



AS REPRESENTAÇÕES DO SIGNO IDEOLÓGICO NAS VESTES DE SOFIA¹

Antonia Gerlania Viana Medeiros
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)
medeirosgerlania@gmail.com

RESUMO: De acordo com os estudos de Bakhtin e seus seguidores, o que caracteriza o signo é sua forma ideológica, pois ele pode ser um objeto material ou um fenômeno da realidade que adquire uma função ideológica. Sendo assim, compreende-se que o que assinala uma representação sógnica é a carga valorativa advinda das estruturas e superestruturas sociais, podendo uma roupa representar a ideologia concretizada em signo de uma classe social. A indumentária perpassa a sua função de cobrir o corpo feminino nu e assume um novo papel, o de artefato cultural. Nesse trabalho objetivamos analisar como Sofia, da obra *Quincas Borba* de Machado de Assis, apresenta em suas vestimentas marcas de sua classe burguesa, da possível riqueza do marido e dos discursos intrínsecos por meio das cores e das formas que se veste para se apresentar à sociedade, ratificando a ideia da veste como signo. A personagem se utiliza do seu papel de mulher e “vitrina” do poder econômico do cônjuge para conseguir ascender na escalada social burguesa.

Palavras-chave: Signo ideológico, Indumentária, Sofia.

PRIMEIRAS PALAVRAS

O Círculo de Bakhtin fala sobre o signo, que é constituído pela linguagem e marcado pela ideologia e as relações sociais. É um objeto material, que pode ser considerado também um fenômeno da realidade objetiva que adquire uma função ideológica, afinal o signo só representa a realidade sógnica e não-sógnica quando parte de um ponto de vista valorativo. É o valor em que o objeto ou fenômeno recebe e o contexto em que estão inseridos que determinarão a representação do signo ideológico, que distinguirá o signo do que não é signo (PONZIO, 2008).

Bakhtin (2006, p. 32) afirma que “qualquer produto de consumo pode, da mesma forma, ser transformado em signo ideológico”, pois esse objeto parte da sua função primária e passa a fazer parte de um universo particular, devido a valoração recebida. Os produtos simbólicos advêm por essa transformação, eles deixam de fazer parte de uma realidade, eles refletem e refratam uma outra. Assim, o que veste o corpo humano também pode ser um signo ideológico, desde que essa vestimenta tenha a valoração ideológica.

Na obra *Quincas Borba*, de Machado de Assis, a personagem Sofia,



fiel representante da burguesia do século XIX, utiliza-se das suas vestes para apresentar à sociedade a riqueza do seu marido Palha. Nesse caso, as suas vestes são costuradas por interesse de classe, exaltando ainda a beleza e a sedução feminina.

Diante dessas colocações, propõe-se, neste trabalho, destacar algumas passagens da obra literária em que é possível visualizar a indumentária de Sofia como representação do signo ideológico. Como a teoria bakhtiana coloca, o objeto, enquanto representação sígnica, passa a significar além de suas próprias particularidades materiais, o que ocorre com a indumentária de Sofia, pois os seus vestidos “vestem” o corpo e a posição da burguesa.

Sobre o signo ideológico e a leitura da indumentária

Entende-se, de acordo com as teorias bakhtinianas, que tudo que é ideológico possui um valor semiótico, assim como onde se encontra um signo, encontrar-se-á também a presença da ideologia. E o que seriam esses signos? Mikhail Bakhtin e seus seguidores demonstram que é na linguagem que mais podemos perceber a presença dessa valorização aos objetos e fenômenos, o que

os transformam em signos ideológicos:

Há duas características presentes no signo que o diferenciam do objeto, ou fenômeno natural, e de um instrumento, seja um instrumento de produção ou um bem de consumo: ele faz parte de um processo de interação social e reflete a realidade de um ponto de vista ideológico; além do que a existência de um signo ideológico, como também sua recepção- interpretação, “pressupõe a existência de vínculos sociais”. O mesmo processo é completamente social. (PONZIO, 2008, p. 112)

O Círculo de Bakhtin também observa que não é somente na língua que esse processo valorativo acontece, apesar da linguagem influenciar no método, mas nas próprias relações sociais, nas questões de classe e em nosso cotidiano a representação do signo ideológico está presente. É na linguagem que, principalmente, ocorre a materialização do fenômeno ideológico, bem como Bakhtin/Voloshinov (2006) afirmam que é na comunicação na vida cotidiana que se inicia a constituição ideológica, pois realiza o processo de produção da vida na infraestrutura e na superestrutura.

