptura é provocada por uma transgressão de ordem sexual e moral. No caso de Malvina, quando trai a fidelidade conjugal e se relaciona com Januário, na intenção de encontrar um responsável pela morte do marido. O fim comum a essas personagens é a degradação psíquica e física levando, afinal, à morte da heroína. Outro ponto relevante é a mediação dessas personagens com o mundo feita pelos romances que leem, criando uma interiorização de outro discurso que não o do próprio sujeito. Malvina, por exemplo, ao se encontrar com Gaspar pela primeira vez o comparou com os heróis dos livros que ela lia, o que possivelmente contribuiu para o despertar de uma paixão avassaladora e idealizada. “Se deixava levar pelo que lia, os versos que ouvia, agora embalada nos metros e nos ritmos.” (DOURADO, 1991, p. 95).

A partir do entendimento de que a linguagem tem o poder de instaurar uma ordem hierárquica percebemos que quem fala ocupa um lugar de privilégio nessa hierarquia. Portanto, as personagens em questão se alimentam de um ideal romântico propiciado por leituras que fizeram, tornando-se assim reduplicadoras da linguagem característica dos romances masculinos que liam e lhes ofereciam vivências amorosas idealizadas através da ficção.

Nos três romances, vemos presentes os mesmo elementos estruturais. Em todos eles, a mulher, mesmo quando fala, repete o discurso de um *Outro* e não o seu próprio. Repetimos que o problema da sexualidade é apenas um ponto de partida, profundamente relacionado com outros elementos do contexto social. Podemos acrescentar que as personagens estudadas só têm possibilidades de ocupar um espaço dentro da sociedade em que vivem: aquele que lhes é reservado pela expectativa criada por uma ideologia autoritária e patriarcal. A nenhuma delas é possível sair de seu espaço fechado para investir seu desejo num mundo mais amplo do trabalho e da realização pessoal. Cabe-nos acrescentar que, repetidoras de um discurso alheio, essas heroínas são, também, curiosamente, criaturas criadas por autores masculinos que falam por elas. (BRANDÃO, 2004, p. 49).

Pretendemos então compreender o quanto da descrição de Malvina encontrada no romance por vários pontos de vista faz parte de uma estratégia narrativa intencional e muito bem construída, mas ao mesmo tempo também pode refletir estereótipos de gênero que são absorvidos pelos escritores e reproduzidos em suas narrativas. Nesse cenário a indumentária é um elemento extremamente relevante, pois, sendo a moda uma das formas mais visíveis de demarcação de gênero, é a partir dela, mais especificamente na vestimenta, que vemos com mais intensidade esses estereótipos sendo reafirmados.

Em diversos momentos do romance é apresentada ao leitor uma imagem de Malvina que a coloca em contraponto a outras mulheres do seu tempo, tanto nos exemplos relacionados ao intelecto e poder de sedução que já citamos anteriormente, como também quanto aos aspectos relacionados à aparência. Januário, quando viu Malvina pela primeira vez, no seu cavalo de passeio, ao lado de Gaspar, reconheceu imediatamente que ela não era daquela cidade, pois “não havia na cidade ninguém feito ela, ninguém que se vestisse assim que nem ela.” (DOURADO, 1991, p. 36). João Diogo, um homem que se vangloriava de suas aventuras com as mulheres, sem escolher raça ou idade, ao contar para o filho sobre sua nova esposa, declara: “Nunca vi lindeza igual!” (p. 64). Gaspar, afetado pelo comportamento gracioso de Malvina e encantado com sua aparência, “não lembrava de ter visto antes mulher tão bela e pura assim”(p. 158). Toda a cidade reparava o que ela fazia, o seu comportamento, suas roupas, seus gestos eram motivos de falatório entre os moradores de Vila Rica. “Tanto provocavam a cidade as suas maneiras ousadas e diferentes, os seus vestidos vaporosos e os risos e olhares atrevidos”. (p. 142). Assim como se destacou ao competir um marido com a própria irmã, Malvina também se diferenciava das outras mulheres da cidade que se sentiam diminuídas e, portanto, a julgavam. Nesse contexto, a vestimenta de Malvina é

sempre descrita a fim de evidenciar esses traços de diferenciação, pois demonstrava a ousadia que não era possível estar tão evidente em suas atitudes.

Aquela mulher ruiva de cabelos ensolarados, o chapéu preto bem no alto da cabeça, a casaquinha de veludo azul, justa e estofada pelo volume duro dos peitos apertados por baixo, que subiam e desciam no balanço da respiração, a mão esquerda segurava senhoril e graciosa as rédeas, a direita brincava com o chicote de prata nas dobras da amazona, toda ela empinada, fazendo com o seu cavalo um todo de estátua, na faceira provocação de quem se sabe bela, admirada, cobiçada, a cabeça se voltava para um lado e para o outro, na graça que, de tanto estudada e medida, se incorpora na naturalidade e beleza dos gestos, era toda ela uma deusa da caça, ia ele dizendo na mitologia dos versos mal lembrados. (DOURADO, 1991, p. 38)

Um aspecto importante da moda destacado por Barthes (2009) e que nos permite analisar a indumentária do romance *Os sinos da agonia* é o poder de exteriorizar nossos sentimentos, até mesmo os contraditórios. Quando um indivíduo se sente bem, tende a manifestar esse estado cuidando da sua aparência exterior e, ao querer passar despercebido, esse mesmo indivíduo se aproveitará do vestuário para se ocultar no meio de outros. Entretanto o mesmo pode ser feito quando queremos ser vistos de uma maneira específica, e manipulamos a imagem que outras pessoas podem ter de nós através da aparência. Entendemos então que os escritores, ao construírem uma narrativa, podem se valer dessas mesmas possibilidades que a moda oferece com a intenção de sugerir para o leitor uma ideia sobre a personagem. Ocorrem então nesse cenário apresentado na citação anterior duas características que fazem parte do jogo da moda. Ao descrever o vestuário de Malvina tão detalhadamente a partir do olhar de Januário, o autor intencionalmente constrói a imagem de uma personagem sedutora e poderosa que contribui para o desenvolvimento narrativo, porém também reforça o imaginário popular sobre como se comportam determinadas pessoas que se vestem de determinada forma. Nesse caso, destacamos no romance em questão a descrição da personagem Ana, que, embora seja apresentada de uma forma diferente de Malvina, também serve como exemplo para entendermos a presença da moda em uma narrativa como instrumento de manipulação do imaginário do leitor e como reafirmação de estereótipos.

Ana era filha do coronel Bento Pires Cabral, que viu no noivado da filha com Gaspar uma oportunidade de salvar a situação financeira da família que ia muito mal devido a dívidas em atraso com a Fazenda Real, situação que era comum para famílias

que tinham investido valores altos na busca de ouro em Minas Gerais. A personagem é descrita no romance pelo olhar do pretendente que, após receber as cartas de Malvina e descobrir as mentiras que a mesma tinha escrito ao Capitão-General, decide ir ao encontro da noiva para saber se ela também tinha recebido uma carta de sua madrasta. Através de Gaspar percebemos Ana como uma mulher bonita, recatada, que, apesar de não mais possuir jóias e roupas variadas, ainda se vestia e se comportava elegantemente como era comum às mulheres de famílias nobres. Sua bondade e pureza destacadas por Gaspar são reafirmadas por meio da religiosidade, mas também da vestimenta na cor branca e da blusa bordada manualmente, que reforça sua inocência e destreza com os trabalhos manuais. Essas características tão evidenciadas na personagem Ana também servem para notabilizar características opostas a essas que são apontadas em Malvina.

Bento Pires saiu e não demorou muito apareceu Ana. Vinha de branco, a saída de seda, a blusa de Holanda por ela mesma bordada. Sem jóias e enfeites, os cabelos muito pretos apanhados atrás por uma fita branca: na sua pura, ingênua, simples e aérea beleza. Gaspar sentiu a aragem, o bálsamo no coração. Tão diferente da outra, tão sem fogo e brilho fulgurante, nenhum perigo. A cara fina e ovalada; os olhos pretos, sonhosos, mansos, só lhe trariam a paz. Os mesmo olhos, o mesmo jeito manso da mãe e da irmã. Com ela estaria salvo, a sua alma encontrava o sossego, a mansidão outra vez. (DOURADO, 1991, p. 197)

A romancista e pesquisadora da semiótica do vestuário Alisson Lurie (1997), tendo a moda como forma de comunicação, compara as roupas com palavras e a vestimenta completa com frases. Assim, afirma que “se a maneira de vestir é um idioma, deve ter um vocabulário e uma gramática como qualquer outro” (p. 19), e reforça que às vezes usamos as roupas pelas mesmas razões que falamos. Sendo assim, podemos cogitar que as cores fazem parte desse vocabulário proposto por Lurie e estão ligadas, portanto, ao estilo de vida das sociedades. Embora existam várias associações universais a respeito de determinadas cores e o branco e o preto, em alguns contextos, não serem considerados cores, no contexto popular da moda são considerados cores básicas ou neutras e sua escolha está associada a experiências subjetivas que revelam muito mais do que afinidade. No romance em questão, a cor branca destacada na vestimenta da personagem Ana aparece como representação de pureza, o que serve como contraponto à vestimenta de Malvina que geralmente é descrita com cores vibrantes, assim como seu cabelo. As roupas claras de Ana fazem referência à

simplicidade e inocência que Gaspar só reconhecia em outras duas mulheres: sua mãe Ana Jacinta e sua irmã Leonor, que estava “sempre também de vestido branco, tão pura, vaporosa” (DOURADO, 1991, p. 134). Em outro momento da narrativa a mucama Inácia, na tentativa de agradar Malvina e destacar sua superioridade estética, define Ana como uma “desajeitada” que “não sabe nem usar os panos da moda” (p. 181). Desse descritivo de Ana, podemos destacar um fator extremamente relevante para nossa análise: a demarcação evidente que categoriza as personagens femininas do romance entre mulheres boas e más, usando as roupas como elemento para representar a futilidade, vaidade e até mesmo perversidade de umas, em contraste com a pureza, ingenuidade e mansidão de outras. Malvina, assim como sua mãe Vicentina “só queria a alegria festiva e despreocupada, os prazeres da vida, os gozos da carne e do coração” (p. 100), e por isso esbanjava tanto luxo em sua vestimenta. Ana, por sua vez, se assemelhava a Ana Jacinta não apenas no nome ou no apreço pela religiosidade, mas também na personalidade. A mãe de Gaspar era: “pura e piedosamente bela, de uma beleza que acalmava o coração”, “quase nada pedia, não era mulher de vontades e caprichos” (p. 130).

Para Crane (2006), os discursos sobre vestuário em qualquer período incluem aqueles que estão em conformidade com as concepções dominantes dos papéis sociais, como também aqueles que evidenciam as tensões que forçam mudanças nos conceitos amplamente aceitos desses papéis. Esses últimos geralmente são grupos marginalizados que buscam aceitação para maneiras de vestir consideradas fora dos padrões, principalmente no que tange à sexualidade, segundo a concepção de status ou gênero dominantes. Cada um desses discursos tem suas influências e são sustentados por grupos sociais específicos, além de terem sua própria linguagem visual expressada por meio de usos e costumes do vestuário, sendo possível também a um indivíduo transitar entre esses grupos em épocas e contextos diferentes. Com o tempo e as transformações econômicas e sociais favoráveis, o impacto social de cada um desses discursos muda e novas inquietações se iniciam. A personagem Malvina, dentro das possibilidades que lhe são oferecidas no contexto histórico-social em que é inserida, existe como uma criadora de tensões para esses padrões, submetendo-se quando necessário e transgredindo quando desejado.

Judith Butler (1998),<sup>21</sup> em seus estudos sobre atos performáticos e a formação de gêneros, destaca o caráter instável da constituição dos gêneros, evidenciando a contínua repetição estilizada de certos atos que é a base da identidade de gênero, o que contraria a ideia aparentemente harmoniosa comumente reforçada. Nesse sentido o gênero se apresenta como uma identidade tenuamente constituída pelo tempo e instituída por meio de uma repetição, a partir do qual as pessoas apresentam seus corpos de formas diversas. Essa formulação reforça a ideia que Simone Beauvoir traz no *Segundo Sexo* (1967), de que qualquer gênero é uma situação histórica e não natural, portanto se relaciona a uma determinada temporalidade social.

Existem diversas distinções, ainda pouco nítidas, sobre o significado do “sujeito” e do “gênero” e as formas como esses conceitos se aplicam no contexto de uma assimetria de gênero socialmente instituída. No entanto, um ponto sobre o qual múltiplos estudiosos do tema concordam é que a incorporação de um gênero movimenta um conjunto de estratégias ou estilos de ser que nunca são totalmente autoestilizados, pois essa experiência está inserida em certa história que condiciona suas possibilidades. De acordo com essa distinção, ser mulher só passa a ter um significado quando o corpo se encaixa em uma ideia histórica do que é uma mulher, tornando-se um signo cultural. Portanto, é justo afirmar que certos tipos de atos são geralmente interpretados como expressão de uma identidade de gênero e, quando não estão de acordo a identidade esperada, contestam expectativas acarretando políticas de regulação e controle social.

Assim, os gêneros são instituídos e seu papéis reproduzidos por atos descontínuos que nada mais são do que uma ilusão, uma performance em que as pessoas, incluindo os próprios atores sociais que as executam, passam a acreditar e performar.

Consideremos gênero, então, como um estilo corporal, um “ato”, que é intencional e performático, em que “performático” tem ao mesmo tempo uma carga “dramática” e outra “não referencial”.

Quando Beauvoir afirma que “mulher” é uma categoria histórica e não um fato natural, ela claramente sublinha a distinção entre sexo, como uma facticidade biológica, e gênero, como uma interpretação ou significação cultural dessa facticidade. Ser fêmea é, de acordo com essa distinção, uma facticidade que não tem em si nenhum significado. Ser mulher é ter se tornado mulher, ter feito seu corpo se encaixar em uma ideia histórica do que é uma “mulher”, ter induzido o corpo a se tornar um signo cultural, é ter se colocado em obediência a uma

---

<sup>21</sup> Texto originalmente publicado sob o título “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, *Theatre Journal*, v. 40, n. 4, dez. 1998, p. 519-531.

possibilidade historicamente delimitada; e fazer isso como um projeto corporal repetitivo que precisa ser ininterruptamente sustentado. (BUTLER, 2019, p. 213).

Do ponto de vista que enxerga o gênero como algo construído pela representação e pelo desempenho, entendemos que as mulheres podem ser apresentadas de diversas maneiras. Essa perspectiva destaca o papel importante da moda, que oferece recursos para desestabilizar as identidades de gênero, mas que em sua maioria são usados para sustentar as restrições sociais impostas por ele. Isso se justifica pelo caráter binário da formação dos gêneros, que são organizados em um modelo de verdadeiro ou falso e que acarreta punições às vezes óbvias e em outros momentos indiretas para quem não performa o gênero que lhe é atribuído. Assim, percebemos que, ao utilizar a moda na descrição de personagens, os escritores estão ao mesmo tempo utilizando dos papéis de gênero vigentes para conferir maior proximidade com o real na construção narrativa, como também reproduzindo, reafirmando e contribuindo para a consolidação ou desestabilização das identidades de gênero.

