

Os vestidos de Lúcia

Personagem e vestuário em *Lucíola* de José de Alencar

Gabriel Queiroz Guimarães Hernandes¹

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo explorar na obra *Lucíola*, do escritor brasileiro José de Alencar, algumas relações que se estabelecem entre os sentidos do texto e o vestuário utilizado por Lúcia, protagonista do romance, ao longo da história. Procuramos construir uma relação entre a moda, a atmosfera das ambientações do romance e a personagem, a fim de mostrar como se articulam, em nível textual, esses elementos.

PALAVRAS-CHAVE: romantismo, Alencar, *Lucíola*, moda, século XIX.

The clothes of Lúcia

character and clothes in *Lucíola* by José de Alencar

ABSTRACT: The goal of this article is to explore in the book *Lucíola*, from the Brazilian writer José de Alencar, some relations between the senses of the text and the clothes that Lúcia, the protagonist of the novel, wears in the story. In this article, we aim to build a relation between the protagonist, the clothes that she wears and the atmosphere of some spaces of the novel, so we can show how these elements relate between each other in a textual level.

KEYWORDS: romanticism, Alencar, *Lucíola*, fashion, 19th century.

Apesar de sua morte relativamente precoce, José de Alencar (1829-1877) publicou uma grande variedade de romances ambientados no Brasil. Sua obra foi elaborada durante um período em que a discussão sobre a formação de uma identidade cultural nacional pela via artística estava em voga, pois ela foi escrita enquanto se pensava qual seria o espírito nacional e a essência do povo brasileiro. O autor cearense é, portanto, referência obrigatória para quem se dedica ao estudo da formação da literatura brasileira. O país, nessa época vivendo sob o império de D. Pedro II, modernizava-se sob o molde da civilização europeia e tentava se consolidar enquanto um Estado-nação. O centro de toda essa mudança, que abrangeu costumes, arquitetura, hierarquias, moda, entre outros, foi o Rio de Janeiro que, naquela época, era sede da corte.

Na literatura da época, uma das evidências dessas alterações na sociedade fluminense está presente na descrição das roupas utilizadas pelas personagens. Alencar tinha consciência de que o vestuário, enquanto uma manifestação artística, é produto de uma época e de um espaço e, como tal, se associa aos costumes do período. Prova disso encontra-se em seu romance regional e histórico, *O gaúcho*, no qual o narrador reconhece que a vestimenta da heroína Catita é um atentado aos olhos e às tendências do Rio de Janeiro de sua época:

Sobre o trançado opulento que lhe cingia a nuca, trazia a moça um chapéu verde-claro, de pelo de seda e copa alta, com uma fita branca e um ramo de rosas por tope. Atualmente esta parte do traje da formosa cavaleira seria um atentado inaudito contra

¹ Bacharel em Letras e Mestrando pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Email: <gabriel.qgh@gmail.com>.

o bom-gosto e tornaria horrível a mais gentil das amazonas, que pelo verão galopam nos passeios de Petrópolis. Naquela época porém era a moda, e em geral a achavam tão bonita, como a das botas que hoje trazem as senhoras. (ALENCAR, 1988, p. 87)

Ao situar seus romances na corte imperial, o escritor utiliza as roupas como modo de se posicionar perante as questões de seu tempo e de seu meio. Com relação à moda, é perceptível o apreço especial do autor pela vestimenta feminina. Em sua escrita, a variedade do vocabulário que se refere ao vestuário de suas personagens deixa claro, ao leitor, o interesse de Alencar pela moda das mulheres de seu tempo. Não por menos, conforme esclarece Souza (1999), o traje dos homens, em oposição ao das moças, não sofrerá muitas modificações ao longo do século XIX. Em sua maioria, as vestimentas masculinas eram insípidas e graves, tal qual a arquitetura das fábricas. A exceção a essa austeridade da roupa masculina seriam os *dândis*. O escopo desse artigo é a busca pelos sentidos subjacentes às descrições das roupas femininas na obra alencariana.

O romance que escolhi para análise é *Lucíola*, cuja história é ambientada na corte do Rio de Janeiro, no ano de 1855. A partir dessa obra, pretendo explorar como o vestuário compõe, além da caracterização da moda de um tempo, a atmosfera psicológica e física produzida por essas descrições na estrutura das cenas. Por se tratar da história de uma prostituta de luxo, o vestido relaciona-se às esferas mundanas, onde a lógica reinante é a do dinheiro; mas, também, o vestido é descrito em momentos em que sobressaem sentidos mais espirituais, na medida em que o enredo apresenta um processo expiatório de sua protagonista.

Em suma, *Lucíola* narra o caso amoroso de uma cortesã, Lúcia, com Paulo, que, no início da narrativa, acabava de chegar de sua terra natal: Pernambuco. A história é contada em primeira pessoa pelo provinciano, que, decorridos seis anos da morte de sua amada, no ano de 1861, escreve uma série de cartas a uma senhora de alcunha G. M. Nessas missivas, ele conta sua história de amor pregressa com a cortesã. Desse modo, temos o protagonista em dois momentos de sua vida: enquanto personagem que vive os acontecimentos e como um já experiente narrador que rememora a sua história e a reconta através das missivas.

O romance principia por um engano de Paulo que, quando vê Lúcia pela primeira vez, enxerga nela uma moça de alma pura e, ao exclamar isso em voz alta, faz com que a cortesã tome conhecimento de sua impressão. Posteriormente, em um segundo encontro ocasional, na festa da Glória, ao descobrir que ela é uma prostituta, a visão do narrador se altera e ele passa a ver nela um tipo social pré-estabelecido. A partir desse engano inicial, a história acentua as ambiguidades na caracterização da moça, pois ela se mostra, ao mesmo tempo, depravada e recatada. Essa descrição ambígua oscila na primeira parte do livro e atinge seu ápice em uma orgia, que ocorre na casa do melhor amigo de Paulo. A partir desse clímax, o narrador começa a descobrir que a cortesã possui uma faceta oculta que seria ingênua e “pura”. Ao final, inicia-se uma espécie de processo expiatório no qual ela assume que seu verdadeiro “eu” seria a “parcela pura” e, depois de relatar ao narrador o motivo que a levou à prostituição (conseguir dinheiro para salvar a família), ela se muda para um arrabalde da corte, onde passa a ter uma nova vida. O final desse processo se dá com a morte da protagonista.