Miotello (2005, p.171) destaca que “para Bakhtin o sujeito não se constitui



apenas pela ação discursiva, mas todas as atividades humanas, mesmo as mediadas pelo discurso, oferecem espaço de encontros de constituição da subjetividade, pela constituição de sentidos”. Na perspectiva bakhtiniana, compreende-se a ideologia como a expressão, a organização e a regulação das relações históricas-materiais do homem, ou seja, a superestrutura só existe se for em jogo e relação constante com a infraestrutura, são os signos que estabelecem e intermedeiam essa relação.

Há uma distinção entre um objeto físico e um signo, pois um objeto físico só se torna signo quando reflete e refrata uma outra realidade, passa a ter uma imagem artístico-simbólica ocasionada por esse objeto físico particular. Assim como o objeto físico, o instrumento também pode se tornar signo ao ser revestido por um sentido ideológico, aliás, qualquer produto de consumo pode, da mesma forma, ser transformado em signo ideológico, lembrando que todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica, ou seja, se é verdadeiro ou falso, se é bom ou mau, entre outros julgamentos:

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao

contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signo não existe ideologia.* (BAKHTIN, 2006, p. 31)

De acordo com Bakhtin (2006), cada campo da criatividade ideológica tem seu modo próprio de orientar e refratar a realidade, afinal, o signo ideológico não é apenas um reflexo ou sombra da realidade, mas é também um fragmento material desta. No signo ideológico o fenômeno do mundo aparece na experiência exterior.

E é diante dessa experiência exterior, do olhar excedente, que a leitura da indumentária, por meio do estudo da moda e da visão da roupa como um artefato cultural, permite ver a roupa como uma linguagem dirigida entre o corpo que a veste e o meio em que se encontra, afinal, como discute Ximenes (2009, p. 27), “é possível ler a história do homem por meio da indumentária feminina”. A carga ideológica da vestimenta pesa sobre o corpo que a veste, é uma representação sígnica sobre o sujeito, o corpo que se move.

Ximenes (2009, p. 21), afirma ainda que o vestuário se revela como “um



senalizador de posição social e diferenciação de sexo”, e que a moda é operada sobre um tripé de facetas sociais, psicológicas e estéticas, demonstrando que a vestimenta vai muito além do que uma roupa simplesmente.

Barthes (2009, p. 179), propõe que o vestuário pode significar por ser nomeado, por ser usado, por ser artifício e por ser acentuado, pois “essas quatro variantes têm em comum o fato de fazerem da identidade do vestuário o seu próprio sentido”, possibilitando a indumentária a constituição do seu valor para a sociedade. O mesmo autor ainda afirma que “o signo indumentário é um sintagma completo, formado por uma sintaxe de elementos” (Idem, p. 320), que possui significante e significado.

A moda evidencia o nosso gosto individual, mas também o social, Souza (1987) alega que a vestimenta serve à estrutura social, pois ela acentua a divisão em classe, bem como reconcilia a necessidade de afirmação como pessoa (individual) com a necessidade de afirmação como membro do grupo (social), isto é, a vestimenta, numa visão de representação sócio-ideológica, é um reflexo e uma interpretação da realidade social, seja no sentido de divisões de classe ou no entendimento de exaltar a beleza

humana e financeira do corpo que a veste.

O vestuário não pode ser entendido sem ser relacionado com o corpo, a roupa só está completa quando esta se complementa com aquele. A noção de corpo para Ximenes (2009, p. 89) perpassa a ideia de um corpo que se “move, corpo tridimensional, corpo com uma natureza que pertence a um tempo e espaço, e o espaço é o próprio corpo”, ambos se complementam. Svendsen (2010, p. 21) afirma que “as roupas são principalmente um escudo para o corpo, funcionando antes como uma extensão dele”, logo porque a aparência visual expressa quem somos, a indumentária protege o corpo e dialoga com o meio.

Tanto Souza (1987) quanto Ximenes (2009) defendem o pensamento da linguagem propiciada pela roupa entre o corpo que a veste e a sociedade em que se encontra. Há uma troca de informações, pois a vestimenta se comunica através de seu modelo e enfeites, enquanto que a sociedade faz as suas mudanças serem refletidas nessas indumentárias. Como expõe Souza (1987, p. 125), “a vestimenta é uma linguagem simbólica, uma estratégia de que o homem sempre se serviu para tornar inteligíveis uma série de ideias como o estado emocional, as ocasiões sociais, a ocupação ou o nível do



portador”. O pensamento de Ximenes (2009, p. 16) complementa a discussão de Souza (1987) ao afirmar que a “linguagem das roupas” e suas significações estão “longe de ser apenas a cobertura da nudez”, afinal, a vestimenta tem uma função social, além de proteger o corpo, pois a roupa acompanha o processo cultural e globalizado.