A moda e as personagens femininas em *Os sinos da agonia* podem ser tomadas nesse contexto como uma representação da forma como as performances de gênero se davam na sociedade brasileira do século XVIII, evidenciando o que era socialmente incentivado ou aceitável em oposição ao que era condenado. Esse panorama nos permite fazer duas leituras do papel dessa narrativa a partir das discussões sobre gênero, sem desconsiderar o contexto social em que o autor estava inserido e as evoluções nos debates sobre o tema que se desdobraram desde então. Ao construir uma personagem tão complexa quanto Malvina, Autran Dourado destaca-se como denunciador de uma sociedade desigual que relegava às mulheres papéis claros de subalternidade, entretanto também reforça estereótipos de gênero que colaboram para a perpetuação de um entendimento limitado e consequentemente prejudicial da identidade feminina.

## CAPÍTULO TERCEIRO

### A MODA ALÉM DAS ROUPAS

*[...] é verdade que a moda, desde que está instalada no Ocidente, não tem conteúdo próprio; forma específica da mudança social, ela não está ligada a um objeto determinado, mas é, em primeiro lugar, um dispositivo social caracterizado por uma temporalidade particularmente breve, por reviravoltas mais ou menos fantasiosas, podendo, por isso, afetar esferas muito diversas da vida coletiva.*

Gilles Lipovetsky<sup>22</sup>

#### 3.1 Autran Dourado e a escrita barroca

A origem da moda em geral é associada à emergência do capitalismo mercantil no período medieval, quando um desenvolvimento econômico considerável aflorava na Europa e proporcionou transformações culturais relativamente aceleradas. Entretanto, sua força só se tornou real no século XVIII, quando a burguesia emergia e disputava poder com a aristocracia feudal, se aproveitando das roupas para indicar status social. Lars Svendsen, em *Moda uma filosofia* (2014), enfatiza que o desenvolvimento da moda foi um dos eventos decisivos da história mundial, pois nela podemos encontrar traços vitais da modernidade, sendo o principal deles a abolição de tradições. A partir dessas comparações, ele destaca o caráter irracional da moda, que consiste na mudança pela mudança, o que, por outro lado, a diferencia da modernidade que, segundo o autor, se constitui por mudanças que “conduzem a uma autodeterminação cada vez mais racional” (p. 25). Essa característica de novidade tão importante na moda, que já foi suficientemente apontada por estudiosos do tema, geralmente é destacada nas transformações ocorrentes nos estilos de vestimenta, que antes da Revolução Industrial aconteciam com menor frequência do que podemos perceber atualmente, mas o suficiente para tornar desinteressante o que viera antes. No entanto, como afirma Lipovetsky (2009), apesar de não haver teoria ou história da moda que não tome a aparência como ponto de partida e objeto central de investigação, as transformações

---

<sup>22</sup> LIPOVETSKY, 2009, p. 25.

provocadas pela moda abrangem aspectos da vida social que perpassam a vestimenta e se dispersam por outras áreas do cotidiano.

Isso posto, a moda não permaneceu acantonada – longe disso – no campo do vestuário. Paralelamente, em velocidades e em graus diversos, outros setores – o mobiliário e os objetos decorativos, a linguagem e as maneiras, os gostos e as ideias, os artistas e as obras culturais – foram atingidos pelo processo da moda, com suas paixões e suas oscilações rápidas. (LIPOVETSKY, 2009, p. 25).

Em *Os sinos da agonia*, Autran Dourado nos oferece ferramentas que possibilitam uma apreciação da participação da moda na vida da sociedade por ele narrada, não apenas a partir das roupas, mas também dos aromas, da arquitetura e dos eventos históricos que foram ficcionalizados no romance. A partir da descrição pormenorizada do dia a dia e dos costumes dos personagens, o escritor nos permite identificar quais modas estavam em alta naquele período, assim como as tendências que estavam surgindo, informações essas que podem ser confirmadas em estudos historiográficos. Nesse sentido, dois momentos da narrativa se destacam como principais fontes de informações, tanto por se coincidirem no fato de serem eventos importantes para o desenrolar do romance, e também por mostrarem diversos indivíduos que experimentavam a cidade de formas diferentes, ocupando as ruas de Vila Rica, ao mesmo tempo. Esses momentos são: a procissão de Corpus Christi e a morte em efígie de Januário, costumes perceptíveis no Brasil Colônia e que foram muito bem representados no romance de Dourado.

Em diversas oportunidades Autran Dourado enfatizou que *Os sinos da agonia* não foi escrito com intenção de ser um romance histórico, usando como justificativa o fato de não haver no romance datas ou personagens históricos específicos. Para o autor, esse é um romance político, mítico e pós-moderno. Em certa ocasião, Dourado (1999) relatou que um dos motivos que levaram a uma percepção histórica de seu romance foi a inclusão de uma nota explicativa na primeira edição do livro, sugerida pelo editor, informando que a narrativa se passava no século XVIII e era uma paródia de Eurípedes, Sêneca e Racine, na tentativa de camuflar o teor político da obra. Essa nota, que não está mais presente nas edições atuais, se mostrou necessária devido ao risco de censura por parte da ditadura militar que se instalou no Brasil na década de setenta, época em que ocorreu a primeira publicação do romance. “Ele se espantou, pois viu que com a morte em efígie e outras arbitrariedades eu queria me referir ao então recém-decretado

banimento, medida violenta que só fora usada antes pelos portugueses no Brasil Colônia.” (DOURADO, 1999, p. 120).

Outra característica apontada pelo autor como traço de sua obra é a paródia, no sentido de uma imitação criativa e sofisticada, e só quem conhece o modelo imitado será capaz de perceber a reprodução. Esse aspecto fica evidente quando comparamos a descrição dos eventos públicos relatados no romance com os registros históricos que foram usados pelo escritor como inspiração. Nesse contexto, podemos perceber um traço de *kitsch* na obra de Dourado, no sentido definido por Umberto Eco (1965),<sup>23</sup> e retomado por Haroldo de Campos, como “mentira estética. Esse traço se manifesta no romance quando o texto reproduz com excessos o cenário histórico e os costumes da Minas setecentista, assim como também o estilo literário, no que toca à descrição, mais comum no período em que a história se passa. Percebemos, assim, que Dourado toma como estilo de escrita o excesso de descrições e até mesmo o uso de vocabulário rebuscado, característica pouco comum aos escritores de seu período, ao mesmo tempo que realça ainda mais os aspectos estéticos exagerados presentes na festa do Triunfo Eucarístico. Esses exageros, que são atributos do período barroco e estão presentes principalmente na descrição das vestimentas e das ornamentações do ambiente festivo, surgem possivelmente como uma incorporação crítica e em certo ponto irônica dos abusos políticos e também estéticos presentes nesse contexto.”<sup>24</sup>

Para Affonso Ávila, a partir da confluência entre a vontade da arte e o impulso lúdico, o barroco se manifesta como a concretização do que ele denomina como “vontade estética do jogo” e, nas Minas do século XVIII, se apresentava a partir da “busca deliberada da sugestão ótica, a necessidade programática de suscitar, a partir do absoluto enlevo dos olhos, o embevecimento arrebatador e total dos sentidos.” (ÁVILA, 1994, p. 185).<sup>25</sup> Nesse contexto, Dourado também busca disfarçar a denúncia dos abusos políticos presentes no seu tempo e no tempo em que o romance se passa, dizendo algo diferente do que se pretende dizer, através de uma escrita barroca e rebuscada. “Cada um sente, sofre e fala à sua maneira; às vezes a fala é apenas um gemido rebuscado.” (DOURADO, 1999, p. 120).

---

<sup>23</sup> ECO *apud* CAMPOS, 1969, p. 195.

<sup>24</sup> Na parte inicial do livro, antes do capítulo onde se inicia a narrativa, o autor insere algumas citações referentes a textos antigos onde constam sentenças de mortes em efígie. (DOURADO, 1991, p. 5).

<sup>25</sup> *Apud* MAIA, 2008, p. 25.

### **3.2 Os costumes de uma cidade barroca**

Antes de enveredarmos pelas múltiplas possibilidades de análise da moda nos dois eventos, mostra-se necessário entendermos o cenário barroco em que essa narrativa se passa. O termo Barroco é utilizado para denominar a produção artística e cultural na Europa entre aproximadamente o final do século XVI até o início do século XVIII, sendo que no império colonial português e espanhol essa cultura se estendeu por maior tempo. Nesse período destacou-se o trabalho arquitetônico de palácios e igrejas, produção que era promovida pelos reis e as ordens religiosas. Entretanto, o Barroco não foi apenas um estilo artístico, mas também uma forma de viver, que envolvia o comportamento, as crenças e a maneira de pensar. Foram nas monarquias absolutistas católicas europeias que essa cultura se desenvolveu, a partir das cerimônias, arquitetura, artes plásticas que assumiram requintes monumentais e suscitavam nas pessoas, principalmente os devotos, verdadeiro deslumbramento. Roma, como sede do Papado e da Companhia de Jesus, fornecia modelos artísticos e cerimônias religiosas para o resto do mundo, criando um espaço onde as obras barrocas triunfaram e alcançaram a maturidade de estilo. A cultura barroca que surgiu na Europa e influenciou outras partes do mundo, em geral, tinha um caráter propagandista e persuasivo, e, através da religiosidade devocional, das pregações missionárias e do teatro religioso, esforçava-se para converter as populações que ainda conservavam as crenças consideradas pagãs, como os cultos indígenas e africanos (CAMPOS, 2006).

No Brasil, vários aspectos da cultura barroca europeia foram incorporados e Minas Gerais se destaca até hoje como um dos estados onde se percebe com mais facilidade a influência do Barroco. O Barroco foi um fenômeno urbano, que se expressou nas cidades, vilas e arraiais, sendo possível encontrar as obras mais expressivas nos templos, palácios, casas de câmara e residências da nobreza, incluindo também as cerimônias de cunho religioso, sendo o Triunfo Eucarístico uma das que podemos usar como exemplo em Minas Gerais. A exuberância arquitetônica presente hoje em cidades históricas mineiras como Ouro Preto foi construída à medida que os exploradores do ouro migraram para a região sem interesse em permanecer e encontraram aqui motivos para não retornarem para suas terras, surgindo então a necessidade de se construir e organizar um centro urbano que acolhesse a enorme quantidade de novos moradores interessados nas promessas do ouro.

Adalgisa Arantes Campos, em *Introdução ao Barroco Mineiro* (2006), narra a evolução gradativa da arquitetura mineira, entre a chegada dos primeiros desbravadores que construíram suas moradias em ranchos precários até as construções suntuosas ornamentadas com a pedra sabão, originalidade da arte barroca em Minas Gerais. A autora afirma que o declínio da mineração que deu sinal a partir de 1735 não significou a decadência das artes na Capitania, que se ancorou na economia diversificada que também se dedicava ao comércio de porcos e gados e à lavoura de subsistência. A elite mineira que, para além do ouro, havia investido em imóveis e pessoas escravizadas e construído uma rede de influências, continuou a existir promovendo o que Campos denomina como “surto artístico” (p. 32), entre o final do século XVIII e a primeira década do século XIX. Assim, enquanto a economia mineira se organizava, ocorreram manifestações diversas de criatividade que incluía técnicas, mão de obra e materiais nativos, fator que levou os modernistas a nomearem essa arte de barroco mineiro, mesmo estando ela inserida no período rococó<sup>26</sup> e sendo influenciada por diversos modelos internacionais. Nesse cenário, a Capitania das Minas que tinha como capital Vila Rica, hoje conhecida como Ouro Preto, foi se transformando aos poucos, fundindo as influências culturais europeias com os recursos materiais acessíveis e construindo um estilo próprio que serviu como cenário para o romance *Os sinos da agonia* (1991).

Nesse contexto de efervescência artística em que está inserida a Minas do século XVIII Mario de Andrade (1984) sublinha o mal estar desse período devido à inconsciência nacional que o caracteriza pela falta de tradições. O fulgor legítimo propiciado pelo ouro nos três primeiros quartos do século corresponderam a um bem estar econômico e social incontestável, porém quando Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho, por volta dos trinta anos, revelou com maior ânimo o seu trabalho artístico, Minas decaía economicamente e se sustentava no brilho exterior proporcionado pela arte. Por debaixo desse brilho a insatisfação e instabilidade econômica e social permaneciam. Antônio Francisco Lisboa foi um importante escultor, entalhador e arquiteto do Brasil colonial, que, apesar de em alguns trabalhos ter sido bem remunerado, em outros foi explorado e por esse e outros motivos não conseguiu acumular grandes riquezas. Reconhecido como artista de valor a ponto de ter suas exigências artísticas aceitas, Aleijadinho foi pouco celebrado em seu tempo, tendo

---

<sup>26</sup> Principal estilo de época europeu do século XVIII que surgiu como desdobramento do Barroco, mas desenvolveu características próprias. Sua influência no Brasil se destaca entre 1760 e 1840. (CAMPOS, 2006).

poucos registros oficiais com referência direta ao seu nome, sendo mencionado algumas vezes apenas como “o artista”.

Sobre os costumes de vestimenta durante o período barroco, a rainha Maria Antonieta e o rei Luiz XIV se destacam como os mais famosos representantes. Com o intuito de esconder a calvície, durante o seu governo o monarca conhecido como Rei Sol adotou o uso da peruca que caiu no gosto dos outros aristocratas e passou a ser usada como sinal de status e prestígio. Essa moda que não foi adotada pelas classes mais baixas durou na Europa cerca de 150 anos, quando também era comum espalhar talcos sobre as perucas para imitar um cabelo naturalmente branco. Maria Antonieta, como idealizadora do seu próprio estilo, tinha um cabelereiro pessoal que foi o criador das perucas excêntricas que ela usava. Entretanto, como evidencia Chataignier (2010), com a chegada atrasada desses costumes no Brasil, a peruca e as maquiagens exageradas foram rejeitadas pelos brasileiros, pois, além de parecem carnavalescas e deformarem a aparência, não combinavam com o clima quente do país. Aqui quase nunca se usavam perucas e duas vertentes de penteados se destacavam: “o natural, basicamente em cabelos lisos e curtos, acima dos ombros, e os ondulados com ferro quente, percussor da chapinha” (p. 68).

Figura 3 – Maria Antonieta em um parque.



Fonte: Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, 1780.  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/824771>

Figura 4 – Rei Luiz XIV da França.



Fonte: Hyacinthe Rigaud, 1701.  
<https://www.telegraph.co.uk/tv/2016/06/01/who-was-louis-xiv-of-france-everything-you-need-to-know-about-th/>

O vestuário feminino barroco era extremamente estilizado, composto por vestidos longos e volumosos que apresentavam um corte na parte frontal da saia onde aparecia um saio. Nas laterais, esses vestidos eram suspensos por aros de ferro que davam volumes às ancas. A peça ostentava uma forma quadrada com a parte da frente geralmente bordada com pedras e fios de materiais preciosos. No Brasil alguns acessórios de moda foram introduzidos gradativamente ao costume das pessoas de posse que encomendavam com terceiros seus objetos de desejo. Meias brancas com bordados denominadas *baguettes* faziam sucesso, apesar de não serem vistas por todos, pois apenas o bico do sapato podia ser percebido. Os sapatos festivos também eram bordados com lantejoulas e, quando o modelo da roupa permitia, usavam-se correntes de ouro como cinto. Os leques que, de acordo com o modo de abanar demonstrava um significado específico, eram considerados mais elegantes quando fabricados em marfim, material também usado para pregadores de cabelo. As bolsas minúsculas que tinham alças de corrente seguiam um estilo bem francês e eram chamadas de *sablés*, transparecendo um aspecto arenoso devido às milhares de contas pequenas bordadas. As joias mais populares eram os brincos pendurados ou em modelo de argolas, os colares

eram de ouro no estilo de correntes e os anéis eram pesados e volumosos, quase todos de origem africana. Dourado chama atenção para essa característica em seu romance quando descreve a forma como as mulheres pretas se vestiram para assistir a encenação de morte de Januário. Vestidas com roupas de cores vibrantes elas apareceram para o evento “cobertas de braceletes, trancelins, correntes e colares de ouro.” (DOURADO, 1991, p. 27).