O que nos interessa analisar aqui são as mudanças emocionais e psicológicas da cortesã, acompanhadas de alterações em seu vestuário. As roupas desempenham papel de destaque, pois se relacionam à psicologia de Lúcia. Os vestidos, em suas composições, sugerem os pensamentos e sentimentos da heroína, conforme pretendemos demonstrar nas páginas que se seguem. Quando tratamos do romance *Lucíola*, as vestimentas, além de apontar para aspectos interiores da personagem, ainda servem para acentuar o contraste entre a atmosfera nas cenas de prostituição e de momentos em que ela se revela uma moça recatada. Uma estudiosa de grande interesse para observarmos a relação entre personagem e vestidos é Souza que, em seu texto “Macedo, Alencar, Machado e as roupas”, observa acerca de nosso romance que “Alencar utiliza a oposição das vestimentas para descrever simbolicamente a psicologia da personagem” (SOUZA, 2005, p. 75). Cabe apontar que a roupa se associa não apenas ao psicológico de Lúcia, mas também aos ambientes em que ela utiliza essas vestimentas, pois a oposição que é estabelecida se relaciona aos lugares da depravação e àqueles em que ela se mostra recatada. Sendo assim, visamos, nesse artigo, compreender o texto como um todo no qual os sentidos se complementam a partir de unidades textuais básicas (personagem, espaço, roupa).

A primeira aparição de Lúcia no romance, por exemplo, se dá em uma festa religiosa. Apesar de não ser efetivamente o primeiro encontro dos protagonistas, a visão que Paulo possui da moça é muito importante e tipicamente romântica. A festa da Glória, cuja padroeira é Maria da Glória, era uma festa popular e que tinha como localidade a ermida com o nome da santa. A fim de entendermos a caracterização da cortesã nessa festa, precisamos analisar o quadro geral pintado pelo narrador. A primeira descrição que ele faz ao leitor é voltada ao desfile da romaria que segue a Rua da Lapa até o outeiro da igreja. Nesse momento, Alencar utiliza a sua experiência como cronista e, de certo modo, aplica-a à pena de seu narrador. Paulo, ao ser deixado de lado por seu amigo, Sá, que o acompanhou à festa, passa a observar a multidão e os costumes que o cercam. Com o olhar atento de fisiologista², o narrador contempla a variedade e os tipos da multidão na qual vê apenas os “tipos grotescos da sociedade brasileira” (ALENCAR, 1959a, p. 313).

Ao tratar das mulheres especificamente, Paulo atribui a elas intenções exibicionistas, pois, mesmo sem conseguir entrar na igreja, elas “pareciam satisfeitas com a exibição de seus adornos” (ALENCAR, 1959a, p. 312). A oposição a essa ostentação será, em vários momentos, a personagem Lúcia. Quando Lúcia aparece, o narrador poetiza a visão que tem dela, como podemos perceber pela relação entre Lúcia e o céu:

A lua vinha assomando pelo cimo das montanhas fronteiras; descobri nessa ocasião, a alguns passos de mim, uma linda moça, que parara um instante para contemplar no horizonte as nuvens brancas esgarçadas sobre o céu azul e estrelado. Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho, e dava esquisito realce a um desses rostos

² Na época, o termo era utilizado com uma conotação próxima à de “psicologia”. O “fisiologista” seria, *grosso modo*, o observador de tipos humanos presentes na multidão das cidades. Na descrição de Walter Benjamin, o fisiologista era aquele que fazia “botânica no asfalto” (BENJAMIN, 1989, p. 34). Alencar utiliza o termo no sentido referido, entre outros exemplos, em sua crônica de 29 de outubro de 1854 (ALENCAR, 2003).

suaves, puros e diáfanos que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada. (ALENCAR, 1959a, p. 313)

A primeira aparição de Lúcia no enredo a caracteriza como admiradora da natureza: ela contempla o céu e as estrelas, o que já sugere um apreço pela *vita contemplativa* em contraste com a *vita activa* em que se assenta a modernidade. Seu olhar, diferentemente das outras mulheres, não atenta para o jogo social da imagem mundana, mas parece perdida nesse ato contemplativo e dotada de algo de celeste. Ademais, posteriormente no romance, sabemos que, além do alto, seu olhar buscava o lugar de sua infância no horizonte, pois Lúcia admite a Paulo que, quando ele a apreciou, ela olhava para o arrabalde onde foi criada por seus pais. Esse olhar para o céu e para o passado já indica o apreço da cortesã pela calma e serenidade associada ao universo da sua vida pregressa no campo. A calma, que, nesse breve instante, aparece implicitamente ao leitor, é desenvolvida no romance e o destino final de seu valor é a mudança da cortesã para o arrabalde. No que diz respeito aos vestidos, essa essência oculta da moça, que já está presente implicitamente nessa cena, se opõe ao universo da moda, pois, conforme afirma Souza em *O espírito das roupas* (1999), a moda se define pela busca constante pela novidade e não pelo culto ao passado.

Podemos perceber, então, que a infância da cortesã é importante, na medida em que ela se opõe ao tempo presente, e ao agora/futuro da moda. Nessa fase inicial de sua vida, que será relatada apenas ao término do livro, a cortesã vivia na presença da família em uma casa simples. Um surto de febre amarela deixa todos de sua casa doentes e, para salvá-los, a moça vende sua virgindade, sem entender muito as circunstâncias, a um capitalista de nome Couto. Ao descobrir que sua filha era uma “perdida” (na expressão popular), o pai a expulsa de casa. A explicação do narrador, quando apresenta a G. M. suas conclusões sobre o caráter de sua amante analisadas no decorrer do livro, nos dá a entender que todo o percurso de Lúcia durante a narrativa é uma tentativa de emendar os elos de seu passado e de seu presente e, assim, recuperar sua adolescência perdida, quando ainda era virgem. É nesse sentido que se desenha o contraste da cortesã na festa da Glória, pois o seu presente é mundano e liga-se ao universo sensual e erótico, mas seu intento oculto é religar-se ao universo da seriedade e da espiritualidade cristã. Esse contraste, do modo como ele é entendido por Candido (2006) acerca do romantismo, em *A formação da literatura brasileira*, aponta, dentre outras coisas, para o conflito entre as tendências sensualista e cética dos neoclássicos e a aspiração religiosa dos românticos.

