



GALERIA
OUTRORA



Lenes Alves

Projeto de figurino

Fotógrafo:

Marco Cadena

Modelo:

Adryana Diniz

Indumentária e ficção: Contribuições da teoria do vestuário para a teoria literária



Clothing and fiction: contributions of clothing theory to literary theory

Marcelle Lopes de Souza

Resumo: O presente ensaio propõe uma leitura da obra *O pai Goriot*, de Honoré Balzac, a partir de chaves de leituras próprias da teoria da moda apresentadas por Roland Barthes em *O sistema da moda*. A partir disso, busco trazer novas formas de se pensar as funções e as contribuições que o vestuário das personagens podem oferecer para a literatura de modo geral, e mais especificamente para a História dos Costumes que Balzac buscava construir com *A Comédia Humana*.

Palavras-chaves:

Teoria literária, personagem, moda, vestuário

Abstract: The present essay proposes a reading of the work *Father Goriot*, of Honoré Balzac, from own readings keys of the fashion theory introduced by Roland Barthes in *The fashion system*. From this, I try to bring new ways of thinking about the functions and contributions that the characters' clothing can offer to literature in general, more specifically to the History of Customs that Balzac sought to build with *The Human Comedy*.

Keywords:

Literary theory, character, fashion, clothing

INTRODUÇÃO

Honoré Balzac escreveu o romance *O pai Goriot* em 1834 como uma das obras constituintes da *Comédia Humana*. Por meio da História dos Costumes, Balzac tinha a proposta de representar a dinâmica da vida social francesa, por isso escolhe desenvolver personagens típicos para o seu tempo. Ao buscar construir um retrato dos costumes franceses, as suas personagens não costumam ser caracterizadas nem pelo excesso de virtude, nem pela falta dela. Sendo, assim, personagens de condição medíocre que possuem uma forte relação com o meio social em que se encontram.

Ainda que sejam obras que façam parte de um todo, os romances da *Comédia Humana* podem ser lidos de forma autônoma por serem fechados em si, uma vez que cada romance possui uma história individual. Apesar de me parecer que a escolha de um único romance para ser examinado possa oferecer a sensação de estar construindo algo que vagamente lembra uma análise da micro história dentro do universo construído por Balzac, não pretendo evidenciar nenhuma nova realidade para a História. A proposta deste trabalho é de apresentar contribuições da Teoria da Moda e do Vestuário que podem ser pertinentes no diálogo com a Teoria Literária e na compreensão da História dos Costumes de forma geral. Assim, a escolha de *O Pai Goriot* se deu assim como poderia se dar a qualquer outro romance francês ou brasileiro, uma vez que, a intenção é demonstrar de que formas esses campos podem estar imbricados quando estabelecemos uma análise da narrativa ficcional.

A INDUMENTÁRIA COMO ELEMENTO DA CONSTRUÇÃO FICCIONAL

A roupa possui o poder de criar uma imagem para o espectador, que é ao mesmo tempo consciente e inconsciente. Tanto a escolha da roupa quanto a imagem será intencional quando “queremos nos mostrar de determinada forma, culminando às vezes por nos mostrar de outra”¹. Inconscientemente, a imagem exterior de alguém acaba sendo interpretada, mesmo que ela não tivesse a intenção de transmitir qualquer tipo de mensagem a partir da sua roupa. Tal perspectiva pode ser estruturada como ponto de partida para se pensar como a ficcionalização dos sujeitos, ou até mesmo como a autoficção, pode ser concebida nos romances.

Quando o vestuário é apresentado na forma de linguagem literária, torna-se uma imagem na mente do leitor, possuindo, assim, a função de caracterizar as personagens de um romance. Elas serão definidas e apresentadas de acordo com a vontade do autor, por isso os seus aspectos indumentários estarão “associados à sua suposta personalidade, às suas atitudes enquanto elemento de um universo ficcional, ao seu trajeto na narrativa”². Sendo assim, a descrição do vestuário e o seu uso acabam tornando-se, para o autor, “uma ferramenta que possibilita a interpretação do caráter, da moral, dos desejos e expectativas das personagens”³.

Segundo Mikhail Bakhtin, no romance oitocentista, “surge uma divergência fundamental entre o homem aparente e o homem interior e, como resultado, leva o aspecto subjetivo do homem a tornar-se objeto de experiência e de representação”⁴. Isso vai acabar proporcionando a construção do contraste entre o que Antonio Candido determina como “a continuidade relativa da percepção física

1 SALOMON. G. T. *Moda e ironia em Dom Casmurro*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 26.

2 *Ibidem*, p.42-43.