A bengala, mais comum aos homens, foi também adotada pelas mulheres, porém o seu cabo era estilizado com pedras preciosas, ouro e prata, o que também servia para demonstrar poder. No Brasil a latifundiária maranhense Ana Jansen é citada pelos historiadores devido ao costume de indicar com a bengala ornamentada os escravizados que deveriam ser castigados até a morte. No trecho de uma carta escrita pela inglesa Jemina Kinderslely (1741 – 1809), podemos encontrar a descrição completa da vestimenta de uma mulher moradora da Bahia no século XVIII, que evidencia como a moda barroca oriunda da Europa foi experimentada de outras formas no Brasil.

A mulher mais bem arrumada que pude ver por aqui portava uma saia de chita, uma florida e folgada camisa de musselina, com profundos folhos e com uma gola do mesmo tecido pregada por cima. O espartilho ou corpete não fazia parte do traje, mas somente uma tira de veludo vermelho enrolada diversas vezes na cintura. O seu cabelo estava para trás, fixado com vários pentes; havia brincos nas suas orelhas e uma espécie de garça, ou melhor, uma massa de ouro maciço, cravejada de diamantes, ornando a sua cabeça; no pescoço, trazia várias correntes finas de ouro e, nos pulsos, uns braceletes de grande espessura, do mesmo material – em cada um deles havia ouro suficiente para dois. Um par de chinelo do mesmo tecido da faixa completava a vestimenta. (CHATAIGNIER, 2010, p.61).

O vestuário masculino nesse período era composto, em sua maioria, por um casaco largo decorado com bordados e fitas que era mantido com as mangas dobradas e a frente aberta, deixando aparecer um pouco da camisa que geralmente tinha punhos de renda ornamentados e era usada sob um colete alongado até os joelhos. As calças cresciam apenas até o comprimento do joelho e faziam conjunto com meias de seda, mais comuns na cor branca. Os fios de ouro e seda eram comuns na vestimenta da época, principalmente nos calçados, que, ao pararem de serem vistos com laços aplicados no peito do pé, foram substituídos com ornamentações feitas com fivelas e bordados manuais de pedrarias. Os sapatos tinham uma aparência pontuda e as pessoas que tinham acesso à corte usavam modelos com a sola vermelha, cor que também só era

comum nos tecidos das roupas das pessoas mais ricas. Apesar dessas características não surtirem o mesmo efeito na contemporaneidade, ainda podemos perceber alguns estilistas adotando o uso do solado vermelho nos calçados, com destaque para a marca Louboutin, que alia criações clássicas com estilos atuais. A moda sempre acentuou o antagonismo entre os gêneros, mas foi no século XIX que se instituíram formas e modelos extremamente diferentes para homens e mulheres, que até então se aproveitavam com certa igualdade da opulência dos bordados e fitas que eram comuns até o final do século XVIII.

A indumentária masculina evoluiu na sua trajetória de um “oblongo em pé”, sólido dos ombros aos tornozelos, ao segmento de uma estrutura assemelhando-se no desenho a um H. A feminina tomou como “símbolo básico de sua construção um X”. Contudo era o mesmo espírito que, desde o Renascimento, vinha se traduzindo no esplendor dos veludos, rendas e brocados. O século XIX, porém, será um divisor de águas e o princípio de sedução e atração, que é o princípio diretor da roupa feminina, estará nesses últimos cem ou cinquenta anos, quase inteiramente ausente da vestimenta dos homens. (SOUZA, 2019, p. 59).

O período Barroco deixou uma herança tão grande que até hoje podemos perceber sua presença não apenas na arquitetura de cidades históricas onde é mais perceptível, mas também como influência em outras áreas como a literatura, a música, a arte e também na moda. Como a moda contribui para redefinir identidades sociais, atribuindo novos significados aos artefatos, incorporo aqui a constatação de Braga (2008), que define a moda atual como o resultado da mistura entre a tríade passado-presente-futuro e outras influências, sendo uma moda que se inspira em suas próprias referências, mas que também se apropria de outros estilos e momentos para traçar possibilidades atuais e futuras. Parece então que o atual está no antigo, criando possibilidades no qual misturamos estilos, gostos, épocas, conceitos, referências e valores, criando o que autor chama de *cross-over* na moda. Nesse contexto percebemos a presença do barroco em releituras feitas para coleções de moda do nosso tempo que se inspiram nos bordados e, principalmente, na mistura de cores com o dourado que se refere ao ouro em conjunto com acessórios ornamentados.<sup>27</sup>

As divergências entre estudiosos da moda, apresentada no capítulo anterior, sobre a sua abrangência para outros setores da vida social além da cultura das

---

<sup>27</sup> Destacamos como exemplo o desfile da coleção de inverno 2012/2013 da marca italiana Dolce e Gabbana apresentada na Semana de Moda de Milão.

aparências, nos parece ser um dos motivos para que tenhamos estudos escassos sobre a sua atuação em outros setores como a arquitetura, o automobilismo, as artes, etc. O vestuário, por encarnar de forma mais ostensiva o processo de inovações aceleradas da moda se destaca como foco das pesquisas sobre o tema e muitas vezes é percebido pelo senso comum como sua única manifestação possível. Entretanto, a partir de estudos historiográficos, se torna possível perceber transformações nos costumes das sociedades que evidenciam o caráter de moda em outros setores além do vestuário, apesar de não seguirem as mudanças periódicas que são mais comuns nas roupas. Assim, na literatura ficcional encontramos aspectos de moda não apenas na descrição das personagens, mas também do ambiente onde elas transitam que nos remetem automaticamente ao seu tempo de uso. Apesar desses aspectos não estarem entre os temas mais escolhidos entre as pesquisas que relacionam moda e literatura, é possível percebermos que também fazem parte na presença da moda na construção literária.

### **3.3 O espaço público como palco de sociabilidades**

O caráter artístico, político e religioso que envolveu o período Barroco no Brasil se desdobrou em um caráter espetacular que aponta para a noção de teatralidade do mundo, ideia explorada por Maia (2008). A partir do conceito de *theatrum mundi*, que permeou a literatura de grandes artistas e escritores, a autora define a Vila Rica ficcionalizada por Autran Dourado como cidade palco, onde os personagens correspondem a atores, diretores e espectadores de uma história trágica, e a arquitetura repleta de elementos do Barroco surge como cenário desse espetáculo. Nesse cenário, a bruma e os sinos são elementos retomados constantemente e que são extremamente importantes para constituir a base narrativa, pois, além de não estarem restritos ao campo visual, também delineiam o universo semântico do romance. Para Maia, o pensamento da cidade como espaço teatral passa pelo espaço privado, delineado pelo cotidiano do sobrado da Rua Direita onde Malvina foi morar com João Diogo após o casamento, e no espaço público exemplificado pelas ruas, as praças e os adros das igrejas. O auge desse pensamento se dá na descrição da “morte em efígie” de Januário, ocasião em que a cidade é transformada em grande teatro em dia de espetáculo. Um boneco de palha substituía o corpo do foragido condenado nessa cerimônia, que em caso de crime de lesa-majestade contra el-Rei, era feita de forma festiva e aparatosa seguindo as ordens do Capitão General.

Por todo o trajeto por onde devia passar, as janelas e sacadas das casas e sobrados estavam floridos e enfeitados de vistosas colchas de damasco vermelho e toalhas bordadas e guarnecidas de renda, como se aquele cortejo fosse uma gloriosa procissão de Corpus Christi, e não o acompanhamento de uma cerimônia que o Capitão-General queria aparatosa, lúgubre e exemplar. Com isso querendo atemorizar os povos das Minas e fazer ainda mais temida e respeitada a sua autoridade, para ganho e glória de Sua Majestade Real. (DOURADO, 1991, p. 25).

Se a cidade se enfeita para receber uma cerimônia como se um palco fosse montado para uma performance teatral, podemos considerar que o narrador de *Autran Dourado*, como se fosse um dramaturgo, seleciona cuidadosamente o figurino que cada um dos atores usarão e também os elementos de cena que contribuirão para uma noção mais realista ao olhar do leitor que acompanha o espetáculo. Nesse sentido, as vestes das personagens não são os únicos elementos de moda importantes nesse cenário, os enfeites que embelezam as sacadas, os adereços dos cavalos e até mesmo os tecidos utilizados para toda a decoração do ambiente representam a moda que estava em uso naquele período. As sacadas das casas dizem tanto sobre os materiais disponíveis naquela época quanto o vestido das mulheres que aparecem nas janelas para assistir a cerimônia. A arquitetura da praça, assim como o cruciferário com sua batina de gala, demonstra cores e formas que estavam em alta naquele período e eram usadas pela Igreja para demonstrar seu poder e influência. Assim, diversos objetos, materiais e cores que não fazem parte apenas da vestimenta das personagens participam da montagem desse espetáculo e evidenciam a influência da moda para além das peças e adereços com que cobrimos nosso corpo.

*Autran Dourado* traz para sua narrativa uma descrição detalhada de como se davam as cerimônias de “morte em efígie”, em que um sentenciado à morte, quando não podia ser capturado, era substituído por um boneco que o representava em uma execução em que o indivíduo era declarado legalmente morto. Para a morte em efígie de Januário, a mando do Capitão General, a forca foi construída sob medida e pela primeira vez a cerimônia foi montada na praça e não no Morro da Forca, onde geralmente os criminosos eram executados. Essa punição em praça pública era uma demonstração de poder por parte do representante del-Rei e, por ter sido fortemente anunciada por todos os cantos, reuniu pessoas de todas as partes da cidade na praça principal, como era comum apenas em eventos religiosos como a procissão de Corpus Christi, comparação

feita pela personagem Januário. O narrador descreve detalhadamente a aparência de grupos diferentes da sociedade, imbuindo a narrativa de informações sobre a moda experimentada por pessoas diversas naquele contexto.

Beliscava-se o braço roliço de pretas exuberantes e assanhadas, vestidas de panos e xales berrantes, cobertas de braceletes, trancelins, correntes e colares de ouro, a cabeça empoada, os argolões nas orelhas, os vidrilhos rebrilhando ao sol da manhã.

[...] Os moradores dos sobrados da Rua Direita e da praça, gente de casta ou fumaça, trouxeram seus tambores para junto das janelas e sacadas enfeitadas, cobertas de brocados e damascos, de colchas de seda franjadas, e se divertiam vendo aquele povilêu de gente sem eira nem beira, e conversavam, animados e aflitos, com os seus convidados.

[...] Os homens nas suas melhores véstias, calções e casacas, as cabeleiras brancas. As mulheres nas suas altas trunfas, vestidos decotados, de veludo ou tafetá bordados a ouro, cobertas de aljôfares, pérolas, corais, lavrados, anéis faiscantes de pedrarias, gargantilhas, pingentes, rosáceas. (DOURADO, 1991, p. 27).

Ao imaginar, através da narração de Isidoro, como se deu o evento de sua morte em efígie, Januário se lembra da procissão de Corpus Christi, festa em que pôde observar a transformação estética que Malvina tinha provocado em João Diogo Galvão. Os dois eventos se divergiam apenas na presença dos santos e andores que não participaram da encenação de sua morte, mas que, apresentados no romance junto com as diversas irmandades, destacam como a Igreja católica demonstrava poder político através do poder econômico que foi muito bem ilustrado no romance a partir da forma como se apresentaram os representantes religiosos nesses eventos. Os tecidos de veludo e seda bordados com fios de materiais preciosos como ouro e prata presentes tanto nos andores, quanto nos paramentos dos padres, são algumas das formas em que o poder da Igreja ficava visível a todos.

Carregando as suas varas, tocheiros e cruces de prata, polidos a rigor. Com seu andores e charolas forrados de seda, brocado e damasco, em caprichosas volutas de talha dourada, onde luziam os santos e santas, os oragos da devoção de cada um, cobertos de mantos com renda prateada, cheios de estrelas e crescentes de lua bordados a pedraria e vidrilho faiscante.

E os padres com seus paramentos tão luzidios e ricamente bordados como os mantos das imagens. Os turíbulos de cheiroso incenso, as navetas. Pareciam nobres reis magos trazendo incenso, mirra e ouro para o Menino. A espantosa pantomima, a festa. (DOURADO, 1991, p. 52-53).

Essa procissão descrita por Dourado se assemelha em vários aspectos com o Triunfo Eucarístico que ocorreu em Vila Rica em 24 de maio de 1733, fato mencionado no romance. O evento que teve desdobramentos por mais de um dia, se justificou pela transladação do Santíssimo Sacramento da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, onde fora mantido temporariamente, para a Matriz de Nossa Senhora do Pilar, onde as obras de ampliação haviam sido concluídas recentemente. O evento se mostrou como uma oportunidade para a expressão da fé pública como um exemplar da cristandade proveniente de Portugal não apenas para os habitantes de Minas Gerais, mas também aos pagãos e cristãos de todo o mundo, principalmente os lusitanos. Antecedida e sucedida por espetáculos teatrais, danças, jogos e desfiles, o evento tinha o intuito de expressar a fé religiosa juntamente com a riqueza da terra. Pedras preciosas e tecidos finos decoravam as vestimentas dos participantes, dos cavalos e das estátuas de santos, assim como as ruas e as casas. O Triunfo Eucarístico, além de ser uma alegoria da estrutura social da Minas barroca, é uma oportunidade para entrarmos em contato íntimo com os costumes e as modas dos habitantes de Vila Rica no século XVIII.

A semelhança evidenciada no romance de Dourado entre esse evento e a morte em efígie de Januário evidencia a concordância que existia entre o poder religioso e o político, situação em que se mostravam codependentes sob o apoio da Justiça. Como afirma Mikhail Bakhtin (1999), mesmo não intencionalmente, as festas oficiais da Idade Média surgiam como uma oportunidade de consagração das regras que regiam o mundo. “A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória.” (p. 8). Autran Dourado, ao falar do seu romance em uma conferência pronunciada em 1992 na universidade parisiense Sorbonne,<sup>28</sup> declarou que, além de ter se apropriado das tragédias míticas presentes em *Medéia*, *Édipo Rei* e *Macbeth*, também apoderou-se de textos sobre o Barroco Mineiro como: *Triunfo Eucarístico*, de Simão Ferreira Machado e *Áureo Trono Episcopal*, de Francisco Ribeiro da Silva,<sup>29</sup> o que evidencia ainda mais o propósito do autor de parodiar eventos históricos importantes em seu romance, e assim retratar aspectos dos costumes dos brasileiros no século XVIII.