Valéria de Marco, ao tratar da aparição de Lúcia em *O império da cortesã*, afirma que “Lúcia entra coberta pela discrição do cinza” (MARCO, 1986, p. 157). O contraste com relação às mulheres da festa é evidente, pois a cortesã não preza pela exibição de seus adornos e vestidos, o que a remeteria ao universo profano, mas veste uma roupa discreta e, ao seu modo, sóbria, que se associa ao caráter sagrado da festa ao não chamar a atenção para a perigosa materialidade de seu corpo. Essa discrição do vestuário já apontaria para o desejo de ocultar esse objeto de desejo masculino, que, ao longo do romance, vai se tornando uma constante, conforme a moça assume, cada vez mais, a “parcela pura” que esconde

por detrás da máscara da cortesã impudica. Além da intenção de não chamar a atenção, o cinza do vestido serve para realçar o rosto. Esse realce é muito importante para o texto, pois apresenta a moça com uma fisionomia “suave”, “pura” e “diáfana” que, na sequência, um símile relaciona à delicadeza das nuvens da alvorada. Essa aproximação e incorporação do céu na face da cortesã é um primeiro recurso que aponta para a sua espiritualidade e essência associadas ao divino que, em um primeiro lançar de olhos – atitude tipicamente romântica –, o narrador desvenda.

No entanto, a cena da festa não termina apenas no lance de olhar, pois, logo em seguida, Paulo é informado por seu amigo, Sá, que Lúcia é uma cortesã. A decepção do narrador faz com que ele perceba seu engano e ele logo atenta para os sinais ao redor da moça, especialmente pelo fato de que ela estava desacompanhada, o que já seria uma sugestão de sua condição. Os dois amigos saem em busca da cortesã e o modo como a encontram, agora, se dá pela “ondulação do seu vestido” (ALENCAR, 1959a, p. 314), observado de longe pelos dois rapazes. Diferentemente de sua primeira visão, ela agora está imersa na multidão, distribuindo pequenas moedas de prata a um círculo de pobres que a cercava. A ambiguidade aparece pela primeira vez no romance: apesar de ver em Lúcia uma mulher pura, a experiência do amigo e o modo de falar dela revelam uma meretriz. Na fala do narrador, essa ambiguidade está presente no “contraste inexplicável da palavra e da fisionomia” (ALENCAR, 1959a, p. 315), pois, enquanto uma revela a cortesã, a outra só exala pureza.

A perplexidade do narrador frente ao enigma de Lúcia, apenas se aprofunda no decorrer da história. Ao chegar em casa, depois da festa da Glória, o narrador recorda que, anteriormente, já havia vislumbrado a cortesã. No dia em que chegara à corte, o provinciano lembra-se de ter avistado a moça passando em uma carruagem. Paulo fica extasiado com a aparição e exclama em voz alta “como deve ser pura a alma que mora naquele rosto mimoso” (ALENCAR, 1959a, p. 316). O que o surpreende, nessa recordação de seu primeiro encontro, é que, pelo que lembrava, a cortesã não se comportava com a afetação de “certas mulheres à moda” (ALENCAR, 1959a, p. 316) – o que seria de se esperar de uma meretriz de luxo –, mas sim com uma graça natural.

A impressão de Paulo de que Lúcia seria uma mulher casta, no entanto, apenas aumenta na primeira vez em que resolve visitá-la. Ao se sentir entediado depois de esgotar as reuniões e visitas sociais da corte, o provinciano resolve encontrar-se com a cortesã, imbuído de uma intenção claramente sexual. Ao chegar na casa da moça, Paulo é surpreendido, pois é recebido por uma verdadeira dona de casa do século XIX. Todos os sinais passados pela cortesã apontam para a pureza e serenidade, e ela não executa um movimento sequer que indique outra intenção, além da conversa. Em certo momento, o narrador relata que:

Uma ocasião, sentados no sofá, como estávamos, a gola de seu roupão azul abriu-se com um movimento involuntário, deixando ver o contorno nascente de um seio branco e puro, que o meu olhar ávido devorou com ardente voluptuosidade. Acompanhando a direção desse olhar, ela enrubescou como uma menina e fechou o roupão; mas doce e brandamente, sem nenhuma afetação pretenciosa. (ALENCAR, 1959a, pp. 319-20)

Nesse momento, o vestido simboliza o pudor e torna-se a proteção da mulher contra a volúpia e o instinto agressivo do homem. Na realidade, todo esse capítulo que se passa na casa da cortesã apresenta a tensão entre o desejo sexual de Paulo e o freio de Lúcia pelos sinais que emite e impõem uma barreira à realização do sexo. A relação com o vestido é também metaforizado pela própria força “mística” do pudor. A despeito da ideologia da fraqueza e submissão da mulher no século XIX, o trecho é interessante, também, pois apresenta o véu como uma barreira à voluptuosidade:

Tal é a força mística do pudor, que o homem o mais ousado, desde que tem no coração o instinto da delicadeza, não se anima a amarrotar bruscamente esse véu sutil que resguarda a fraqueza da mulher. Se a resistência irrita-lhe o desejo, o enleio casto, a leve rubescência que veste a beleza como de um santo esplendor, influem mágico respeito. (ALENCAR, 1959a, p. 320)

A resistência, associada à rubescência, veste a beleza, ou seja, esconde o objeto do desejo, que é responsável pelos impulsos eróticos, sob um manto de pura santidade, de pura idealização religiosa. Portanto, acentua-se nesse momento o contraste entre o *sensualismo* e a *religiosidade* através desse poder “mágico” e santo do pudor. Como seria de se esperar, a cortesã deveria agir dentro dos limites do mundanismo, no entanto, o seu modo de se portar, o modo como a vestimenta é utilizada, não afirma o jogo erótico de ocultar e mostrar (ela age sem afetação), mas uma barreira imposta por ela em sua maneira de agir. Aprofunda-se, assim, a ambiguidade perante os olhos do personagem-narrador. O conflito ocorre entre a imagem social que lhe foi feita da moça por seu amigo e aquela que é por ele mesmo observada.