3 RODRIGUES. M. T. *Mancebos e Mocinhas: moda na literatura brasileira do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010, p. 138.

4 BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec Editora, 2014, p. 426.

(em que fundamentos o nosso conhecimento) e a descontinuidade da percepção, digamos, espiritual, que parece frequentemente romper a unidade antes apreendida”⁵. Esse contraste vai ser aplicado no vestuário das personagens quando a roupagem for apresentando parte da subjetividade à medida que as rotulações iniciais em torno da personagem são desconstruídas.

De acordo com Candido, esse processo ocorre em vista da nossa incapacidade de “*abranger* a personalidade do outro com a mesma unidade com que somos capazes de *abranger* a sua configuração externa”⁶. Por isso, pode-se pensar nos dois tipos de conhecimentos que foram apresentados por Antonio Candido para se aproximar de uma maior abrangência da personalidade das personagens. Tendo assim o “conhecimento do domínio finito”, destinado para a caracterização exterior do corpo; e o do “domínio infinito”, oculto à exploração de forma íntegra devido a sua ligação com a interioridade de cada personagem, mas que pode ser explorada por meio dos signos indumentários.

Como a noção do leitor em relação à percepção física da personagem é sempre incompleta, pode-se dizer que o conhecimento que ele possui sobre as personagens será fragmentário. Tal concepção fragmentária vai se dar em decorrência do leitor possuir uma certa relação de dependência com o autor. Apenas conseguimos imaginar como seria a aparência física de uma personagem a partir dos elementos narrativos que a caracterizam. Entretanto, dificilmente tais elementos são estabelecidos integralmente logo no início da obra, e mesmo que fossem, a personagem romanesca está constantemente em construção ao longo do enredo. Por isso, é necessário que o romance tenha uma ligação estruturalizada entre o personagem e o enredo. Ela é importante para que haja um contexto adequado que assegure o traçado convincente da personagem. Proporcionando, assim, uma mútua relação de construção, na qual o enredo só poderá existir por meio das personagens, e essas só poderão ser ficcionalizadas a partir do enredo. Desta forma, ambos vão exprimir “os intuídos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”⁷.

VESTUÁRIO ESCRITO: AS FUNÇÕES ESPECÍFICAS DA LINGUAGEM

Segundo Roland Barthes, existem três tipos de vestuário: o vestuário-imagem, o vestuário escrito e o vestuário real. O primeiro se situa no nível das formas, sendo apresentado em fotografias, pinturas e desenhos. O segundo se situa no nível vocabular, por utilizar uma estrutura verbal para contemplar o vestuário descrito. Já o terceiro possui tanto estruturas do primeiro quanto do segundo. Contudo, ele não pode situar-se no nível das formas, pois sempre vemos apenas uma parte da peça do vestuário, um modo particular de se vestir de acordo com o uso pessoal de cada um. Ele também não pode estar no nível da língua por ela ser um “decalque do real”⁸, assim, Barthes o enquadrando na estrutura tecnológica. Logo, o vestuário real se situa em uma estrutura no nível da matéria e de suas transformações ao longo tempo.

Nesse sentido, vamos nos ater mais ao vestido escrito pelas funções específicas da linguagem que ele nos proporciona desencadear. A primeira função que Barthes apresenta em *O sistema da moda*, é a expressão verbal como imobilizadora da percepção em um certo nível de apreensibilidade. Em comparação à imagem, compreende-se que a linguagem desempenha uma função de autoridade,

5 CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007. (Coleção Debates), p. 55.

6 *Ibidem*, p.56.

7 *Ibidem*, p.53-54.

8 BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 22.

já que ela nos impõe a apreensão da imagem do vestuário em sua totalidade enquanto estamos lendo a descrição estabelecida ao longo de um romance. Enquanto que o leitor de imagens dispõe de uma certa liberdade para se ater aos signos que são mais chamativos ou apenas àqueles que lhe convém.