A moda em si, é constituída de uma consciência do corpo como meio cultural, em que as medidas, movimentos e envoltórios expressam o desejo coletivo ou individual, e estes são “somatizados” e “mediatizados”, como enfatiza Ximenes (2009), por tendências estéticas genéricas e socializantes. Além disso, como propõe Svendsen (2010, p. 77), o significado da indumentária “pode ser encontrado na consciência da pessoa que usa a peça de roupa. Nesse caso, uma roupa significaria isto ou aquilo segundo a intenção de quem a veste”, o que nos direciona ao pensamento de que a roupa ganha o seu verdadeiro significado, sentido, a partir do sujeito que a veste, de acordo com o contexto/meio em que está inserida.

Portanto, partindo do pressuposto da experiência exterior para entender como o fenômeno do mundo acontece no signo ideológico, seguindo a categoria analítica da ideologia do teórico Bakhtin (2006) e da leitura da indumentária (SOUZA,

1987 e XIMENES, 2009), é que este trabalho propõe analisar a representação ideológica da vestimenta da personagem Sofia, da obra *Quincas Borba*, de Machado de Assis.

A vestimenta como signo ideológico no corpo de Sofia

O autor Machado de Assis, além de ser conhecido por abordar questões de cunho social, é (re)conhecido por descrever detalhadamente os seus personagens, inclusive os modos e as indumentárias destes. Em *Quincas Borba*, romance publicado em 1981, Machado de Assis apresenta-nos um casal burguês, de comportamento ambicioso, que será tomado em nossa leitura para discussão da representação sócio-cultural a partir da análise da indumentária da mulher, a qual serve para destacar o seu poder financeiro:

[...] Sofia estava magnífica. Trajava de azul-escuro, mui decotada, - pelas razões ditas no capítulo 35; os braços nus, cheios, com uns tons de ouro-claro, ajustavam-se às espáduas e aos seios, tão acostumados ao gás do salão. Diadema de pérolas feitiças, tão bem acabadas, que iam de par com as duas pérolas naturais, que lhe ornavam as orelhas, que Rubião lhe dera um dia. (ASSIS, 2001, p. 143).



As descrições da indumentária de Sofia são tecidas após um elogio. O uso do adjetivo ‘magnífica’ e a maneira como o narrador sequencia as orações mostram que ele se detém a (re)afirmar a beleza da personagem para seu leitor, expondo características de sua vestidura e adornos. Note-se que a magnificência da dama é ratificada pelos trajes e os enfeites que utiliza. O vestido, propositalmente decotado, visa possivelmente chamar a atenção para o colo e os seios da mulher. Nessa volubilidade do tecido que cobre e descobre o corpo da personagem, os braços também aparecem nus, reforçando o jogo de sedução no qual Sofia se expõe. Compondo o ritual dos signos vestimentares, destacam-se o diadema e os brincos em pérolas pendurados nas orelhas, os quais lhe haviam sido dados de presente pelo seu maior admirador.

O leitor atento não pode passar pela cena sem perceber as implicações dela decorridas visto que o casal Palha parece calcular cada uma de suas ações. Nesse caso, o visual da personagem feminina deve ser lido como um artifício utilizado por ela e o marido como estratégia de sedução. Baudrillard (2008, p. 98) observa que “[...] na sedução a mulher não tem corpo próprio, nem desejo próprio. [...] não tendo corpo próprio, ela se faz pura aparência, construção artificial a

que se vem prender o desejo do outro”.

As cores da indumentária feminina, segundo Souza (1987), evoluíram a partir de 1830, apresentando o uso de outros tons e estampas. A mulher iniciou um processo de combinação em seus trajes, o que refletiu também na posição social de quem o vestia. A cor azul, assim como o traje “azul-escuro” de Sofia, era própria para ir ao baile ou à ópera, como na ocasião do trecho citado no qual a personagem estava em um dos bailes promovidos pela sociedade carioca. Vejamos que a cor da vestimenta destaca os braços claros e a cor de ouro da jovem, assim como marca o decote e a cintura ajustada.

O decote da vestimenta de Sofia é justificado pela vontade do marido de que a sua esposa seja vista pelos outros, admirada por sua beleza e pelo aparato da sua roupa. O fato de os braços nus, espáduas e seios da dama estarem acostumados ao gás do salão demonstra que não é apenas a indumentária que está adequada ao baile, o corpo que a veste também está acostumado à festa, ele é, assim como a cor azul do vestido, apropriado para ocasião.