O que começa a se delinear na personagem Lúcia é a existência de uma personalidade bifronte. Em certas ocasiões, especialmente em público, a cortesã mostra sua parcela despudorada, ou melhor, representa socialmente o papel que lhe foi atribuído. No recanto de sua casa, aos olhos do provinciano pelo qual se apaixonou, ela tenta resgatar a parcela pura que, ao longo do romance, se mostra a verdadeira essência de seu “eu” da infância. Ao final do romance saberemos, inclusive, que ela possuía outro nome, o religioso Maria da Glória, que remete à padroeira da festa. O conflito entre essas duas parcelas se dá no sentido de que a moça quer, a todo custo, que Paulo descubra seu verdadeiro eu, oculto por detrás de todo preconceito social.

Quando Paulo vai embora da casa de Lúcia, sente-se desorientado e pergunta a Sá se ela realmente seria uma cortesã. A confirmação do amigo é efusiva e, com o sentimento de ter sido enganado ou desprezado, o personagem volta à casa da moça para tentar novamente conseguir o que teria buscado da primeira vez. Nesse segundo encontro na casa de Lúcia, a cortesã parece querer resgatar essa primeira impressão do provinciano, que é anterior ao momento em que soube de sua condição de meretriz, ou seja, quando ele a viu pela primeira vez na Rua das Mangueiras. O meio que encontra para reavivar em sua memória o sentimento e o êxtase que teve é o vestido, pois Lúcia se veste com a mesma roupa com que ele a viu pela primeira vez.

O que ela tenta recuperar, no entanto, já é impossível, pois o olhar de Paulo foi atravessado pelos preconceitos sociais. Nas palavras de Luís Filipe Ribeiro, “quando os valores sociais se interpõem entre ele e Maria da Glória, passa a ver nela a figura de Lúcia” (RIBEIRO, 1996, p. 94), os valores se interpõem justamente no momento em que o amigo de Paulo, Sá, interfere na visão deste e denuncia que a mulher adorável que contemplou era uma prostituta. A cortesã, contudo, percebe a impossibilidade de resgatar o olhar mergulhado na avaliação social, pois, quando finalmente o moço se recorda de que ela vestia aquela roupagem à ocasião em que a avistara na rua das Mangueiras, ele se expressa do seguinte modo: “estou vendo-a como a vi da primeira vez”, ao que ela rebate, não sem certa melancolia, “como daquela vez não me verá mais nunca!” (ALENCAR, 1959a, p. 325).

A impossibilidade, aliás, logo é evidenciada por Paulo, que demonstra enxergar na moça apenas a prostituta. O sentimento de que ele seria enganado por Lúcia faz com que ele invista para cima dela. Ao tentar agarrá-la, a moça se esquiva e não consegue conter duas lágrimas de decepção. O rapaz entende essas lágrimas como um sentimento de desprezo com relação a ele. Com a honra de homem ultrajada, ele acaba a ofendendo ao dizer que ela representava uma comédia de amor ridícula. A afirmação fere o orgulho da moça e a cortesã decide desempenhar o papel social que lhe foi destinado. Ela, então, o conduz à sua alcova e somos apresentados à parcela sexual da personagem que, nessa cena, se manifesta com todo vigor erótico.

A mudança é geral, o corpo abrasa e o ar cândido da face some; o ambiente é comparado ao templo de uma deusa, pois sai da esfera ordinária da vida regrada do trabalho; suas formas se aproximam da cobra e do felino, pois insinuam um estado de animalidade; em suma, transforma-se em outra mulher, a “outra parcela” de sua face bifronte. As roupas, agora, ganham conotação contrária ao que tinham. Anteriormente, as roupas eram o véu do pudor, aquilo que vestia a beleza e impedia a realização do ato sexual; agora, as roupas são parte do jogo erótico e anunciam, na cena, a violência de sua realização:

Enquanto a admirava, a sua mão ágil e sôfrega desfazia ou antes despedaçava os frágeis laços que prendiam as vestes. À mais leve resistência dobrava-se sobre si mesma como uma cobra, e os dentes de pérola talhavam mais rápidos do que a tesoura o cadarço de seda que lhe opunha obstáculos. Até que o penteador de veludo voou pelos ares, as tranças luxuriosas dos cabelos negros rolaram pelos ombros arrufando ao contato a pele melindrosa, uma nuvem de rendas e cambraias abateu-se a seus pés, e eu vi aparecer aos meus olhos pasmos, nadando em ondas de luz, no esplendor de sua completa nudez, a mais formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto. (ALENCAR, 1959a, p. 328)

Nesse fragmento, como podemos perceber, o vestido é descrito com mais vigor que em todas as cenas anteriores. O impulso erótico está contido nessa violência da cortesã ao tirar as suas roupas. No sentido atribuído por Bataille (1988), o erotismo é definido pela experiência interior da transgressão com relação ao mundo regrado do trabalho. Segundo o autor

de *O erotismo*, o trabalho, para ser realizado nas sociedades, requer o controle racional dos desejos e vontades, pois ele exige disciplina e ordenamento para sua realização. O erotismo é um dos momentos de transgressão com relação a esse universo regrado e, como tal, incorpora toda a violência dos estados primitivos pré-rationais.

Sendo assim, a profissão da cortesã pertence a esse universo da exceção, pois não requer o controle das paixões e da violência, mas a sua aceitação e incorporação em sua atividade. A meretriz pertenceria, portanto, ao universo da festa, das orgias, pois o momento que rege a sua atividade não é aquele do trabalho, que exige a seriedade e a contenção dos impulsos dionisíacos, mas, pelo contrário, seria o próprio erotismo, o próprio bacanal. Não o universo da seriedade dos modos, do pudor; mas do desregramento e da *hybris* como um todo. Na linguagem nietzschiana, segundo a leitura das obras do filósofo feita por Roberto Machado (1999), o mundo regrado se aproxima do apolíneo e o transgressor, do dionisíaco. O impulso apolíneo seria a criação de uma aparência para a vida enquanto uma coisa ordenada, serena, sem as atribulações do caos e da violência primitiva que nos associam ao universo do animalesco. Já o dionisíaco seria a aceitação da violência natural da existência. A transgressão se dá no sentido de romper com as regras estabelecidas pela ética do trabalho que visa ao apolíneo, à ordem, à regularidade e, no contexto burguês, além de tudo isso, à seriedade. Posteriormente, na cena clímax do romance, a orgia na chácara de Sá, a cortesã será apelidada por um dos participantes da festa de *Lúcifer* que, como se sabe, é o anjo da transgressão.