Para Souza (2015), essas famosas festas que ocorreram durante o período colonial no Brasil atendiam interesses de diversos setores da população, não servindo

---

<sup>28</sup> Conferência pronunciada em 1992 e publicada com o título *Os sinos da agonia: romance pós-moderno*.

*Revista da USP*. São Paulo: Edusp, n. 20, 1999.

<sup>29</sup> Textos publicados em edição crítica e fac-similar em ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, 1967.

apenas como expressão intensa de religiosidade, mas proporcionando o encontro e o divertimento da população e, principalmente, comemorando o êxito da empresa aurífera, servindo assim como reafirmação do poder do rei. A festa tem, assim, a função de consagrar e assegurar o controle das classes mais baixas, fazendo do divertimento e da opulência instrumentos para disfarçar a faina cotidiana e construindo uma falsa ideia de que a abundância provinda do ouro estaria ao alcance de todos. Preocupada em entender a presença da moda nas festas e eventos públicos, Souza (2019) aponta que a mesma se mostra como um dos elementos mais eficientes que participam dos jogos exibicionistas nesses momentos e talvez por isso desperta o interesse dos escritores. Para a autora, uma conexão íntima sempre ligou a moda às reuniões sociais, pois nesse contexto se apresenta como um instrumento de luta travada entre classes e gêneros que se manifesta na escolha da vestimenta. Mesmo entre os povos originários, era possível observar uma preocupação ornamental nos momentos em que, reunidos todos os membros de um grupo, cada qual deseja oferecer aos outros a melhor imagem de si. Por essa razão, a morte em efígie de Januário e a procissão de Corpus Christi, eventos narrados detalhadamente no romance de Dourado, nos oferecem informações ricas sobre a relevância da moda para a narrativa, assim como era nas festas do Brasil Colônia.

A festa do Triunfo Eucarístico foi estudada na maioria das vezes pelo ponto de vista da fartura e ostentação por parte da Igreja e da burguesia, que via nela uma oportunidade para esbanjar suas riquezas e demarcar seu status social. Essa perspectiva se justifica, pois os registros que dominam a produção de textos sobre os acontecimentos da Colônia, em sua maioria, provêm das elites locais que, através de cartas, relatos ou documentos burocráticos da Coroa portuguesa, registraram a partir das classes dominantes os acontecimentos desse período. No entanto, se mostra relevante mencionar a participação ativa da classe menos abastada composta em sua maioria por: pessoas pobres, negros ou mestiços escravizados e forros que viviam à margem da principal atividade econômica da região: a mineração. Essa participação não fugiu ao olhar minucioso de Dourado, que destaca em seu romance não apenas todo o luxo ostensivo das pessoas de casta maior, como também o envolvimento das pessoas mais pobres nos eventos que movimentavam a cidade de Vila Rica.

Era uma festa de moleques e mucamas em dias de folga, do femeação e dos feitores, de pretos forros e brancos pobres, de mulatos e mamelucos, cafuzos, entrecruzas de caburés e curibocas, carijós.

Aquele caldo de gente quente e espumante de onde nasceriam as flores gálicas e os esquentamentos. Um grande festim de raças e ofícios, selvagem, infernal, puro trópico. (DOURADO, 1991, p. 27).

A participação considerável da população mais desprovida nesses eventos, que no primeiro olhar parecem considerar apenas a população abonada, se explica pelo fato de que negros e mestiços eram a maioria dos habitantes locais,<sup>30</sup> o que levou à formação das irmandades religiosas negras em Minas Gerais. O objetivo principal da inclusão dessas irmandades em um contexto racista e elitista foi o interesse em estimular uma vida devota voltada para a religião católica em detrimento das religiões oriundas da matriz africana ou dos nativos indígenas.

De acordo com Laura de Mello e Souza (2015), a falta de tradições e memórias locais gerou possibilidades naquela região para a criação de normas diferentes das provindas dos portugueses; assim, negros e mestiços puderam integrar instituições em que inicialmente seu acesso era restringido, como irmandades religiosas e santas casas de misericórdia. Ademais, como as condições econômicas da população em geral eram escassas, sendo as maiores riquezas mantidas nas mãos de um número pequeno de pessoas, as funções da Igreja se misturavam entre religiosas e sociais. Assim, as irmandades se tornavam os principais espaços de sociabilidade, por um lado construindo templos e fazendo cultos e por outro dando assistência em funerais com missas e sepulturas. No caso das irmandades negras, o vínculo entre social e religioso era mais intenso, devido à precariedade financeira por parte dos seus membros, muitos escravizados que viviam a tensão entre o acatamento das ordens estipuladas pelo Estado e a Igreja e a resistência social.

No artigo “Corpo de trabalho, corpos de festa: negros e mestiços na festa colonial Triunfo Eucarístico, em Vila Rica – 1733” (2017), Mariana Soutto Mayor traça um panorama sobre a participação de pessoas negras e mestiças na arte mineira durante o Brasil Colônia, e, partindo do relato escrito por Machado (1967), trata de algumas funções ocupadas por negros e mestiços na grande festa do Triunfo Eucarístico, com destaque para as apresentações artísticas. A primeira das funções ocupadas por essas pessoas seria a de músicos não amadores, que, além de tocarem instrumentos como clarim, participavam de coros com variações vocais. Suspendendo o cotidiano de Vila

---

<sup>30</sup> Em 1776, a tabela de população referente acusava a existência de “70.769 brancos, 82.000 pardos e 167.000 pretos, num total de 319.769 indivíduos” (REVISTA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO, 1899, p. 294, *apud* MAYOR, 2017, p. 139).

Rica em que pessoas escravizadas nem sequer usavam sapatos, e seguindo a lógica ostentosa da festa, esses músicos surgiam em trajes finos compostos por pedras e tecidos especiais.

Vinhaõ ás estribeiras seis pajens; três a cada lado; mulatinhos de gentil disposição; todos da mesma estatura e semelhantes no traje. [...] Precedia a todas (as irmandades) um gaiteiro, que por singular fabrica do instrumento e boa agilidade da arte fazia uma agradável consonância. Vestia á Castelhana de seda encarnada; e por um lado o seguia um moleque vestido da mesma seda tocando um tambor. (MACHADO, 1967b, p. 206-207)<sup>31</sup>

As manifestações artísticas apresentadas por negros, mestiços e indígenas nas festas coloniais tinham o intuito de enaltecer o poder do império português conquistado com a dominação sobre os povos, e ao contrário de outras festividades não existe nenhum registro histórico de dança africana ou indígena durante o Triunfo Eucarístico. No entanto, Mayor (2017) nos leva a refletir sobre o contraste provocado pela presença de artistas negros e mestiços em uma festa organizada para exaltação da cultura cristã europeia. Essas tensões sociais ficam mais nítidas nos relatos de outra festa colonial mineira que ocorreu em Mariana pouco tempo após o Triunfo Eucarístico, em 1748, e também serviu de inspiração para a escrita de Autran Dourado, intitulada *Aureo Throno Episcopal*. Como evidencia a pesquisadora, nesse contexto religioso uma expressão artística genuína de povos originários do Brasil tem mais utilidade como legitimadora da dominação colonial do que como uma forma de integração social. Apesar da tentativa de se disfarçar o cotidiano de Vila Rica, enfeitando qualquer participante com pedras e metais preciosos, fato que fica perceptível até mesmo nos cavalos, tudo na festa remetia às relações sociais e raciais da cidade onde quem dita as regras também é quem ocupa os lugares de destaque no desfile, lembrando aos outros participantes suas posições na sociedade. Nesse cenário, a festa do Triunfo Eucarístico surge como uma confirmação histórica e cultural das relações de poder que se impunham na Colônia escravocrata, fato que ainda reverbera em processos políticos, econômicos e culturais que presenciamos até hoje.

Como marca da relevância dessa festa para a história e cultura mineira e sua influência nas expressões artísticas populares ainda presente na atualidade, destacamos o recente surgimento do Grêmio Recreativo Escola de Samba Triunfo Barroco que foi

---

<sup>31</sup> MACHADO *apud* MAYOR, 2017, p. 146.

fundada em novembro de 2020 como homenagem à maior festa religiosa realizada durante o período do ouro no Brasil. A escola de samba belo-horizontina que, devido à situação pandêmica, ainda não teve sua estreia na avenida e atualmente contabiliza cerca de 400 integrantes, através do enredo intitulado “A Festa Sagrada e Profana de Ouro Preto nos 300 anos de Minas Gerais”, surge no contexto atual como uma possibilidade de releitura das exibições culturais e artísticas da festa religiosa despertando nosso interesse quanto às possíveis referências de moda para criação de figurinos para os foliões.<sup>32</sup>

Tendo como fonte os inventários *post-mortem* dos cartórios do 1º e 2º ofícios existentes na Casa do Pilar de Ouro Preto, Minas Gerais, Erlaine Aparecida Januário (2003) investiga a vestimenta dos homens e mulheres pobres da comunidade vilariquenha colonial com o intuito de entender as linhas básicas das roupas por eles adotadas, assim como a relevância e o significado de possuir ou não peças de moda. O estudo intitulado como “As roupas como instrumento de distinção social dos segmentos sociais de pobres livres e libertos de Vila Rica (1789 – 1807)” destaca o controle exercido naquele período sobre as classes econômicas mais baixas por meio dos regulamentos e códigos de vestuário que tinham a função de separar e identificar quem podia ou não vestir roupas confeccionadas com tecidos finos, geralmente importados da Europa, e possuir joias e acessórios de materiais preciosos.

Nesse artigo foram analisados 40 inventários *post-mortem* e entre eles apenas 14 apresentaram algum item relacionado de roupa, sendo que um pertencia a uma mulher forra, três a mulheres livres e os dez restantes eram de homens brancos. Nos outros inventários onde não se percebeu presença das roupas, foram declarados bens como joias, ouro em pó, escravos e outros itens de pouco valor. Não foi possível perceber volume nem luxo nas roupas presentes nos inventários de homens e mulheres pobres, livres ou libertos, entretanto a variedade de tecidos se destaca, principalmente tecidos importados que mostraram predominância. A maioria dos tecidos que chegavam ao Brasil através de importação tinha valores que variavam conforme a qualidade, a cor, e a forma como eram vendidos, sendo que uma fazenda poderia ser vendida em peça, como vinha do tear, vara (correspondendo a 1,10cm) ou côvado (correspondendo a 0,66cm) de comprimento. As peças de roupas masculinas que mais apareceram nos inventários foram: camisas e calções, véstia e jaleco. Enquanto no guarda-roupas das

---

<sup>32</sup> Informações disponibilizadas através de assessoria de imprensa.

mulheres as roupas que mais incidiram foram: saias, capotes, capas, camisas, timão, vestidos, macaquinhos e cintas.

Devido ao clima de Minas Gerais e à necessidade de uma roupa que permitisse uma movimentação mais confortável, o uso de saias e camisa era generalizado entre as mulheres pobres desse período. As camisas apareceram tanto no vestuário feminino quanto no masculino e segundo a pesquisadora se mostravam parte do vestuário externo como também do interno. Quanto às capas que eram usadas como complemento da indumentária, notou-se a mesma ambiguidade, e eram usadas por homens e mulheres tanto para a proteção, quanto no sentido de ocultamento da escassez de luxo e de joias na vestimenta. Um fato que causa admiração é a ausência de vestidos femininos nos inventários. Apenas um dos inventários *post-mortem* relacionados na pesquisa faz referência a um vestido inteiro que foi avaliado em 1\$500 réis; esse vestido pertencia à mulher mestiça e forra Quitéria Joaquina Pereira. Embora os inventários analisados não apresentem uma marcação precisa de divisão entre roupa íntima e doméstica e roupa para ser usada em público, os trajes que aparentemente seriam para ficar em casa raramente aparecem na documentação, o que condiz com a afirmação de historiadores sobre a despreocupação dos habitantes da época quanto às roupas que se usavam nos ambientes internos das casas. Como afirma Del Priore (2016), durante o século XVIII a vestimenta mais elaborada ficava reservada apenas para aparição pública e principalmente nas classes menos abastadas era comum dentro das casas estarem com uma aparência desleixada, fato que causou incômodo em alguns viajantes que visitaram as casas brasileiras nesse período.

Confirmando a hegemonia da aparência, a maior parte das mulheres só se vestia para ir às ruas. Era a confirmação do velho ditado: “Por fora, bela viola; por dentro, pão bolorento!” Em casa, cobertas com um “timão”, espécie de confortável camisolão branco em tecido leve, ocupavam-se nas atividades domésticas. Os cabelos, mal penteados ou “*en papilottes*”, segundo a inglesa Maria Graham, davam uma péssima impressão de desmazelo.

Pior, a tal camisola deixava expostos os seios. E a estrangeira fulminava: “Não vi hoje uma só mulher toleravelmente bela, mas quem poderá resistir à deformação como a que a sujeira e o desleixo exercem sobre uma mulher?” (DEL PRIORE, 2016, p. 299).

Como marcação da importância dos itens de moda para externar a situação econômica das pessoas no período colonial, Autran Dourado nos apresenta, através do olhar da personagem Gaspar, a escassez de luxo na aparência de sua noiva Ana e

também do sogro Bento Pires. O prejuízo causado pelo investimento no ouro não fica evidente apenas na subserviência e facilidade com que Bento Pires entrega a filha para o casamento com Gaspar, mas também na forma simples com que os integrantes da família passaram a se vestir, fato que se destaca aos olhos do pretendente que assim entende seu poder de convencimento. “Gaspar lembrou que Ana não andava mais de joias, os vestidos sempre os mesmos” (DOURADO, 1991, p. 193). Nesse contexto o vestuário que tinha a função simbólica de demarcar as distinções sociais se destaca como um artigo restrito a muitos e que também possui uma linguagem de signos não verbais de comunicação que poderia ser lida e entendida por todos, mesmo em uma época em que apenas uma pequena parte da população tinha estudos ou sabia ler. Assim, a forma como se é visto pelos outros principalmente em eventos festivos toma maior importância e a forma como se vestem as pessoas ricas e pobres fazem grande diferença na convivência social de Vila Rica.

Voltando o nosso olhar para o ambiente interno que abrigava essas pessoas que extravasavam luxúria durante as festas e eventos públicos, Del Priore (2016) nos oferece informações preciosas sobre a moda que enfeitava as casas nesse período. Por causa do ouro, os povoados se transformaram rapidamente em vilas e os casarões se convertiam em sobrados onde negócios eram instalados no térreo. Assim, ao longo do século XVIII, as paredes geralmente construídas de taipa receberam janelas e foram tornando-se mais harmoniosas; passou-se a usar madeiras como Ipês, braúnas, cedros e casca-de-cobra na construção de residências, igrejas e edifícios públicos. “Seus interiores ganhavam tetos lisos ou com painéis ricamente decorados com festões, arabescos, colunas e figuras de animais” (p. 217 e 2018). À medida que a vida urbana mineira ia prosperando, diversas melhorias arquitetônicas e domésticas podiam ser percebidas: jardins franceses recortados em canteiros variados chamavam a atenção dos viajantes, assim como as fachadas que começaram a apresentar sacadas rendilhadas em pedra-sabão, grades em ferro de inspiração italiana e soleiras ornamentadas em cantaria. Ainda assim, nenhuma dessas melhorias urbanas alcançava os escravizados, que, quando não encontravam senzala ou galpão onde dormir, esticavam suas esteiras onde fosse possível.