A função de conhecimento é a segunda função da expressão verbal. Ela é crucial para o desenvolvimento de enredos romanescos, uma vez que as personagens necessitam desta dimensão para serem apresentadas ao leitor. É a partir dela que o leitor começa a conhecer as personagens do livro. Assim, cada personagem passa a cumprir a função de ser identificada por signos que remetem às suas características. O desempenho desta função pode ser percebida na descrição que Honoré Balzac faz do Sr. Poiret em *O pai Goriot*:

a cabeça coberta por um velho boné mole, mal segurando na mão a bengala com cabo de marfim amarelado, deixando flutuar as abas murchas de sua sobrecasaca que escondia mal uma calça quase vazia, e pernas com meias azuis que cambaleavam como as de um homem embriagado, mostrando seu colete branco sujo e seu jabô de musseline grosseira amarrotada que se unia de modo imperfeito à gravata amarrada em volta de seu pescoço de peru, muita gente se perguntava se aquela sombra chinesa pertencia à raça audaciosa dos filhos de Jafé que borboleteiam pelo Boulevard Italien⁹

A partir desta descrição, o leitor tem o conhecimento de que o Sr. Poiret um dia foi um homem que possuía dinheiro suficiente para comprar uma bengala com cabo de marfim. Entretanto, pela sua sobrecasaca murcha e as calças largas, percebe-se que ele foi perdendo peso mas não teve dinheiro para comprar roupas menores. Além disso, o seu colete branco sujo e seu jabô de musseline amarrotada denunciam que ele é um homem solitário, uma vez que no século XIX cabia à esposa o papel de cuidar do marido e de suas roupas. Nesse sentido, pode-se apontar a descrição do vestuário como instituidora de um protocolo de desvendamento. Pois, segundo Barthes, a peça de vestuário vai sendo desvendada de acordo com certa ordem, e essa ordem implica inevitavelmente certos fins¹⁰.

A terceira e última função caracteriza por Roland Barthes é a da ênfase. Pelo vestuário escrito ser um vestuário fragmentário, tal função vai repousar em um caráter intrínseco da linguagem: as sua descontinuidades. Assim, a ênfase da linguagem vai permitir que se reviva as informações sobre a personagem por meio da orientação da percepção da imagem. Pode-se perceber o uso dessa função na personagem da Sra. de Restaud. Balzac a caracteriza como uma condessa “sedutoramente vestida”, pois, de acordo com Rastignac, “o recurso às barbatanas era inútil para a condessa, só a cintura marcava seu corpo flexível”¹¹. Ou seja, as curvas da condessa eram tão bem marcadas que o espartilho feito de barbatanas de baleia seriam um empecilho inútil”. A ênfase de Balzac à cintura da Sra. de Restaud permitiu que esta se tornasse uma referência dentro do romance. Tanto que, ao ser avisado que uma das filhas do pai Goriot foi visitá-lo quando estava doente, Rastignac utiliza as características enfáticas da Sra. de Restaud para perguntar se era ela quem esteve presente: “uma morena alta, de olhar vivo e bem-feita, lindo pé, cintura ágil?”¹². Logo, tal função permite que o leitor sabia que se tratava da Sra. Restaud no momento em que Rastignac a descreveu. Não precisando,

9 BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Penguin: Companhia das Letras, 2015, p. 23.

10 *Ibidem*, p. 39

11 BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Penguin: Companhia das Letras, 2015, p. 67

12 *Ibidem*. p. 252

assim, citar o nome da condessa de imediato, o que proporciona a abertura de dimensões criativas no âmbito do desenvolvimento ficcional romanesco.

O DETALHISMO DO VESTUÁRIO

Um “detalhe” basta para transformar tudo aquilo que é sem-sentido em sentido¹³. A partir da descrição de um determinado detalhe é possível determinar qual a classe social do personagem, como é o caso de Maxime com suas botas finas e limpas, ao passo que apesar do cuidado que Rastignac tomara, as suas estavam marcadas por um leve rastro de lama. Apenas pelo detalhe da lama, seria possível deduzir que Rastignac fora até a casa da Sra. de Restaud a pé, enquanto Maxime utilizou uma carruagem¹⁴.

Além disso, James Wood argumenta acerca do uso cada vez maior do chamado “detalhe significativamente insignificante”¹⁵ para evocar a passagem do tempo. Esse manejo de temporalidade pode ser percebido no vestuário de Rastignac. Quando ele entra na pensão da Sra. Vauquer, “era econômico em seus trajes”¹⁶, mas conforme foi buscando se portar como um homem de classe social mais elevada, deixou de se vestir como um estudante e passou a aparentar ter “jeito de um fidalgo”¹⁷. O mesmo vai ser dar com o pai Goriot, entretanto de forma contrária. À medida que ele vai empobrecendo por dar todo o seu dinheiro para as suas amadas filhas, passa a comprar “percalina a catorze vinténs a vara para substituir a bela roupa de baixo. Seus diamantes, sua tabaqueira de ouro, sua corrente, suas jóias desapareceram um a um”¹⁸.