O modo como Lúcia se desfaz de suas roupas a reveste de todo esse vigor da esfera transgressora e erótica do estado dionisíaco, levando em conta que se trata da impressão do narrador. Seu corpo assemelha-se à cobra, animal geralmente associado a arquétipos do demoníaco e da sensualidade. Suas ondulações traem a aparência serena que possuía anteriormente, pois suas formas adquirem requiebro sensuais. Tais ondulações distanciam-se de certo ideal clássico na harmonia das formas, mas sem a tempestade íntima que movimentos como o *Sturm und Drang*³ retomariam. Nesse momento, o vestido está associado a esse desvendar do corpo e, no fragmento, simbolicamente, ele faz parte da aparição textual dessa nova parcela de Lúcia. Lembremos que este mesmo vestido é aquele que tentou fazer com que Paulo se recordasse da pureza secreta de Maria da Glória, mas, ao constatar esta impossibilidade, o vestido não é apenas retirado, como estraçalhado pela veemência do erotismo presente na cena.

Essa realização erótica é praticada com tanta força e sua impressão fica tão penetrada na mente do personagem que, no dia seguinte ao sexo, quando avista Lúcia em público, Paulo só consegue enxergá-la em sua parcela carnal, e suas roupas como empecilho para a realização erótica que planeja em sua imaginação. A ocasião se dá no teatro lírico, onde ele mantém certa distância e avista a cortesã com seus binóculos. O narrador, na distância temporal da vivência, assume que, naquela ocasião, o modo como ela se vestia, sua face e gestos só poderiam “influir pensamentos calmos, se não puros” (ALENCAR, 1959a, p. 332). No entanto, o personagem, no momento da ação, perpassado pela experiência erótica e pelo conhecimento da condição social de cortesã, só a via com o “olhar ávido e acerado

³ O movimento pré-romântico do *Sturm und Drang* pautava-se na reação à literatura estritamente racionalista clássica, especialmente da França. O movimento alemão enfatizava a valorização das emoções interiores em detrimento da escrita racional.

[que] rasgava os véus ligeiros e desnudava as formas deliciosas que ainda sentia latejar sob [s]eus lábios” (ALENCAR, 1959a, p. 332).

Em sua imaginação, a mesma metáfora para o pudor, os véus, agora são rasgados para profanar e deixar à mostra as “formas deliciosas” que o personagem guardava em sua mente como recordação. A oposição entre a santidade e a sensualidade está contida, de certo jeito, na delicadeza, e ao mesmo tempo fraqueza, de um simples véu abstrato que aponta, na realidade, para a existência dupla do sentido ideológico atribuído às mulheres no oitocentos – santas quando mães, eróticas quando amantes; e em sua face mais cruel: amadas e odiadas. O mesmo tecido que cobre o corpo e esconde sua materialidade, seu aspecto carnal, também é o que incita o desejo da nudez. O jogo erótico do desnudamento só existe por conta de sua contraposição, ou seja, do corpo vestido, e essa dupla dimensão da roupa – pudor (positivo) e erotismo (negativo) – evidencia não só a psicologia de Lúcia em sua ambiguidade bifronte, mas a vida interior de Paulo em sua relação com a cortesã.

O clímax do erotismo se dá durante a orgia promovida na chácara de Sá. O ambiente descrito para a cena apresenta uma enorme profusão de objetos, vinhos, uma ceia suntuosa, espelhos e referências sexuais, como os quadros de Lesbos pendurados na parede, imersos em uma atmosfera deslumbrante iluminada por lamparinas a gás. Os excessos da cena produzem um ambiente de pura ostentação, pois, segundo o narrador, seu amigo tinha o costume de despender somas gigantescas em jantares “sibaritas”. A maior exibição de todas, no entanto, será a apresentação erótica de Lúcia, que sobe à mesa nua e se exhibe para os convidados ao imitar as pinturas penduradas:

Lúcia ergueu a cabeça com orgulho satânico, e levantando-se de um salto, agarrou uma garrafa de champanha, quase cheia. Quando a pousou sobre a mesa, todo o vinho tinha-lhe passado pelos lábios, onde a espuma fervilhava ainda. Ouvi o rugido de seda; diante de meus olhos deslumbrados passou a divina aparição que admirara na véspera.

Lúcia saltava sobre a mesa. Arrancando uma palma de um dos jarros de flores, trançou-a nos cabelos, coroando-se de verbena, como as virgens gregas. Depois agitando as longas tranças negras, que se enroscaram quais serpes vivas, retraiu os rins num requebro sensual, arqueou os braços e começou a imitar uma a uma as lascivas pinturas; mas a imitar com a posição, com o gesto, com a sensação do gozo voluptuoso que lhe estremecia o corpo, com a voz que expirava no flébil suspiro e no beijo soluçante, com a palavra trêmula que borbulhava dos lábios no delíquio do êxtase amoroso. (ALENCAR, 1959a, p. 350)

A atitude da moça, aos olhares do narrador, é “satânica”, e encarna toda a experiência transgressora presente na sala ao representar com êxtase dionisíaco a série de quadros. O vestido, nessa cena, é brevemente aludido a partir do rugido de quando a personagem se despe, seu material é a seda, tecido fino. Cabe mencionar, inclusive, que a seda é o tecido base dos momentos de erotismo. Ele figura não só nas roupas de Lúcia, como também no material das cortinas (na cena da alcova que tratamos acima). O motivo dessa escolha,

ao que me parece, é evidenciar ainda mais a luxuosidade e ressaltar a condição de Lúcia. Posteriormente, ao final do romance, a seda é trocada por vestidos de linho e cassa que, geralmente, estão associados à alvura e realçam o aspecto pálido da protagonista.

Em nossa cena, porém, a roupa é importante, além do que foi acima mencionado, pois é retirada. O desnudamento ocupa parte importante dessa cena, apresentando a contraposição essencial das roupas: a nudez. Se os vestidos ganham avaliações do narrador pela maneira e material com que são utilizados⁴, o desnudamento também afeta o modo de olhar de Paulo:

Quando a mulher se desnuda para o prazer, os olhos do amante a vestem de um fluido que cega; quando a mulher se desnuda para a arte, a inspiração a transporta a mundos ideais, onde a matéria se depura ao hálito de Deus; quando porém a mulher se desnuda para cevar, mesmo com a vista, a concupiscência de muitos, há nisto uma profanação da beleza e da criatura humana, que não tem nome.