No romance de Dourado a aparência da casa onde Malvina mora com João Diogo é descrita em mais de um momento, sendo que o primeiro e mais importante deles é quando a protagonista transforma a casa de modelo simples em que foram morar em um ambiente exuberante. Pouco tempo após a mudança que fizeram da casa onde

João Diogo se ajeitava antes de casar para a casa nova, em um espaço mais central da cidade, Malvina investiu um valor alto na compra de novos móveis e objetos de decoração, como também nas pinturas alegóricas presentes nos painéis do teto. Januário, em um dos momentos em que visitou a casa de sua amante para então praticarem o adultério, observa que João Diogo permanece adormecido feito um cão “na cama de cortinado de seda fina e transparente, arrepanhado por uma fita larga nos cantos” (DOURADO, 1991, p. 57). As camas só se tornaram comuns no Brasil no século XVIII, quando houve influência da marcenaria hispano-americana, sendo que as redes que eram transportáveis e adaptáveis ao clima tropical auxiliaram no atraso da difusão do uso do leito ou catre. Porém, o cortinado encontrado na cama de João Diogo não era um costume comum e, diferente das abundantes roupas de cama, era encontrado em menor número em alguns inventários.

Ao final do século XVIII, chegou o estilo híbrido entre o luso e o inglês, o dito d. João V: os móveis ganharam arcos, pés em feitio de pata de animal e elementos decorativos em forma de concha. Novidades foram as arcas-bancos e as cômodas. A influência inglesa foi trocada pela francesa no reinado de d. José. Mais leves, menos entalhados e menores, multiplicaram-se os formatos de cadeiras, de papeleiras, de canapés. Os estrados e assentos trocaram o couro pela palhinha. O douramento e a pintura das cabeceiras de cama coloriram os ambientes. (DEL PRIORE, 2016, p. 228).

As pinturas alegóricas tão difundidas no período barroco também ganham destaque nas escolhas de decoração feitas por Malvina. Após o longo período de recuperação que Gaspar passa na casa do pai, ao deslocar-se pelos cômodos se admira com o teto da sala que exibia as ilustrações de cupidos com cores vivas e chapadas. Ao olhar de Gaspar, acostumado às perfeições das pinturas que estavam em moda na Europa, por onde andava antes de voltar ao Brasil, a arte que estampava o ambiente montado pela madrasta parecia “singela e imperfeita, uma figuração que fugia aos cânones, uma mistura de oriente e ocidente, de fábula grega e frutos da terra” (DOURADO, 1991, p. 152). Mesmo assim, toda a aparência da casa deixava claro que muito dinheiro tinha sido gasto para que ela transparecesse todo o poder econômico que a família possuía, destacando dessa forma que a arquitetura como expressão da moda naquele tempo também servia como forma de evidenciar e distinguir classes sociais. Assim como vestir-se bem para os eventos e festas, esbanjar uma casa bem decorada e com itens de decoração caros fazia parte da coreografia das aparências.

Moda e arquitetura se relacionam não apenas porque as duas áreas se baseiam em formas ou porque seguem uma lógica de busca constante por novidades, mas também porque ambas seguem um processo de construção de significados, que apesar de ser diverso, se impõem de formas parecidas. Embora, como enfatiza os pesquisadores Correia, Barbosa, Mota e Souza (2007), a influência direta da arquitetura em outras áreas como a moda pode ser percebida com maior intensidade apenas a partir do modernismo com o movimento Art Nouveau,<sup>33</sup> podemos considerar que a correspondência entre as duas áreas sempre existiu, o que fica perceptível na indumentária, que por vezes reflete a arquitetura e vice-versa. Atualmente, também podemos perceber essa relação em coleções de moda em que estilistas se inspiram no universo arquitetônico para suas criações, assim como também os arquitetos e designers de interiores referenciam a moda para conceber novos conceitos em projetos arquitetônicos ou de decoração de ambientes.

Assim como a decoração do ambiente, os itens de uso domésticos também receberam o olhar vaidoso de Malvina que, com autorização do marido, investiu valores na compra de baixelas, candelabros e pratarias, tapetes e cortinas, roupas de cama e mesa. Segundo Del Priore (2016), em Minas os itens de mesa mostravam variedade entre modelos rústicos e sofisticados, sendo possível encontrar entre esses objetos algumas fabricações em latão juntas com outras feitas de prata. Na cozinha era comum frigideiras de barro ou ferro e outros objetos como: moringas, bandejas, saleiros, candeeiros, prensa de farinha etc., que variavam sua feitura com materiais como cobre, estanho, ferro, pau, louça e outros. Na guarnição da mesa se usavam toalhas de mesa fabricadas em algodão, linho ou o popular “pano do reino” que se destacava com suas rendas, crivos e franjas coloridas, detalhe que incluía sofisticação às refeições. Desde o século XVI castiçais já apareciam nos inventários dos brasileiros mais ricos e em grande parte do Brasil as casas eram iluminadas da mesma forma. Os tapetes que eram chamados de alcatifa eram vistos em lã ou seda que vinham da Índia ou da cidade Arrayolos na Espanha, quando não eram tramados em rede vegetal.

Apesar da riqueza que a personagem João Diogo possuía, o que justifica o seu pequeno ou nenhum interesse em uma casa cheia de aparatos e objetos luxuosos se deve ao fato de que, diferente dos burgueses das capitais que mantinham um estilo de vida extremamente europeu, como evidencia Freyre (2013), os fazendeiros ricos, donos de

---

<sup>33</sup> Corrente artística que teve seu início na Europa no fim do século XIX e também é conhecida como “arte nova” (BRAGA, 2008).

terras e pessoas escravizadas costumavam dormir em rede ou catre, sendo possível encontrar em algumas fazendas apenas alguns itens mais suntuosos como guarnição de renda nas camas, em uma possível tentativa de imitar as camas do rei ou dos burgueses de Vila Rica. Essas diferenças entre os costumes do campo e da cidade também serviram como incremento para a imagem presunçosa que Gaspar teve no primeiro momento de Malvina, principalmente porque era vista em contraponto à esposa falecida de João Diogo que nunca foi muito exigente.

Ela não carecia de nada, pedia tão pouco, a mãe. De linho, do melhor linho. A última vez, na despedida. Meu filho uma toalha de linho do melhor galego. Não vou mais te ver. Alguma coisa me diz. Não pense assim não, mãe. Primeiro foi Leonor, branca. A outra pedia, queria, exigia. Como devia ser a outra? Não devia ser boa coisa, a boa imagem se desfazia. Mão aberta, gastadeira. Pra amealhar, uma; pra gastar, a outra. Pelas pinturas, uma presunçosa. Ela queria ter uma vida que só as cortes, não aqueles matos, podiam dar. (DOURADO, 1991, p. 152 e 153).

Outro objeto de luxo que ganha destaque na narrativa em questão é o cravo modelo italiano que Malvina pede para o marido na intenção de aperfeiçoar seu conhecimento musical, mas também de animar as festas e saraus que pretendia organizar na nova casa. Em sociedades burguesas e patriarcais, a participação social da mulher limitava-se às atividades domésticas e nesse cenário as expressões graciosamente artísticas como o piano, o canto, o teatro, a dança, lhes serviam como alternativas para afugentar o tédio. Esse objeto de extrema importância no romance, pois vai protagonizar o primeiro encontro entre Malvina e Gaspar, também fará parte do acervo de itens ostentosos, que ousamos considerar como itens de moda, presente na casa onde grande parte da narrativa se desenvolve. Entre os damascos e brocados que estavam espalhados por toda parte do ambiente, o instrumento musical se destaca aos olhos de Gaspar que, ao avaliar seus pés finos e delicados, assim como a caixa, feitos com grande capricho, conclui que o objeto teria vindo do reino e custado ao pai uma grande quantia em dinheiro. Ao se deparar com objeto tão nobre, o jovem volta a se sentir à vontade no ambiente burguês onde viveu antes de se aventurar nos matos. Todo aquele refinamento, que durante algum tempo tentou negar e que experimentou no período em que esteve na corte e em outros reinos, ressurgiu junto com o esplendor luxuoso do instrumento musical.

Um cravo Bosten, disse abrindo o teclado, lendo a marca. Sim, manufatura das mais ricas e caprichadas. Ela tinha gosto, não podia negar. Pelo menos pelo cravo, um pequeno cravo todo pintado a ouro, com medalhões, conchas, liras e figuras mitológicas. [...] Abriu a tampa: a pintura colorida e esfumada, a delicada simetria, o esbatido das figuras, a graça lânguida e musical, esta sim do seu agrado. Uma paisagem grega, colunas jônicas, um lago azul, um barco abandonado no espelho das águas. (DOURADO, 1991, p. 153).

Podemos também evidenciar alguns aspectos de moda presentes na cadeirinha de arruar que foi dada a Malvina como presente do marido que sempre estava disposto a agradar e fazer as vontades dela. Também conhecida como liteira, a cadeira portátil coberta e fechada, sustentada por duas varas compridas, servia como meio de transporte e era comum entre mulheres ricas que seguiam carregadas por homens escravizados que de pés descalços e vestidos com sacos leves de seda e saiotos sobre calças curtas, suportavam nos ombros o peso das “sinhas”. Segundo Freyre (2013) o hábito das mulheres só saírem de casa para as missas nesse modelo de transporte vai ser substituído pelas selas inglesas para senhoras apenas no começo do século XIX. Os materiais e tecidos que decoravam essas cadeiras na parte interna e externa podiam variar, mas todos seguiam as mesmas características das vestimentas usadas pelas mulheres, pois, além de transporte e proteção, funcionavam como uma espécie de extensão do corpo, demonstrando em seus ornamentos a vaidade e o poder da pessoa que a ocupava. A cadeirinha de Malvina é descrita pelo narrador como: “rica, dourada e adamascada por dentro” (DOURADO, 1991, p. 84), e, junto com suas roupas e gestos ousados que são descritos em excesso no romance, eram motivos de olhares e comentários dos outros moradores menos esbanjadores. No primeiro olhar, esses objetos podem ser ignorados como itens de moda, mas, se considerarmos o contexto cultural e as influências de costumes oriundas da Europa, podemos perceber que fazem parte desse universo enredado pelo contraste entre elegância e desalinho, interesse constante pelas novidades como forma de demarcação de status e uma considerável carga significativa, características inerentes à moda.

Figura 5 – Modelo de cadeirinha



Fonte: Carlos Julião, 1740-1811  
<http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>

### 3.4 Aromas da terra do ouro

No romance *Os sinos da agonia* os odores também manifestam uma participação relevante, seja como forma de demonstrar diferenças de costumes e possibilidades de higienização entre classes e raças, seja como item de sedução quando usados no corpo da protagonista. Nesse sentido, os aromas formam um conjunto com os sons dos sinos, a melancolia das brumas, o êxtase dos toques, na construção de uma experiência sinestésica para o leitor. No cenário de Vila Rica, os sons dos sinos, das músicas e das falas, se sobressaem junto com o apelo visual de uma cidade mineira barroca, mas Dourado não ignora o poder sensorial do olfato e as possibilidades de se complementar uma imagem a partir dos perfumes e odores descritos nas cenas.

Como afirma Isabela Monken Velloso (2008), apesar de a existência humana ser mediada e constituída pelos sentidos em comunhão, devido à dinâmica do pensamento ocidental que é regida pela defesa discursiva da lógica e da razão, alguns sentidos são mais prestigiados que outros. Por esse motivo, a visão e a audição são historicamente mais reconhecidos na escala das hierarquias epistemológicas, restando para o olfato um espaço muito reduzido devido à impossibilidade de mensurar algo que se esvai. Os termos de permanência e utilidade gozam certo prestígio na cultura ocidental cristã e se sobrepõem aos códigos relacionados à impermanência e à aparente inutilidade, ligados à moda e ao perfume. Para a pesquisadora, mesmo que as mudanças ininterruptas possam ser de forma escassa e previstas pelos estudiosos, modas e perfumes não permanecem e

apresentam um aspecto de autonomia, “não necessitam de explicação para que possam existir, parecem constituir-se como um fato comunicativo total” (p. 24). Ainda que se possa pensar que as roupas e os perfumes cumprem apenas funções específicas, como agasalhar ou ocultar odores, podemos perceber nas dinâmicas do mundo contemporâneo que vestir-se e perfumar-se se tornaram predominantemente práticas estéticas carregadas de simbolismos, ainda que não deixem de serem pragmáticas, devido à natureza de ambos. O perfume, assim como a vestimenta, funciona em alguns aspectos como objeto de intensificação da dimensão de presença, sendo útil assim para o processo de sedução que é uma das manifestações da moda.

Os perfumes já foram usados em diversos contextos ao longo dos anos: rituais religiosos, tratamentos medicinais e principalmente como elemento estético e de sedução. Segundo Don Slater (2002), foi a partir do século XVIII que a cultura do consumo se manifestou no Ocidente e, ligada ao individualismo, modificou a relação entre os sujeitos e os artigos de consumo. Assim, em contextos extremamente domésticos, foram criados novos espaços de sociabilidade onde os indivíduos podiam experimentar momentos de lazer e demonstrar sua posição social através de objetos como móveis, tecidos e outros itens de moda. Para o autor, a cultura do consumo não é apenas algo imposto pela modernidade ocidental, mas também surge como uma forma de os indivíduos construir e experimentarem sua própria modernidade. Nesse sentido, podemos pensar o perfume como um objeto de consumo conspícuo quando inserido no contexto da moda, pois, sem função pragmática no estilo de vida ocidental atual, serve como item de beleza e caracterização e, assim como outros itens de moda, passa por mudanças sazonais que se relacionam mais com a vaidade e o interesse pelo novo em detrimento do antigo, do que por motivos de utilidade.

Segundo Renata Ashcar (2001),<sup>34</sup> a utilização primordial do perfume vem da religião, uma vez que as plantas eram queimadas nos rituais religiosos com intuito de gerar uma fumaça de odor que seria usada como homenagem aos deuses. Na Bíblia, podemos encontrar várias passagens que relatam o uso de perfumes e destacam a relevância da perfumaria na história e economia dos hebreus. Essa relação entre religião e perfume permanece até hoje e *Os sinos da agonia* não deixou de apresentá-la, sobretudo os incensos que são usados nos rituais católicos. Na descrição do Triunfo Eucarístico presente no romance, além de todos os sons que ressoavam dos “carros dos

---

<sup>34</sup> ASHCAR *apud* MAGALHÃES, 2014.

músicos, os seus instrumentos e vozes” (p. 52) e do clima festivo intensificado pelas “ruas enfeitadas de arcos cheios de dísticos e insígnias” (p. 52), se juntava a esse cenário um aroma que acompanhava as irmandades e provinha dos “turíbulos de cheiroso incenso, as navetas” (p. 53), cena que o narrador compara com o nascimento de Jesus, em que nobres reis magos levaram incenso, mirra e ouro para presentear a criança recém-nascida. Mostra-se importante ressaltar que no Brasil o uso de ervas e aromas naturais não se deu apenas a partir das religiões cristãs; os costumes aromáticos relacionados a rituais religiosos, tratamento de doenças e criação de produtos de beleza difundidos hoje foram em grande parte influenciados pelos costumes indígenas e africanos inseridos em nossa cultura.