Wood também chama a atenção para o desenvolvimento do detalhe como forma de adquirir o conhecimento sobre determinada personagem, o que esbarra em uma das funções do vestuário escrito de Roland Barthes. Em certas ocasiões, essa dimensão vai de encontro à uma segunda contribuição do detalhismo: a inserção da personagem no seu próprio meio. A apresentação da personagem da Sra. Vauquer exemplifica bem como vai se dar esse movimento.

Logo a viúva se mostra, ataviada com sua touca de tule, sob a qual pende um tufo de cabelo postiço malposto, e anda arrastando seus chinelos enrugados. Sua cara velhusca, gorducha, do meio da qual sai um nariz em bico de papagaio, suas mãozinhas rechonchudas, sua pessoa roliça como um rato de igreja, seu corpete muito apertado e desalinhado estão em harmonia com a sala que destila infelicidade, em que se esconde a especulação, e cujo ar ardorosamente fétido a sra. Vauquer respira sem sentir enjoo. [...] Sua anágua de lã tricotada, que fica aparecendo sob sua primeira saia feita com um vestido velho, e cujo acolchoado escapa pelas brechas do pano rasgado, resume o salão, a sala de jantar, o jardimzinho, prenuncia a cozinha e faz pressentir os pensionistas.¹⁹

Sra. Vauquer é uma personagem que, de acordo com o próprio narrador de *O pai Goriot*, explica a pensão assim como a pensão implica a sua pessoa. Tanto o seu corpo quanto as suas

13 BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 361.

14 *Ibidem*. p. 68.

15 WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2012, p. 87.

16 BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Penguin: Companhia das Letras, 2015, p. 25

17 *Ibidem*. p.125

18 *Ibidem*. p. 39

19 *Ibidem*. p. 19

vestimentas apresentam a ideia de uma mulher mais velha, possuidora de avareza, mas, ainda sim, que busca se manter dentro dos padrões de uma sociedade com valores aristocráticos pelo uso do corpete e de cabelos postiços. Essa busca vai se tornar mais evidente quando Sra. Vauquer vai ao Palays Royal comprar roupas com o objetivo de conseguir conquistar o pai Goriot e assim obter uma ascensão social. Ou quando ela recebe o convite para acompanhar o Sr. Vautrin em uma saída e decide usar um corpete maior para demonstrar grande poder financeiro.

Pode-se dizer que quando a Sra. Vauquer está dentro da sua pensão, ela e o ambiente são praticamente um só. Ao analisar a funcionalidade do espaço da Casa Vauquer no capítulo “Uma pensão burguesa”, Ana Paula Cantarelli nos evidencia duas funções importantes que o espaço assume.

A primeira pode ser descrita como uma função narrativa, pois fornece indícios que nos permitem fazer inferências sobre características das personagens que habitam o lugar. A segunda pode ser descrita como uma função mimética, pois os detalhes presentes na apresentação do espaço criam uma ilusão de realidade²⁰

Ambas as funções estariam imbricadas quando analisamos as personagens e suas ações dentro da pensão. Focalizando tal dimensão na teoria do vestuário, “a touca de tule, sob a qual pende um tufo de cabelo postiço malposto”, o “corpete muito apertado e desalinhado” e a “saia feita com um vestido velho” permitem-nos uma aproximação tanto das características de como seria fisicamente esta mulher burguesa, dona de uma pensão habitada somente por rapazes de classe baixa, em plena Paris de 1819, quanto dos elementos de subjetividade relacionados à personalidade dessa personagem e que se expressam por meio da sua indumentária. Assim, a personagem é tanto parte do meio em que se insere quanto construtor do seu meio, nunca sendo apenas um agente passivo. Isso fica muito evidente quando nos remetemos a intenção de Balzac para a *Comédia Humana*. A premissa do autor é de que seria possível encontrar as suas personagens na vida real, por isso não haveria tipos ideais, mas sim tipos reais.

Segundo Franco Moretti, essa inseparabilidade da Sra. Vauquer de sua representação material é também típica da grande ideologia política da primeira metade do século XIX, que foi o pensamento conservador²¹. De acordo com o autor, essa mescla de narração burguesa e descrição conservadora por parte do Balzac, faz-nos ver uma verdade importante sobre o romance do século XIX (e talvez sobre a literatura em geral): ele dá o melhor de si ao forjar um compromisso entre sistemas ideológicos diversos²². Ao apresentar longas descrições cotidianas, Balzac faz com que as personagens se acomodem nessas descrições e estabeleçam sentido pelo seu cotidiano, o que acaba gerando grande identificação entre burgueses e conservadores.