É mais do que a prostituição: é a brutalidade da jumenta ciosa que se precipita pelo campo, mordendo os cavalos para despertar-lhes o tardo apetite. (ALENCAR, 1959a, p. 351)

O problema, como se pode perceber, é o da materialidade voluptuosa da carne. A nudez que incita a concupiscência da plateia é desumana, animalésca, brutal e torna o corpo da mulher, que de ordinário se reveste, nos demais contextos, de um caráter divino, perigosamente restituído ao olhar profano dos presentes. O polo oposto ao pudor é retirar absolutamente os véus, tanto divinos quanto físicos. O voyeurismo libidinoso profana, restitui ao uso dos homens o corpo da mulher que, nesse momento, torna-se como um dos objetos dispostos pela sala para satisfazer algum tipo de desejo. A ideologia do século XIX, com sua moral rígida, pulsa nesse momento do enredo, pois evidencia, através da transgressão, o quanto os limites da proibição estão arraigados e revelam sobre a relação entre moral e corpo.

Ao descer da mesa, após sua exibição, Lúcia veste-se apenas com um manto escarlate que o narrador compara à vestimenta de um romano. Como podemos perceber, a incorporação de elementos da cultura greco-romana aparece em peso e se acopla, de alguma forma, ao corpo da cortesã: o manto escarlate, a verbena, a própria imitação da série de quadros de Lesbos. Todas essas referências, que de alguma forma vestem a personagem, remetem direta ou indiretamente ao sensualismo do universo pagão. Nesse momento, o olhar do narrador, ao ver sua amada em ação, é perpassado pela imagem que a opinião pública faz da moça. No entanto, na sequência da cena, ela se desculpa e demonstra sua parcela de pureza ao dar em Paulo beijos “puros”.

A tensão entre o olhar da sociedade e a personalidade oculta de Maria da Glória apenas aumenta enquanto a história se desenrola. O olhar de Paulo é o mediador dos acontecimentos, é ele quem atribui os sentidos às roupas e, da mesma forma, à atmosfera que envolve a cortesã. Outro momento desse embate se dá quando a moça aparece em público cercada de admiradores. Em determinado instante do romance, quando Paulo estabiliza

⁴ Aqui cabe recordarmos que o narrador julga as mulheres da Glória e o exibicionismo de seus vestidos e, também, que distingue, sempre que possível, a simplicidade da austeridade das roupas com o excesso dos adornos.

sua relação com Lúcia, a opinião pública começa a focar sobre o relacionamento dos dois e atribuir ao narrador o *status* de aproveitador. Movido por um sentimento de orgulho ferido, e querendo restituir sua honra, o rapaz rompe com a cortesã e a obriga a voltar a se mostrar em público e ostentar, para os olhares dos homens, todo o luxo que possui enquanto meretriz dos ricos. Sendo assim, Lúcia volta a frequentar a famosa Rua do Ouvidor.

Essa rua foi um local muito importante para a moda na corte do século XIX, pois era o centro comercial e ponto de encontro das novidades e mercadorias trazidas do estrangeiro. Entre elas, os vestidos expostos nas galerias, que eram um reflexo das tendências dos países europeus, especialmente Inglaterra e França, e compunham o gosto da elite fluminense. Ao retornar para a rua, a moça passa a se reincorporar no universo da moda de seu tempo, por exemplo, ao encomendar vestidos de Gudin e Wallerstein. A referência tenta enraizar a história na realidade temporal daquela época, pois, nas recordações e pesquisas de Macedo, em *Memórias da Rua do Ouvidor*, o escritor de *A moreninha* se refere ao Wallerstein como o “Carlos Magno da Rua do Ouvidor” (MACEDO, 2010, p. 217).

Em meio ao centro da moda estrangeira, Lúcia aparece ao escritor como uma figura fulgurante.

Lúcia estava rutilante de beleza; a sua formosura tinha nesse momento uma ardentia fosforescente que eu atribuí à irritação nervosa da manhã. O orgulho e o desprezo vertiam-lhe de todos os poros, nos olhos, nos lábios, nas faces e no porte desenvolvido. Ela flutuava numa atmosfera maléfica para o coração, que, entrando naquela zona abrasada, sentia-se asfixiar. A roda elegante festejava o astro que surgia, depois do seu eclipse passageiro, mais que nunca brilhante. (ALENCAR, 1959a, p. 384)

A cortesã é comparada ao astro que brilha de forma abrasadora e está envolta em uma “atmosfera maléfica” por conta da enorme roda de adoradores que a colocavam em evidência. Regina Lúcia Pontieri observa que, nos livros de Alencar, a mulher, quando “iluminada, é satânica e, na penumbra, se torna anjo de candura” (PONTIERI, 1988, p. 94). No romance *Encarnação*, o narrador relaciona a iluminação à moda ao falar da protagonista, Amália, “uma das mais gentis princesas da moda” (ALENCAR, 1959c, p. 1235), pois, ao pertencer, no início do romance, ao universo dos bailes, ela é igual àquelas mulheres cuja “luz é a alma de sua formosura. Na sombra desfalecem e murcham” (ALENCAR, 1959c, p. 1225). No romance *Diva*, por sua vez, Emília explica que a luz, os barulhos e a evidência dos salões não são propícios às expansões da alma: “Como está estrelada a noite!... Ali naquele silêncio a alma pode abrir-se, não é verdade? Não há rumor que a assuste nem esse vapor que abrasa!...” (ALENCAR, 1959b, p. 517).