Apesar da presença notável da perfumaria em vários tipos de rituais não apenas religiosos em diversas culturas, foi na cultura romana que o uso de perfumes como parte da higienização pessoal passou a participar de todos os níveis da sociedade. Nesse contexto surge o uso do sabonete, que na época era composto por um tipo de mistura feita de gordura de carneiros, óleos essenciais e cinzas de ervas queimadas. O estilo de vida modesto que era comum ao povo romano durante a república foi influenciado por outras culturas durante o período imperial e, através das civilizações conquistadas, novas estéticas e aromas foram sendo incluídas na própria cultura romana, que passa a adquirir com maior intensidade o gosto pelo luxo.

No século III, Roma se tornou a capital mundial do banho, luxuoso ritual jamais visto em qualquer outra cultura. O banho incluía poções aromáticas variadas. Os cidadãos mais ricos tinham até as solas dos pés perfumadas por escravos. Na cidade podiam ser encontradas mais de 100 casas de banho públicas e privadas, frequentadas por todas as classes sociais. (ASHCAR, 2001, p. 1, *apud* MAGALHÃES, 2014, p. 39)

No período após a queda de Roma, entre os séculos V e X a perfumaria ficou um pouco adormecida, sendo possível perceber sua influência apenas no uso de ervas aromáticas que eram usadas em práticas de farmácia e medicina nos monastérios. Isso se deu devido à influência do cristianismo que inicialmente condenava os incensos, considerando-os instrumentos de idolatria, assim como os perfumes eram considerados instrumentos de luxúria e vaidade. Entretanto, como a cultura dos aromas já estava incorporada ao cotidiano das pessoas, gradualmente o cristianismo também incorporou algumas das práticas olfativas e no século VI o incenso passou a ter participação

considerável nos rituais cristãos. A incorporação e aceitação pelo cristianismo dos perfumes nas práticas cotidianas foi mais lenta, mas com a ausência de cuidados higiênicos, era comum as mulheres continuarem usando perfumes com aromas fortes como o âmbar para ocultar odores e, em meados do século XVII, com a presença da peste, algumas igrejas passaram a incentivar o uso de fragrâncias para higiene pessoal e prevenção de doenças.

A disseminação da perfumaria como item estético e de higienização se deu durante os séculos XVII e XVIII devido à expansão marítima que provocou a receptividade de novidades e o interesse por substâncias exóticas. Nesse período a demanda por perfumes se intensificou na Europa e o item virou moda, passando a ser objeto de desejo e ostentação entre as famílias mais ricas, iniciando-se a famosa indústria de perfumaria na França. As fragrâncias doces, florais e frutais eram as mais desejadas, e quem as possuíam era associado ao luxo e prestígio do Reino. Junto com as fragrâncias também chegaram à Europa alguns mestres perfumistas árabes que disseminaram pelo continente seus conhecimentos empíricos e começaram a produzir perfumes para o uso pessoal e medicinal na mesma época da invenção do álcool, item que provocou uma revolução considerável na indústria dos perfumes (ASHCAR, 2001, *apud* MAGALHÃES, 2014).

Enquanto o costume da perfumaria era disseminado pela Europa, no Brasil colonial a sensibilidade olfativa ainda estava longe de se manifestar. Segundo Del Priore (2016), os hábitos de higiene que fazem parte do nosso convívio atual eram raros entre os habitantes do Brasil no século XVIII e os relatos de viajantes indignados com os maus odores presentes nas cidades brasileiras eram volumosos. A própria palavra higiene não fez parte dos dicionários até o século XIX. Até meados do século XVIII as casas raramente eram limpas e, com intuito de tornar os ambientes mais toleráveis, costumava-se queimar plantas odoríferas, prática que também era útil no controle de mosquitos, baratas e outras imundícies. Os penicos eram objetos presentes em quase todas as casas, o seu conteúdo era sem constrangimento jogado nas ruas e os odores do corpo ainda eram plenamente aceitos entre nós. Enquanto alguns teóricos advertiam sobre os riscos da gordura acumulada no corpo que poderia tapar os poros e bloquear as trocas necessárias ao organismo, naquele período ainda era comum acreditar que essas sujeiras funcionavam como uma proteção contra doenças. Viajantes que por aqui passaram relataram que os pés eram as partes que as pessoas mais costumavam limpar, enquanto outras partes do corpo como rosto, braços, peitos e pernas, raramente eram

lavados. No Brasil do começo do século XVIII o asseio não estava relacionado a banhos, mas sim ao uso de roupas limpas, fato que chamou a atenção de viajantes que consideraram as lavadeiras brasileiras mais cuidadosas do que as europeias, pois tinham o cuidado de entregar as peças de roupas sempre bem passadas, organizadas em uma cesta e perfumadas com flores cheirosas.

A sensibilidade olfativa dos colonos estava longe daquela que já se instalara na Europa, pois mesmo para limpar usavam-se produtos fétidos. Os tintureiros, por exemplo, misturavam urina e vinagre para fixar as cores dos tecidos e couros. Lavavam-se roupas com folhas saponáceas e passava-se nelas bosta de cavalo para fixar as cores. Para tirar manchas, usava-se “fel de boi” ou cebola bem esfregada. A fabricação de sabão, que, aliás, foi importado da África até 1780, consistia numa mistura de gordura animal e vegetal com um tipo de soda cáustica. (DEL PRIORE, 2016, p. 240).

Nesse cenário em que os costumes de higiene não são muito disseminados e o acesso a produtos que funcionavam como amenizadores de odores ficava restrito a uma parcela pequena e rica da sociedade, o uso de perfumes e itens de beleza se manifestava como mais uma forma de evidenciar as diferenças de classes e reforçar o racismo presente nas relações sociais. Esses aspectos ficam evidentes na primeira parte do romance, quando a personagem Januário se incomoda com o cheiro oriundo do corpo do seu companheiro de fuga e homem escravizado Isidoro. Após dias escondido nos matos, fugindo do eminente fim da vida, fato que o ritual da morte em efígie já tinha decretado, Januário começa a desistir de fugir do seu destino e declara aceitar de forma resignada qualquer coisa que lhe estivesse esperando. Nesse momento o homem que fora enganado pela mulher que amava se sente tão humilhado a ponto de se comparar com o companheiro de fuga dizendo que a situação em que estavam tinha os tornados parentes. Essa fala é contrariada por Isidoro de maneira enfática, pois ele, homem em situação longa de escravidão, estava consciente de que, mesmo estando os dois naquele momento fugindo juntos, as limitações sociais que acompanhavam as pessoas de pele preta ainda prevaleciam. Essas diferenças também são explicitadas quando Januário propõe a Isidoro presentear-lo com algumas joias e o mesmo nega o presente, pois estava ciente de que, se fosse encontrado com produtos de tal valor em mãos, ia ser automaticamente considerado um ladrão. “Joia só vale em mão de branco ou na orelha e garganta de preta que branco vai emprenhar, se com ela se engraçou.” (DOURADO, 1991, p. 22). Os limites estabelecidos através do racismo e reforçados pela escravidão

alcançavam todas as áreas da convivência entre pessoas de raças e níveis sociais diferentes, a ponto de se ignorar a falta de higiene comum a todos os indivíduos daquele período e passar-se a considerar que os maus cheiros eram características naturais de pessoas pretas ou mestiças. Nesse contexto, os perfumes se destacam como itens de luxo e falas vexatórias como “bodum ardido de preto” se tornam comuns em relações de poder entre ricos e pobres, senhores e escravizados.

Podia sentir o cheiro ardido de preto sem banho dias seguidos. Podia sentir agora, com engulho, o cheiro nauseabundo com que tinha se acostumado e parecia não mais sentir e agora de repente lhe insultava o nariz, embrulhava o estômago. O preto brilhava de suor na escuridão. O bodum entranhava na roupa, no nariz, na memória. O cheiro que mil sabões, preto ou do reino, não conseguiam apagar. Como ele tinha esquecido o que era bodum ardido de preto? (DOURADO, 1991, p. 17).

Enquanto aguarda pelo momento de sua verdadeira morte, Januário aguça os sentidos como uma tentativa de apanhar da vida as migalhas que lhe restam e talvez por isso os cheiros do corpo, da noite, do mato e das flores lhe parecem mais acentuados. Nessa circunstância a personagem começa a refletir sobre os aromas naturais dos corpos e a questionar se ele mesmo não tinha herdado da mãe indígena um cheiro que seria natural da sua raça. Enquanto conclui que nenhuma pessoa percebe o cheiro próprio e por isso se incomoda com o cheiro dos outros, Januário se lembra que os chineses costumavam dizer que os brancos fediam a manteiga rançosa. Torna-se notável, portanto, como se manifestavam os preconceitos nessa sociedade e como o que definia se um odor ou perfume era considerado bom ou não era o poder econômico e social de quem o estava exalando.

Levou o braço ao nariz, procurou sentir o cheiro do próprio corpo. Quem sabe não tinha também o fedor podre da sua raça, da raça da mãe? A gente é que não sente o próprio cheiro. O cheiro podre que às vezes sentia na cafua dos índios, mesmo quando eles ausentes, aquele cheiro azedo que entranhava nas coisas. O mesmo cheiro ardido que um dia sentiu na mãe e procurou esquecer. Cada raça tem o seu cheiro, nenhum sente o seu próprio cheiro, só o dos outros. Era capaz de que Isidoro, mergulhado na nuvem do seu cheiro, no bafo do seu próprio suor, não sentisse e apenas achasse insuportável a sua morrinha de índio que ele próprio não podia ao menos perceber. Os brancos fedem a manteiga rançosa, era o que diziam os chineses. (DOURADO, 1991, p. 18).

Segundo Rainho (2002), as roupas abundantes e exageradas do século XVIII apareceram em discursos, tratados e dicionários médicos principalmente entre 1770 e 1800, período em que foram objetos de inúmeras obras da medicina que se preocupavam com o uso de algumas vestimentas que eram declaradas como antinaturais e por isso podiam afetar a saúde humana, principalmente no que tangia à reprodução feminina e às crianças. No início do século XIX, a preocupação dos médicos franceses volta seu foco principalmente para a higiene, devido à expansão da onda higienista. É nesse período que, para a sociedade em geral, a limpeza do corpo passa a ser manifestação de prosperidade e signo de civilização e saúde. Os cuidados com a higiene também se manifestam nesse período como uma tentativa da medicina de adentrar no espaço urbano e reforçar suas marcas de poder a partir de soluções para questões como epidemias, febres, infecções e outras doenças. Ao reforçarem a importância do asseio em relação ao corpo e às roupas, os profissionais da saúde deixavam claro o interesse em anular os costumes coloniais pouco higiênicos, que eram motivo de atenção dos viajantes estrangeiros que por aqui passavam. A preocupação com a higiene do corpo e das roupas era fator de união entre os médicos, autores de manuais de etiqueta e jornais de moda, porém não tinha todas as camadas da população como destino. Além desses manuais dificilmente chegarem às mãos das pessoas pobres e escravizadas, a água era um privilégio de poucas casas e por isso o asseio do ambiente, das roupas e do corpo era até no século XIX uma delimitação de classes, assim como o uso de roupas da moda funcionava como prova de poder e refinamento.

Os perfumes fazem parte do universo da moda como uma de suas formas de evidenciar um estilo de vida e também de estimular a fantasia, fazendo com que, no contexto atual, sua fabricação e consumo estejam ligados não apenas a aromas agradáveis, mas também ao efeito psicológico que ele causa nas pessoas ou a que tipo de situação ou personalidade eles estão ligados. Assim como nas roupas há um cuidado com as cores, formas e texturas apropriadas, no campo da perfumaria contemporânea, cada nota de composição possui um significado e uma função, conclusão que foi baseada em pesquisas que estão sendo feitas em números cada vez maiores nos últimos tempos (MAGALHÃES, 2014). No período do ouro no Brasil, mesmo não sendo possível fabricar aromas com tanta precisão e conhecimento técnico sobre suas possibilidades, devido à escassez de materiais e de conhecimento sobre o tema, os perfumes já exerciam o papel que ocupam hoje com maior intensidade nas relações sociais, no que se refere ao poder de suscitar memórias e seduzir.

Em *Os sinos da agonia*, os cheiros de Malvina são sublinhados em diversos momentos como mais um artifício usado pelo autor no processo de construção de uma personagem sedutora, persuasiva e potente, que, mesmo quando não pode se impor aos seus subordinados através do toque, faz-se presente pelas sensações provocadas pelo aroma que seu corpo exala. Gaspar se mostra nesse âmbito o mais atento e afetado pela influência que Malvina exercia através das sensações olfativas, possivelmente por ser entre os pretendentes o que menos teve contato físico com a personagem, restando para ele, então, apenas as sensações que estão no espaço da fantasia, contexto em que os aromas prevalecem. Em dado momento, quando Gaspar e Malvina estão muito próximos, envolvidos no jogo cativante de fazer música com o cravo e a flauta, o narrador enfatiza a falta de experiência de Gaspar com o gênero oposto e consequentemente sua falta de conhecimento sobre os perfumes que eram comumente usados pelas mulheres. Assim, surge a dúvida sobre o perfume que Malvina estava usando, que podia ser de benjoim ou águila, mas que, independente de qual fosse, complementava a imagem sensual, tentadora e idealizada que Gaspar tinha da madrasta.

Na verdade, os seus cabelos ruivos, luminosos e faiscantes, os grandes e rasgados olhos azuis, a sua boca carnuda e saliente, as asas do nariz muito bem feitinhas, os rosto arredondado, as curvas suaves dos ombros e do colo, mesmo o volume dos seios suspensos pelo justilho, que boiavam trêmulos e suspirosos, o seu cheiro entre carne calma e benjoim ou águila (não conseguia distinguir as essências, tão pouco acostumado àqueles cheiros, àquela proximidade; procurava se lembrar depois, quando no quarto), toda a sua beleza quente (não se lembrava de ter visto antes mulher tão bela e pura assim), a sua fala bem modulada, de um timbre brilhante que às vezes lembrava um violino em surdina, tão baixinho e sonora ela falava, nada disso o perturbava mais. Ao contrário: se deixava arrastar, possuído por aquela beleza e graça que ele achava a mais pura dádiva dos céus. (DOURADO, 1991, p. 158).

O perfume de Malvina permanece no imaginário de Gaspar de maneira tão intensa que, mesmo após o assassinato de seu pai, quando a protagonista se apresenta envolta em luto, sem joias, com olhos vermelhos demonstrando uma aparência convalida de quem passou a noite chorando, Gaspar se põe a fantasiar sobre os aromas que exalavam a pele branca de Malvina. Para o jovem inexperiente e apaixonado, mesmo de longe era possível imaginar o cheiro que vinha do corpo que era seu objeto de admiração e desejo. Assim, esse mesmo perfume que envolve as noites imaginativas e sonhadoras de Gaspar também surge como protagonista em momento de ciúme,

quando, ao ver Malvina próxima do poderoso Capitão-General, Gaspar se sente envolvido por um ódio profundo ao imaginar que a proximidade entre os dois permitia a outro homem sentir o cheiro do corpo que ele desejava só seu.