Em parte, tal compromisso estaria inserido dentro do acordo tácito de que o romances novecentistas começaram a construir com os seus leitores. Existe uma construção de verossimilhança na narrativa ficcional que se mantém detentora de elementos imaginados. Para Catherine Gallagher,

20 CANTARELLI, Ana Paula. A funcionalidade do espaço da Casa Vauquer, em *O pai Goriot*, de Honoré de Balzac. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

21 MORETTI, Franco. *O século sério: o romance europeu do Oitocentos*. Novos Estudos, nº 65, 2003, p. 24. Disponível em: <https://iedamagri.files.wordpress.com/2017/01/seculo_serio.pdf>.

22 *Ibidem*. p. 26

é como se o critério de verossimilhança pedisse os elementos de imaginação²³. Isso permite que o romance proponha diversos sentidos que entrarão em contraposição com a percepção do leitor. Assim, o leitor como alguém que ficcionaliza na vida, possuidor de uma ficcionalização prática, cotidiana, aceita a ideia de ficção que o romance lhe propõe e constrói uma interpretação a partir dos sentidos que o autor está desenvolvendo na sua narrativa, permitindo, assim, a construção de um acordo entre ambos.

CONCLUSÃO

Ao analisar a dinâmica da vida social francesa por meio da história dos costumes, Balzac busca construir um romance tão complexo que deve ser fragmentado como um mosaico. Na *Comédia Humana*, todos representam algo maior da vida social. Os personagens não são limitados a se resumir em si mesmos. Eles são indissociáveis do seu meio, por isso os aspectos indumentários destacados ao longo da narrativa estão relacionados com a imbricação determinante pelo mundo que os circunda. É essa relação intrínseca com as personagens que vai determinar a concepção de história de Balzac.

Desta forma, o ser humano em Balzac se torna historicizado. Logo, nada mais justo do que essas personagens sofrerem com o relativismo ético do mundo representado pelo autor. Existe uma complexidade na qual as personagens se contradizem e os valores se tornam antagonísticos a todo o momento. Como parte da expressão desses valores, temos a indumentária das personagens. Assim, o traje ficcional seria tanto objeto quanto signo, pois expressariam tanto a descrição física das personagens possuidoras de roupas típicas da sua época quanto objeto de representação de valores, costumes e intenções subjetivas das personagens.

Nesse sentido, a teoria da moda e a teoria literária possuem conceitos que podem se imbricar a partir da chave de leitura que se decida utilizar. Ambos os campos acabam possuindo muitas semelhanças, o que para Barthes vai se dar pelo fato de ambos levarem o espectador a se ater mais ao significante e não ao significado das coisas. Ao analisar a linguagem das roupas, Alison Lurie ressalta a observação de Balzac em *Uma filha de Eva* (1839). De acordo com o romancista, para uma mulher, o vestido é uma “manifestação contínua de pensamentos íntimos, uma língua, um símbolo”²⁴. No entanto, essa teoria não se limita apenas ao olhar feminino. Todos nós estamos inseridos neste sistema não-verbal de comunicação. Isso ressalta que existem significados denotativos e conotativos tanto na narrativa romanesca quanto no elemento indumentário ao qual aquele romance está se referindo. Logo, se tratando de indumentária, não haverá detalhe que seja irrelevante. Seja uma narrativa romanesca ou realista, trágica ou cômica, todos os detalhes serão necessários para auxiliar na composição da construção ficcional.

23 GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco. (Org.) A cultura do romance. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

24 LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 19

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Penguin: Companhia das Letras, 2015

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

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec Editora, 2014

CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007. (Coleção Debates)

CANTARELLI, Ana Paula. A funcionalidade do espaço da Casa Vauquer, em *O pai Goriot*, de Honoré de Balzac. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/cavauque.html>>

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco. (Org.) *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

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

MORETTI, Franco. *O século sério: o romance europeu do Oitocentos*. *Novos Estudos*, nº 65, 2003. Disponível em: <https://iedamagri.files.wordpress.com/2017/01/seculo_serio.pdf>

RODRIGUES, M. T. *Mancebos e Mocinhas: moda na literatura brasileira do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010

SALOMON, G. T. *Moda e ironia em Dom Casmurro*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 26

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2012