A moda, portanto, é escrita como sendo parte desse universo do exibicionismo, da luz, dos olhares, do barulho, do salão. O vestido é feito para o olhar, mas, no caso de *Lucíola*, conforme esclarece Pontieri, esse mostrar-se torna a mulher “satanica”. Especialmente no caso da cortesã, pois sua exibição ostentando o que há de mais novo no universo da moda a coloca em evidência no círculo social do mundanismo. As duas esferas (moda e

mundanismo) parecem estar estreitamente relacionadas, pois o traje que ela exhibe mostra a todos qual é o círculo social ao qual ela pertence – no caso, o da meretriz de luxo que não habitava os bordéis, mas, sim, casas luxuosas bancadas por homens de elite. É nesse sentido, inclusive, que podemos dizer que, quando Paulo a presenteia com duas joias, em determinado momento do enredo, uma extremamente cara e outra bem simples, ela prefere a joia comum, pois o apetrecho não condiz com a necessidade da exibição e, dessa forma, não a reafirma em sua condição de mulher prostituída.

Essa condição de ter que se mostrar e a manutenção de sua aparência pela moda estão relacionadas ao espaço da cidade, mas, além dele, aos costumes, modas e modelos da civilização europeia. Os vestidos eram um dos produtos que modificavam o gosto do Rio de Janeiro do oitocentos e o europeizavam. Essa europeização, em contrapartida, estava associada à modernização, pois o modelo de civilização adotado pelo Brasil foi o Europeu e, conforme defende Alencastro (1997), tudo que pertencesse e estivesse ligado à cultura africana, por exemplo, teria sido paulatinamente transformado em costumes eurocêntricos⁵. Em “Benção paterna”, prefácio ao romance *Sonhos d’ouro*, o autor define o romance *Lucíola* como a “luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira” (ALENCAR, 1959d, p. 699), no entanto sem a percepção da influência dos costumes de matriz africana. Tal luta está expressa, também, na roupa, pois Lúcia passa a usar vestidos mais simplórios e fora de moda conforme abandona a sua profissão.

O confronto, no que diz respeito ao vestuário, evidencia-se quando Lúcia literalmente troca suas roupas ostensivas. O abandono do universo do mundanismo é, ao mesmo tempo, o abandono da tendência da novidade trazida pela moda. Quando Lúcia deixa efetivamente a prostituição, ela passa a utilizar vestidos brancos e sem adornos ou vestidos pretos e graves que ocultam o seu corpo por inteiro. Ao retornar de sua última noitada, na ocasião do baile do Paraíso, o narrador encontra a cortesã, no dia seguinte, com as roupas todas rasgadas da noite anterior. Na sequência, quando se reconciliam, paira no ar a incerteza se ela havia feito sexo com o Couto, cliente da noite. A resposta é dada através da roupa, a moça toma um banho e volta toda vestida de branco:

Fora o acaso ou uma doce inspiração, que arranjava o traje puro e simples que ela trazia? Tudo era branco e resplandecente como a sua fronte serena: por vestes cassas e rendas; por joias somente pérolas. Nem uma fita, nem um aro dourado, manchava essa nítida e cândida imagem. Creio antes na inspiração. Lúcia tinha no coração o germe da poesia ingênua e delicada das naturezas primitivas, que se revela por um emblema e por uma alegoria. Ela me dizia no seu traje, o que nunca se animaria a dizer-me em palavras, que estava tão pura como eu a tinha deixado, do contato de outro homem. (ALENCAR, 1959a, p. 399)

O trecho acima explicita muitas das concepções discutidas. A simplicidade do traje, a simbologia do vestido, a relação entre a pureza e a roupa. Todas as fitas, aros dourados e

⁵ Alguns exemplos incluem o carnaval, com suas figuras importadas da Itália do Pierrô e Colombina, que substituiu o entrudo; o cigarro de palha que foi substituído pelo Havana e o violão que deu lugar, nos salões das casas nobres, ao piano.

acessórios desaparecem e o que figura nessa nova roupagem é um aspecto limpo sem as “manchas” dos adornos ostensivos que, nas cenas eróticas, servem para acentuar a sensualidade no momento do desnudamento. A cor é o branco que simboliza, comumente, a pureza. O germe da poesia, das naturezas primitivas, refere-se a essa escolha alegórica do vestido, pois, na concepção da época, a fala dos indígenas e povos primitivos seria mais poética, na medida em que, quando precisavam comunicar alguma ideia abstrata, recorreriam a figuras que expressassem essa ideia. O mesmo ocorre com Lúcia, nesse momento, pois o aspecto limpo e sereno de sua roupa, diz respeito à pureza que manteve durante a noite.

Além disso, o banho simboliza uma purificação e esta está associada a uma espécie de ressurgimento espiritual⁶. O que se segue na narrativa é justamente o encaminhamento final da personagem em direção a essa espiritualidade redescoberta. A ambiguidade inicial que havia entre os momentos de sensualismo e religiosidade são resolvidos em um dos polos. Não somente isso, mas, na leitura de Rita Félix Fortes, o romance apresenta “uma dialética entre o universo interior (o eu, a alma), e o exterior (a sociedade)” (FORTES, 1992, p. 67) que, a princípio, dilacerava a personalidade de Lúcia, mas, ao final do romance, é resolvida pelo polo da alma. A retomada da espiritualidade, nesse sentido, está fortemente ligada a uma descoberta interior.

Ao final do romance, Lúcia se muda da corte para o arrabalde. O projeto de expiação da moça se acentua próximo à natureza. Nesse novo cenário, a cortesã passa a ter uma “nova existência” (ALENCAR, 1959a, p. 439), pois passa a viver novamente com a irmã, Ana⁷, afasta-se definitivamente do universo da cidade onde as opiniões, as modas e o burburinho incessante das novidades trazidas de fora são correntes. A vida ativa da cidade é substituída por um viver mais tradicional, cujo valor é o da vida contemplativa. Nesse sentido, a moça passa a contemplar e a viver mais próxima da natureza que, nas obras de Alencar, indica maiores qualidades e virtudes (é o caso de Peri, Arnaldo Louredo e Manuel Canho, por exemplo).