Tão junto dela, devia estar sentindo o cheiro quente, pensou Gaspar. O cheiro dos seios, o cheiro quente da respiração, dos soluços contidos, o cheiro do benjoim que ela usava. Mesmo de longe Gaspar podia sentir. Os olhos do Capitão-General, fingindo que pousavam na toalha de damasco, deslizaram enviesados e cobiçosos para os seios subindo e descendo na moldura do decote ousado, coberto pela mantilha. O Capitão-General disse a ela qualquer coisa, Gaspar não conseguiu ouvir. Com certeza para estar mais perto dela, sentindo forte o cheiro quente e lascivo. Porco! pensou Gaspar, e sem saber por quê, teve um ódio profundo do Capitão-General. (DOURADO, 1991, p. 144 e 145).

O costume dos brasileiros de manter as roupas bem limpas e cuidadas independente da situação de higiene do corpo, destacado anteriormente, também é representado no romance em questão. Enquanto o narrador discorre sobre os sonhos de Malvina que se misturavam entre lembranças prazerosas dos momentos com Gaspar e pesadelos em que reencontrava o irmão Donguinho falecido, somos apresentados a uma cena em que a personagem acorda assustada e coberta de suor; nesse momento, ao invés de se lavar, a personagem apenas se enxuga com um pano e veste outras roupas de dormir, sentindo-se, assim, limpa novamente. “A macieza fria, engomada e perfumosa do pano – a mesma sensação boa da noite estrelada.” (DOURADO, 1991, p. 114).

Apesar de o costume de usar perfumes e roupas limpas para despistar os odores do corpo ser uma característica mais destacada nas mulheres, nota-se que a vaidade nesse período acompanhava ambos os gêneros não apenas na vestimenta, mas também nos itens de beleza, incluindo acessórios, maquiagem e perfumes. Freyre (2013) destaca que, como acontece até hoje, desde antes os perfumes já eram usados para fortalecer uma forma de categorização das mulheres, sendo cada tipo de aroma relacionado a um “tipo de mulher”. Entretanto o autor também enfatiza o grande interesse dos homens em produtos de beleza, o que os fazia andar quase tão perfumados quanto às mulheres.

Nos perfumes é que se prolongou até quase nossos dias a hierarquia característica da sociedade patriarcal brasileira não só quanto a tipo de mulher – certos perfumes só se compreendendo em “cômicas” ou atrizes, nunca em senhoras honestas, outros só em mulatas, nunca em brancas finas – como quanto a classe e, menos rigidamente, quanto a sexo. Ou por influência oriental, ou por influência outra, ainda a ser apurada, o homem foi sempre, no Brasil, indivíduo quase tão

perfumado quanto a mulher. Mesmo assim, as mulheres os excediam no uso de cheiros e pomadas, algumas vindas do Oriente, ainda por volta de 1830. (FREYRE, 2013, p. 261).

Dourado destaca essa característica vaidosa dos homens daquele período, principalmente a partir da personagem João Diogo, que, ao passar a conviver com a nova esposa Malvina, se submete a suas vontades e exageros e começa a se vestir de forma exuberante, o que era mais comum aos homens nobres europeus ou das grandes cidades brasileiras e, na maioria das vezes, era ridicularizado por homens que viviam no ambiente rural. Na ocasião da festa de Corpus Christi, Januário, ao ver João Diogo Galvão com os novos jeitos, se lembra de como ele costumava ser e se admira com as transformações estéticas pelas quais passara. Os cabelos que antes eram vistos desgrenhados foram trocados por uma cabeleira empoada com um rabicho sobressalente que era amarrado com um laço, e o rosto, principalmente, se mostrava exageradamente maquiado. “Mais que tudo, a cara raspada, muito branca, empomada, coberta de polvilho (que horror meu Deus!) substituíra a barba agressiva e mateira de antigamente.” (DOURADO, 1991, p. 53 e 54).

Porém, apesar de não se mostrar tão ligado à moda exagerada oriunda das cortes, Gaspar também demonstra preocupação com sua aparência depois que passa a conviver com Malvina. As roupas sujas e desarrumadas de homem que convive com o mato são abandonadas e, vestido com tecidos de boa qualidade em conjunto com peças que não estavam mais na moda, Gaspar se esforça para demonstrar uma aparência mais aceitável para o convívio com a madrasta. Quando os dois se encontram pela primeira vez ao redor do cravo, mas agora com a história narrada pelo ponto de vista de Malvina, mais uma vez as sensações olfativas se destacam e a protagonista também se deixa levar e encantar pela aparência do enteado, tentando imaginar, através do que via, qual cheiro teria a sua barba.

E ela se encantava, nunca tinha visto ninguém assim, não cansava de repetir. E a barba (as caras agora sempre rapadas e empoadas, já começava a achar que essas modas eram pouco próprias para homem), uma barba que ele tinha aparado no quarto (será que ele botou cheiro, benjoim?), uma barba fechada e preta, lustrosa. Lustrosos os cabelos apenas arrepanhados atrás por uma fita de gorgorão preto. (DOURADO, 1991, p. 96).

Fica nítido no trecho destacado como o autor se utiliza de informações históricas sobre moda na construção narrativa, demonstrando que as mesmas fragrâncias foram usadas por muito tempo tanto para homens quanto para mulheres, por isso a recorrência

do benjoim como item de beleza possível tanto para Gaspar, quanto para Malvina. Segundo Ashcar (2001),<sup>35</sup> só em 1868 a indústria química começou a sintetizar os aromas recriando cheiros naturais e fazendo combinações através de pesquisas sobre as estruturas das moléculas, obra que não era possível até então. Assim, no final do século XIX passou-se a dividir o que era perfume de mulher e perfume de homem, e nesse cenário se destacaram os perfumes sintéticos *Fougère Royale*, da marca Houbigant, de 1882, e o *Jicky*, da marca Guerlain, de 1889. A relevância do *Fougère Royale* se dá por ter sido o primeiro perfume a incluir cumarina em sua composição, e também por ser o mais antigo perfume de que se tem notícia que lançou uma tendência olfativa destinada exclusivamente aos homens. O perfume *Jicky*, por sua vez, foi formulado com essência de íris, bergamota e lavanda e, apesar de visar ao público masculino, fez mais sucesso com o público feminino, fato que pode estar relacionado com a mudança de interesse das mulheres, que passaram também a se interessar pelos aromas sintéticos que eram uma novidade destinada inicialmente apenas aos homens. Devido à associação histórica que se fazia, e ainda se faz, das mulheres com os conceitos de natureza, pureza e fertilidade da terra, os perfumes feitos de ingredientes naturais se mostravam mais condizentes com o gênero feminino, enquanto as fragrâncias sintéticas, por serem relacionadas à modernidade e à ciência, eram também relacionadas com a masculinidade.

Os estudos sobre perfumaria no Brasil ainda são escassos, mas podemos destacar alguns trabalhos aqui utilizados, como o livro *Brasileirêsência: a cultura do perfume* (2001) da pesquisadora Renata Ashcar, que serve como referência para diversos trabalhos sobre o tema, assim como a recente coletânea *Perfume, Moda e Cultura* (2019), organizada pelos pesquisadores Isabela Monken Velloso e Frederico Braida, que surge como importante instrumento de análise sobre a relação intrínseca entre moda e perfumaria. Através do trabalho desses pesquisadores temos acesso a um rico conteúdo sobre a perfumaria desde a antiguidade até os dias atuais, o que deixa nítida a participação dos perfumes, assim como da moda na sociedade para além do pragmatismo, mas também como uma forma de passar um recado sobre o indivíduo, revelando com consentimento ou não algo da singularidade de cada um. É inegável a participação do setor de perfumaria no atual mercado da moda, fato que se comprova pelo volume de marcas de roupas que procuram um aroma específico para se associar.

---

<sup>35</sup> ASHCAR *apud* MAGALHÃES, 2014.

Vale então salientar que, assim como as roupas, tem mais representativo no universo da moda e se mostram úteis como suporte narrativo para os romancistas, os perfumes também se destacam como mais uma possibilidade apresentada pela moda para que os escritores possam afunilar o vínculo com o leitor, criando maior sentido de veracidade em suas narrativas.

Autran Dourado se aproveitou muito bem das possibilidades oferecidas pelos aromas, não apenas no que tange aos itens de beleza como o perfume de benjoim, mas também para construir um clima que permite ao leitor experimentar de forma sinestésica as mesmas sensações que os personagens estão sentindo. Os cheiros do corpo de Isidoro, assim como suas roupas, não são o que o torna um homem escravizado, mas fazem parte do conjunto de fatores que contribuem para que ele seja percebido assim, tanto no convívio social em que foi inserido pelo autor, quanto na percepção do leitor. O aroma adocicado do benjoim que exala do corpo da personagem Malvina está longe de ser o principal fator que a torna tão poderosa e possivelmente, se fosse narrado como se estivesse em outra personagem, despertaria outras sensações e acrescentaria outros significados à narrativa. No entanto, é possível perceber que a forma como o narrador insere esse aroma no romance, incluindo-o na imaginação apaixonada da personagem Gaspar, contribui para que se torne nítida a influência que a protagonista tem sobre seus pretendentes e como isso vai além apenas da sua aparência, mas também se relaciona com seu comportamento e com as expectativas e experiências de quem se deixa ser seduzido.

O perfume de Malvina cria o cenário de fantasia e sedução para as cenas em que se encontra com Gaspar, da mesma forma que os odores do corpo de Isidoro colaboram para o cenário de desconforto e aflição em que o mesmo está inserido junto com Januário. O aroma de incensos presente nos eventos religiosos narrados no romance contribui para a construção do cenário de ostentação de poder da Igreja católica e, junto com as roupas, os sons, os rituais, demonstra a relevância de se levar em consideração todos os sentidos em uma produção literária. Assim, mesmo não sendo os aromas o que primeiro se destaca no espetáculo trágico construído por Dourado, podemos perceber a relação íntima que o narrador desenvolve com o leitor, ao usufruir dessa possibilidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Se quando escrevo a minha ficção  
procuro ver os seres e as coisas com o olhar  
do menino que eu fui, é com os olhos  
fascinados do adolescente que palmilhava  
pela primeira vez os caminhos do  
conhecimento que procuro compreender o  
mundo em que vivo e nele me situar.*

Autran Dourado<sup>36</sup>

Esta dissertação foi desenvolvida em um período conturbado da história mundial. O surto do novo Coronavírus se instalou desde 2020 e até a conclusão desta pesquisa, apesar de avanços quanto à descoberta da vacina e tratamentos para amenização dos sintomas provocados pelo vírus, permanecemos sob incertezas quanto ao fim da pandemia. Conscientes do poder da moda de se reinventar ou adaptar a cada nova posição do indivíduo em relação ao contexto social, já podemos prever transformações consideráveis na maneira como iremos pensar, produzir e consumir moda, devido às situações impostas pela pandemia. Se uma das características mais acentuadas da moda é a de reafirmação da identidade e seu principal aspecto se evidencia através das aparências, pressupõe-se que, em contextos que os indivíduos se mantêm em distanciamento social, o uso da moda passe a se manifestar de forma mais pragmática, ignorando as manifestações que se relacionam com a fantasia.

Entretanto, como foi possível perceber em outros períodos históricos, em contextos de mudanças, mesmo aqueles que parecem desfavorecer totalmente as questões que se relacionam com a frivolidade, a moda mais uma vez se transforma para se encaixar nas necessidades singulares de cada indivíduo, seja de forma pragmática ou não. Assim, vemos surgir novos costumes de moda, como, por exemplo, usar roupas elaboradas na parte superior do corpo que ficará em destaque em uma vídeo-chamada, em conjunto com peças confortáveis e simples na parte inferior do corpo, que não será visualizada. Itens necessários para a conservação da nossa saúde, como máscaras de proteção, passam a ser incorporadas no vestuário, e variedade de cores e modelos são criados para que possamos nos incluir em um grupo ou expressar nossa individualidade. Até mesmo as estratégias de vendas são reformuladas e surgem desfiles de moda *online*, como o realizado pela estilista congoleza Anifa Mvuemba, responsável pela marca

---

<sup>36</sup> DOURADO, 1992, p. 119.

Hanifa, em que foram utilizados modelos em 3D para desfilarm com a coleção *Pink Lábel Congo* (2020).<sup>37</sup>

Este trabalho não pretendeu aprofundar as discussões sobre as transformações provocadas na moda devido ao contexto pandêmico em que estamos inseridos hoje, porém a situação atual mundial nos fornece exemplos de como a moda, assim como a literatura, é útil como ferramenta de denúncia de um tempo, pois, mesmo apesar das adversidades, permanece no fluxo de constante transformação e adaptação, fato que possivelmente se tornará notável nos futuros trabalhos sobre a moda e a literatura desse período.

Voltando a atenção para o nosso objeto de pesquisa, podemos perceber com clareza os aspectos que evidenciamos anteriormente. A obra *Os sinos da agonia* foi publicada durante a ditadura militar no Brasil, período que, de forma similar ao que estamos vivenciando atualmente, evidenciou as desigualdades sociais e as arbitrariedades políticas. Nessas circunstâncias, Autran Dourado se valeu do simbolismo presente no período barroco em Minas Gerais para tratar de assuntos que estavam presentes durante o período ditatorial no Brasil. Faço coro ao autor quando afirma: “Quando não se pode escrever o que se pensa [...] temos que ser barrocos e rebuscados, para que os sensores não nos entendam e sejamos sentidos e entendidos por aqueles nos quais nos sentimos irmãos na angústia e no sofrimento.” (DOURADO, 1999, p. 120). Procuramos então, nessa conjuntura, evidenciar a relevância que a moda tem no romance, como uma das formas que o autor utilizou para iluminar aspectos relacionados à violência, à desigualdade e ao abuso de poder político, que estavam presentes tanto no tempo ficcional da trama, quanto no tempo em que o autor estava inserido, e também podem ser notados no tempo em que este trabalho foi desenvolvido.

Ao pretender analisar a moda a partir de discursos produzidos na literatura, usando como objeto uma história que se passa no período colonial no Brasil, torna-se necessário retomar alguns pontos. Do paradigma da distinção social, a moda se mostrou extremamente relevante para as narrativas literárias, principalmente das que tratam de períodos anteriores à industrialização, devido ao processo mais lento de mudanças em que a mesma estava inserida e à dificuldade de acesso à obra prima para fabricação de objetos de moda. Na análise do romance apresentada, fica evidente a escolha de Dourado em usar a moda para destacar a riqueza de alguns em detrimento da falta de

---

<sup>37</sup> O desfile foi apresentado através de uma *live* no Instagram em maio de 2020.

recursos de outros. Assim, a partir, principalmente da vestimenta, o escritor evidenciou as desigualdades sociais presentes na Vila Rica do século XVIII e permitiu ao leitor perceber com mais clareza como se davam as relações de poder através da situação econômica de cada indivíduo.

Nesse cenário, podemos destacar características culturais do povo brasileiro que começaram a ser construídas durante o período colonial e permanecem até hoje, sendo a moda uma vitrine para evidenciar esses aspectos. A partir da interação entre os personagens Isidoro e Januário, assim como da participação de pessoas pobres e escravizadas nos eventos religiosos presentes na narrativa, o narrador enfatiza o aspecto de miscigenação cultural que se manifestou nas relações entre indígenas, africanos, europeus e seus descendentes, que juntos contribuíram para que experimentemos hoje uma cultura e uma moda diversa e rica.