A relação de Lúcia com o vestuário também se altera em profundidade. Antes, a cortesã era quem movimentava o mercado com as compras que fazia na Rua do Ouvidor. Nessa etapa, ela passa a trabalhar manualmente com crochê. A nova condição faz com que ela se posicione, por assim dizer, do “outro lado” da moda e assuma uma posição humilde. O primeiro pedido que envolve um gasto de dinheiro de Maria da Glória para Paulo, por exemplo, se trata de material para que ela possa costurar. Não há o esclarecimento sobre isso, mas fica subentendido que essa ocupação seria, na realidade, o novo ganha pão da personagem. O impacto sociológico dessa mudança, no entanto, não chega a ser explorado pelo narrador. O dinheiro, apesar de mencionado e apesar de ocupar parte importante da história, nesse momento não aparece como um problema, a moça se sustenta com o salário do crochê (ainda que não saibamos para quem vende seus trabalhos ou se de fato os vende) e daquilo que recebeu de Paulo, essas fontes de renda, segundo ela, seriam suficientes para seu sustento. Apesar da preocupação do narrador em dizer como ela se mantinha, pois não aceita usar

⁶ No *Dicionário de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot (2007), a água está associada ao batismo (consolidado como prática pelo cristianismo até os dias de hoje). Este, por sua vez, pode significar a morte do ser material e o ressurgimento, renascimento, do ser espiritual.

⁷ Sobre a existência da irmã de Lúcia, a cortesã nos relata sobre a existência da família apenas ao final. A irmã, contudo, é uma personagem de pouca densidade no romance e, em determinado momento, é literalmente considerada como uma mera extensão de Maria da Glória.

seus ganhos com a prostituição, o dinheiro não aparece como problema. Se compararmos com romances como *Manon Lescaut*, cuja ameaça de pobreza obriga os amantes a cometerem todo tipo de crimes, é perceptível como, nessa etapa de *Lucíola*, a falta de verba não é considerada como empecilho ou mesmo como uma mola propulsora da ação.

Por fim, gostaria de apontar um último momento em que o vestido é posto em evidência pelo narrador e seu desdobramento nos sentidos da narrativa. O trecho descreve o vestido utilizado por Ana e Lúcia na missa de domingo:

Ambas trajavam de preto, com véus espessos; elas sentiam quanto é tocante o uso de só penetrar na casa de Deus ocultando a beleza sob a gala triste e grave, que prepara o espírito para o santo recolhimento. (ALENCAR, 1959a, p. 449)

A oposição entre o sensualismo e a religiosidade, que foram apontados sistematicamente neste artigo, encontra-se evidente nessa cena. Os véus do pudor, os mesmos que poderiam ser convertidos em prol de um erotismo transgressor, novamente entram em cena, mas agora como um pano que cobre a face e todo o corpo com um aspecto grave. A negação da parcela material da vida, especialmente o corpo, que em *Lucíola* é, em geral, tratado de forma satânica, ganha forma através da roupa utilizada. Esse vestuário, no entanto, não é aquele das modas europeias vendidas na Rua do Ouvidor, que faz com que as mulheres se exibam aos olhares de adoradores, mas a gala "triste" que esconde a realidade sensível. Essa tristeza é oposta à orgia da sala vermelha, na qual vigora, não o silêncio e o recolhimento, mas a risada estridente, o estourar da champanha e todo um "concerto infernal" (ALENCAR, 1959a, p. 348) que destoia em absoluto desse momento da missa. Novamente se estabelece esse contraste entre aquilo que seria o universo sério burguês e o universo do mundanismo.

O momento final do processo de cobrir o corpo mas desnudar a alma é a morte da cortesã: a última visão que Paulo tem da amada é a fisionomia transparente, que tinha "a beleza imaterial dos anjos" (ALENCAR, 1959a, p. 457). O romance termina pela comunhão espiritual de Paulo com Lúcia. O percurso do romance parece partir de uma condição inicial pautada no *sensualismo* da profissão de meretriz em direção à *espiritualidade*. A moda e os vestidos suntuosos de Lúcia pertencem à esfera do mundanismo e são vistos como uma pesada carga material, vinda inclusive do estrangeiro, que transformava o gosto nacional daquele momento. O percurso de Lúcia é vestir-se com maior simplicidade, mas, ao mesmo tempo, com rigor, e, em caminho contrário, compartilhar cada vez mais sua vida interior com o amante.

Neste artigo, pretendi colocar em evidência o papel do vestuário não só para a caracterização de Lúcia, mas também para complementar sentidos do texto, como o erotismo, o mundanismo, a alma oculta de Maria da Glória, para acentuar o processo de redenção de sua condição social, sugerir pureza e a opção final pela simplicidade em detrimento da suntuosidade. Além de se articular ao todo da narrativa, os vestidos revelam parte da psicologia da cortesã, pois se relacionam às duas faces que ela apresenta ao narrador: a faceta mundana, que é aquela que mostra à sociedade devido a sua profissão, e aquela parcela que mantém oculta aos olhares sociais, a alma "pura".

Referências

- ALENCAR, José de. *Lucíola*. In: _____. *Obra completa*. Vol 1. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.
- _____. *Diva*. In: *Obra completa*. Vol 1. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.
- _____. *Encarnação*. In: *Obra completa*. Vol 1. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.
- _____. "Benção paterna", prefácio a *Sonhos d'ouro*. In: *Obra completa*. Vol 1. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.
- _____. *O gaúcho*. 3ªed. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *Melhores Crônicas*: José de Alencar. São Paulo: Global, 2003.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Vida privada e ordem privada no Império". In: _____. (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. Vol 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3ªed. Lisboa: Antígona, 1988.
- BENJAMIN, Walter. "Paris do segundo império". In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CANDIDO, Antonio. "O indivíduo e a pátria". In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750 – 1880*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2006.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. 4ªed. São Paulo: Centauro, 2007.
- FORTES, Rita Félix. "Do bordel ao lar: uma volta impossível em *Lucíola* de José de Alencar". *Travessia*, Santa Catarina, nº 25, pg. 61-69, 1992.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. "Memórias da Rua do Ouvidor". In: STRZODA, Michelle (org.) *O Rio de Joaquim Manuel de Macedo: jornalismo e literatura no século XIX*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Graal, 1999.
- MARCO, Valéria de: *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- RIBEIRO, Luis Filipe. "A virgindade da Alma". In: *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996.
- SOUZA, Gilda Rocha de Mello. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. "Macedo, Alencar, Machado e as roupas". In: SOUZA, Gilda Rocha de Mello. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Editora 34, 2005.

Recebido em: 16/07/2015 **Aceito em:** 11/11/2015

Referência eletrônica: HERNANDES, Gabriel Queiroz Guimarães. Os vestidos de Lúcia: Personagem e vestuário em *Lucíola* de José de Alencar. *Criação & Crítica*, n. 15, p. 87-101, dez. 2015. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.