A narrativa de *Autran Dourado* é marcada pela constante presença da moda como um dos veículos de comunicação, seja para reafirmar aspectos comportamentais de uma personagem ou colaborar para uma construção mais realista do contexto histórico ao qual o autor se refere. Em alguns casos, essa comunicação se estabelece de maneira descomplicada devido à forma como lidamos diariamente com alguns aspectos presentes principalmente na vestimenta que foi e ainda é um grande demarcador de gênero e status social. Em outras situações, a presença da moda no romance surge de forma mais implícita, exigindo do leitor uma percepção mais atenta e imaginativa. Entretanto, em todas as situações em que a moda se mostra presente no romance, fica evidente o seu poder de atribuição de significados.

A característica instável da moda foi vista também como instrumento de exaltação das transições constantes no romance, pois permanece presente em todos os momentos de mudanças inseridos na narrativa, comprovando a sua influência e poder de adaptação em qualquer contexto. A cidade que se sustentava economicamente através de um recurso, o ouro, passa a se ancorar em outras alternativas, balanceando e reorganizando as relações entre ricos, pobres, novos burgueses e aristocratas, mudanças que ficam perceptíveis na vestimenta e nos costumes dos novos pobres e dos novos ricos, porém menos nítidas na permanência ostentosa da moda na arquitetura, principalmente das igrejas. Nesse sentido, o narrador se torna responsável por descrever e atribuir a cada um desses momentos um peso específico, delimitando como as situações se davam antes, por quais transformações passaram e qual a influência da moda em cada contexto.

Malvina foi apontada como a principal personagem em que a moda se manifesta, sobretudo como instrumento de demarcação das características atribuídas a cada gênero. Seja utilizando o poder que possuía para manipular a própria imagem de acordo com seus interesses de controle, seja como instrumento utilizado pelo narrador para evidenciar algumas características presentes em outras personagens, que ficam mais evidentes quando colocadas em contraponto com a protagonista. Nos principais pontos em que a moda se manifesta no romance, Malvina aparece em situação de destaque, exemplificando a relação íntima e histórica que as mulheres desenvolveram com a moda e como suas vivências influenciam e são influenciadas intensamente pelas transformações que ocorrem no âmbito da estética. Na literatura, a moda não fala apenas sobre o que está relacionado à narrativa, mas também ao que se relaciona com a cultura e a experiência de quem escreve, assim como de quem lê. Portanto, enfatizamos a relevância de se pensar como a moda pode ser usada nesse contexto como um instrumento de reafirmação de estereótipos de gênero, o que, ao mesmo tempo em que é útil na construção narrativa devido à semelhança com a realidade, também se mostra prejudicial em certo nível, pois contribui para um entendimento social limitado e preconceituoso que ignora a singularidade de cada indivíduo e constrói uma imagem fixa e equivocada sobre as mulheres.

Através do seu romance, Dourado confirma as ideias que são socialmente difundidas sobre o comportamento ideal de cada gênero e, apesar de se propor a construir uma personagem feminina que em vários aspectos foge do padrão comum na literatura e se mostra transgressora das regras sociais do período em que está inserida, ainda usa a moda como instrumento para categorizar personagens femininas dentro das ideias de bom e mau comportamento. Assim, percebemos como a participação da moda na literatura pode ser uma ferramenta de manipulação utilizada de forma consciente pelo autor, mas que também pode ser útil como denunciadora da relação entre o escritor e o seu contexto social.

Fez-se, também, uma reflexão sobre a presença do barroco em *Os sinos da agonia*, que fica nítida no espetáculo da morte em efígie de Januário e também nos rituais religiosos da Vila Rica colonial ali recriados. Propondo a percepção do romance como um espetáculo trágico construído por Autran Dourado, evidenciamos como o autor apresentou o contexto barroco em que estava inserida a cidade de Vila Rica e utilizou a moda para construir cenários e figurinos. A atenção dada a esses aspectos fica gravada no romance principalmente nos momentos de interação pública entre os

personagens, sendo os rituais religiosos os mais relevantes, pois é nesses espaços que se destaca a efemeridade da moda e também da vida. Assim, a forma como a cidade se enfeita para receber os eventos, as pessoas se vestem para imprimirem sua identidade de forma pública, as instituições políticas e religiosas se organizam para transparecer na estética o poder e influência que exercem na sociedade são reflexos da forma como o período barroco se estabeleceu no Brasil e revelam, por meio da ficção, a participação relevante que a moda teve nesse contexto.

Este trabalho buscou, portanto, estudar a presença e importância da moda no romance de Autran Dourado, para refletir sobre a relação íntima existente entre moda e literatura e perceber de que forma esse vínculo se manifesta no romance *Os sinos da agonia*. A análise da indumentária na narrativa, assim como outros aspectos que vão da arquitetura até os perfumes, conclui que a moda garante a coerência da imagem cênica da obra e cumpre o papel de inscrever no romance características de transição, poder, sedução e instabilidade. Ao aplicar essas características na vestimenta e nos costumes dos personagens, Dourado reafirma seu interesse em utilizar o simbolismo e a alegoria como alternativa para a ficção. Nesse contexto, todos os sentidos se encontram, num trabalho conjunto entre os sons, as cores, os aromas e os toques. Os aromas se destacam então como participantes ativos dessa construção ficcional, marcando presença em contextos variados e evidenciando o interesse do autor em retratar os costumes e as relações características do século XVIII a partir de diversas perspectivas, assim como experimentar a ação desses elementos no imaginário do leitor.

Por fim, concluímos que *Os sinos da agonia* é uma obra literária, extremamente relevante não apenas quanto aos aspectos míticos e trágicos, mas também como modelo das possibilidades oferecidas pela moda e que podem se manifestar na literatura a partir da ação consciente do autor, ou de forma implícita, denunciando e evidenciando aspectos de instabilidade que são inerentes ao ser humano. Nesse romance o autor confirma as linhas-mestras definidoras de sua obra, explorando a dimensão mítica das personagens e retratando uma realidade histórica. Entretanto, a obra não constitui simples continuação e confirmação. “Alguns elementos aqui se desenvolvem mais pormenorizadamente, indiciando talvez uma evolução do autor no sentido de mais nítida correlação entre o texto e o subtexto” (LEPECKI, 1976, p. 237). Sendo a moda considerada importante reveladora da identidade humana e dotada de ampla simbologia a depender do contexto em que se manifesta, no romance em questão recebeu o devido

tratamento e se manifestou como importante suporte narrativo na construção ficcional de Autran Dourado.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

ARAÚJO, Marli Gomes de. *A influência da moda na literatura: a caracterização da personagem de ficção nos romances brasileiros do século XIX*. 272 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100133/tde-26092018-084252/pt-br.php>. Acesso em: 13 nov. 2020.

ASHCAR, Renata. *Brasilelessência: a cultura do perfume*. São Paulo: Nova Cultural, 2001.

ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, 1967.

BARNARD, Malcolm. *Moda e comunicação*. São Paulo: Rocco, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitex; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BARTHES, Roland. *Inéditos: imagem e moda* (v. 3). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BOTELHO, Tarcísio R. A família escrava em Minas Gerais no século XVIII. In: RESENDE, Maria Efigênci Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. *As minas setecentistas*. v. 1. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do tempo, 2007, p. 455-476.

BRAGA, João. *Reflexões sobre moda* (v. 1). São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2008.

BRAIDA, Frederico. VELLOSO, Isabela Monken. *Perfume, moda e cultura: estudos reunidos*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

BRIGGS, Frederico Guilherme *et al.* *A Market Scene: Quitandeiras*. 1845. 1 Gravura. Disponível em < [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon70370/icon70370\\_23.html](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon70370/icon70370_23.html) > Acesso em: 25 jan. 2022.

- BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pensamento Feminista conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 213-230.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Introdução ao barroco mineiro: cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Crisalida, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CHATAIGNIER, Gilda. *História da moda no Brasil*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- CIDREIRA, Renata Pitombo. *Os sentidos da moda*. São Paulo: Annablume, 2005.
- CORREIA, Claudia Castro *et al.* *Moda e arquitetura: conexões possíveis*. Universidad de Palermo: Encuentro Latinoamericano de Diseño, 2007. Disponível em < [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/encuentro2007/02\\_ auspicios\\_publicaciones/actas\\_diseno/articulos\\_pdf/ADC085.pdf](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_ auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/ADC085.pdf) > Acesso em: 10 jan. 2022.
- CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Senac, 2006.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias da gente brasileira*. São Paulo: LeYa, 2016
- DOURADO, Autran. *Poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo: Difel, 1976.
- DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- DOURADO, Autran. Os sinos da agonia: romance pós-moderno. *Revista da USP*, São Paulo: Edusp, 1999, n. 20. Disponível em < <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26908> > Acesso em: 08 jan. 2022.
- DOURADO, Autran. *Teia*. Rio de Janeiro: Edifício, 1947.
- DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995
- FIGUEIREDO, Nathaniel Reis de. *Mito e símbolo em Autran Dourado: uma leitura de Os sinos da agonia pela perspectiva do imaginário*. 153 f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura). Programa de pós graduação em Letras. Instituto de Letras e Arte. Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2014. Disponível em < <http://repositorio.furg.br/handle/1/6101> > Acesso em: 04 jan. 2022.
- FISKE, John. *Introduction to Communication Studies*. Londres: Routledge, 1990.
- FOCILLON, Henry. *Vie des Formes*. Paris: Alcan, Presses Universitaires de France, 1939.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Unesp, 2012.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2013.

GUIMARÃES, Carlos Magno. *Escravidão e quilombos nas Minas Gerais do século XVIII*. In: RESENDE, Maria Efigênci Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. *As minas setecentistas*. v. 1. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do tempo, 2007, p. 439-454.

JANUÁRIO, Erlaine Aparecida. *A sociedade das aparências: Vila Rica (1789 – 1807)*. Monografia (Curso de Especialização em História de Minas – século XIX). 19 f. Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei, 2003. Disponível em < <http://www.cedeplar.ufmg.br/diamantina2004/textos/D04A075.PDF> > Acesso em: 24 jan. 2022.

KOHLER, Carl. *História do vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KOSSOY, Boris. *Hercules Florence, da imagem pictórica à imagem técnica: os anos decisivos*. Conferência apresentada no VII Colóquio Brasil-França de Ciências da Comunicação. Porto Alegre: Pré Congresso da Intercom, 2004.

LAEMMERT, Eduardo. LAEMMERT, Henrique. *Correio das Modas (Periódico)*: Jornal crítico e literário das modas, bailes, theatros, etc. 1839. 1 fotografia. Disponível em < <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=717274&pagfis=1> > Acesso em: 25 jan. 2022.

LA SALLE, Jean-Batiste de. *Les règles de la bienséance et de civilité*. Paris: Hachette Livre Bnf, 2018 (1703).

LE BRUN, Elisabeth-Louise Vigée. *Maria Antonieta no Parque*. 1780. 1 Gravura. Disponível em < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/824771> > Acesso em: 25 jan. 2022.

LEITE, Thais Seabra. *O personagem como metáfora e a arquitetura imaginante de Aufran Dourado*. 2014. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Pós Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em < <https://silo.tips/download/universidade-federal-do-rio-de-janeiro-o-personagem-como-metafora-e-a-arquitetur> > Acesso em: 15 dez. 2020.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Aufran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo: Quíron; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.

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

LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LUXO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Médio Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 1051.

MACHADO, Simão Ferreira. *Triunfo Eucarístico*. Curitiba: Antônio Fantoura, 2019.

MAGALHÃES, Dalva Soares Pereira. *A moda do perfume: um estudo sobre perfumaria, trajetória e influências*. 83 f. Trabalho de conclusão de curso – Especialização (Curso de especialização em Moda, cultura de moda e arte). Instituto de Artes e Design Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2014. Disponível em < <https://www.ufjf.br/posmoda/files/2015/02/MONOGRAFIA-DALVA-ATUALIZADA.pdf> > Acesso em: 12 jan. 2022.

MAIA, Cláudia Cristina. *Paisagem na neblina: Os sinos da agonia*, de Autran Dourado. 151 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em < <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-7D2J99> > Acesso em: 06 jan. 2022.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. *Os sinos da agonia: técnica narrativa e consciência trágica na ficção de Autran Dourado*. 226 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1984. Disponível em < <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-9DFG5H> > Acesso em: 04 jan. 2022.

MAYOR, Mariana Soutto. *Corpos de trabalho, corpos de festa: negros e mestiços na festa colonial Triunfo Eucarístico, em Vila Rica (1733)*. *Revista Aspás*, v. 7, n. 1, p. 136-152, 2017. Disponível em < <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/126523> > Acesso em: 08 jan. 2022.

PERNA FILHO, Francisco. *Um estudo das personagens femininas em Autran Dourado*. 2018. 208 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9735>. Acesso em: 15 dez. 2020.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções* – Rio de Janeiro, século XIX. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

RAINHO, Maria do Carmo. Apresentação. In: CHATAIGNIER, Gilda. *História da moda no Brasil*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010, p. 11-13.

RIGAUD, Hyacinthe. *Rei Luiz XIV da França*. 1701. 1 Gravura. Disponível em < <https://www.telegraph.co.uk/tv/2016/06/01/who-was-louis-xiv-of-france-everything-you-need-to-know-about-th/> > Acesso em: 25 jan. 2022.

ROCHE, Daniel. *História das coisas banais*. Lisboa: Editorial Teorema, 1997.

SABINO, Marco. *Dicionário da moda*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

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

SALOMON, Geanneti Silva Tavares. Moda e literatura: convergências possíveis. *Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte*. São Paulo, v. 4, n. 2, dezembro 2011. Disponível em <[http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiaara/wp-content/uploads/2015/01/08\\_IARA\\_vol4\\_n2\\_Artigo.pdf](http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiaara/wp-content/uploads/2015/01/08_IARA_vol4_n2_Artigo.pdf)> Acesso em: 09 jan. 2022.

SALOMON, Geanneti Tavares. Moda e literatura: reflexões sobre o estado da arte. *dObras[s] – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, v. 13, n. 28, p. 161-187, 2020. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1065>. Acesso em: 20 jan. 2021.

SENRA, Angela. *Paixão e fé: Os sinos da agonia* de Autran Dourado. Belo Horizonte: UFMG, 1991.

SIMELL, Georg. A moda. *IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte*, São Paulo, v. 1 n. 1, abr./ago. 2008. Disponível em: <[https://www.ufjf.br/posmoda/files/2008/07/07\\_IARA\\_Simmel\\_versao\\_final.pdf](https://www.ufjf.br/posmoda/files/2008/07/07_IARA_Simmel_versao_final.pdf)> Acesso em: 02 ago. 2021.

SLATER, Don. *Cultura do consumo e Modernidade*. São Paulo: Nobel, 2002.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2019.

SOUZA, Laura Mello e. *Os desclassificados do ouro*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre o Azul, 2015.

STEINMETZ, S. R. *Die Mode*, em *Gesammelte Kleinere Schriften zur Ethnologie und Soziologie*, III, P. Nordhoft, N. V., 1935, p. 154.

SVENDSEN, Lars. *Moda uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TARDE, Gabriel. *Les lois de l'imitation*. Paris: Felix Alcan, 1890.

VEBLEN, Thorstein. *A teoria da classe do lazer*. Coimbra: Conjuntura Actual Editora, 2018.

VELLOSO, Isabela Monken. Moda e perfumes: o devir, a transgressão e a presença. In. BRAIDA, Frederico; VELLOSO. *Perfume, moda e cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019, p. 23-30.