Por esse viés do olhar excedente sobre o ambiente burguês é que é visualizada a marca ideológica na indumentária de Sofia, em que os vestidos



são exaltados, tanto pela beleza da veste quanto daquela que está vestida, bem como pela mensagem intrínseca a eles. A leitura da indumentária propõe que a moda não pode ser vista apenas como efêmera que acompanha a tendência do momento de tempos distintos, mas como meio pelo qual se pode compreender determinados povos, situações e culturas, de acordo com Ximenes (2009). Ao ser entendida como “sinalizador de posição social e diferenciação de sexo”, percebe-se que a roupa passa a ter uma utilidade social além de cobrir a nudez, servindo para de distinguir as pessoas.

A sociedade é realmente heterogênea, os contrastes são percebíveis, desde a oposição de sexos, até o hábito de se vestir, revelando a distinção de classes, a partir de certos “sinais exteriores”, o que pode ser comparado com a “experiência exterior” que o fenômeno ideológico passa. Tais sinais são enfatizados por Souza (1987), pela vestimenta, as maneiras, a linguagem, entre outros fatores que se refletem no modo pelo qual as pessoas se distribuem na sociedade. E são nesses sinais exteriores que visualizam-se o fenômeno do mundo no signo ideológico, pois quando Palha assume a postura de vestir a mulher sempre bem, no intuito de que ela seja vista pela sociedade para que esta percebesse o poder financeiro

da família, como tão bem é destacado no capítulo 35 da obra machadiana, ele traz um novo significado às roupas de Sofia: os vestidos deixam a função de apenas cobrir o corpo nu e passam a ser símbolo de riqueza, de ostentação financeira.

O pior é que ele despedia todo o ganho e mais. Era dado à boachira; reuniões frequentes, vestidos caros e joias para a mulher, adornos de casa, mormente se eram de invenção ou adoção recente, - levavam-lhe os lucros presentes e futuros. Salvo em comidas, era escasso consigo mesmo. Ia muita vez ao teatro sem gostar dele, e a bailes, em que divertia um pouco, - mas ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios. Tinha essa vaidade singular, decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares. Era assim um Rei Candules, mais restrito por um lado, e, por outro, mais público.” (ASSIS, 2001, p. 67)

A necessidade de ser um dos que frequentava a alta sociedade obrigava Palha a gastar boa parte da sua renda com roupas, adornos e aparatos para mulher e



para a casa, bem como com despesas relacionadas aos bailes e outros eventos sociais. Lipovetsky (2009, p. 63) afirma que “o consumo das classes sociais superiores obedece essencialmente ao princípio do esbanjamento ostentatório, e isso a fim de atrair a estima e a inveja dos outros”, o que percebemos com as atitudes de Cristiano e a esposa. Pois ele utiliza-se da aparência e das vestimentas de Sofia para se destacar na sociedade, a roupa que a mulher usa é o símbolo do seu “possível poder”, tanto por tê-la como esposa, sendo uma mulher tão bonita, quanto por questões econômicas, já que ela estava sempre bem vestida. Assim como o rei de Candules, Palha queria que as pessoas admirassem a beleza da esposa.

Essa posição dada pela moda ao sexo feminino no momento de compor o seu traje, deixaria implícito as artimanhas no vestir do homem e da mulher, pois é necessário ser dito que a ociosidade da mulher demarcava o status social do homem. A figura feminina servia como objeto de adorno e companhia para a masculina, funcionando como uma espécie de “vitrine”, como observa Ximenes (2009), e que visivelmente podemos observar na narrativa sobre Palha e Sofia.

Perrot (2012, pp. 49-50) afirma que “a mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou

nu. A mulher é feita de aparências. [...] Ela deve ora se ocultar, ora se mostrar”. A autora faz menção à figura feminina do século XIX, tal qual é a personagem da obra machadiana. Tanto Palha quanto a sua esposa fazem uso dessa premissa que a mulher é uma “imagem”, e ela atende o que Perrot (2012) chama de primeiro mandamento da mulher, que é a beleza. Mas antes do que a beleza, Sofia se veste com as suas aparências, ou seja, com o intuito de representar o poder econômico do marido. Pode-se afirmar que a mulher era tida como objeto a ser mostrado a sociedade para ser almejada, assim a sua exposição era maior que a do homem, este, por fim, tinha nas suas vestimentas a obrigação da elegância e de demonstrar o poder capital que detinha, enquanto a roupa da mulher era que tinha que se destacar.

A vestimenta que cobre o corpo, muitas das vezes, é o reflexo de como a pessoa que a veste se identifica, assim é possível entender a construção identitária, pois a conciliação proposta por Souza (1987), entre o “eu” e a “sociedade”, compõe a mensagem repassada pela linguagem remetida pela roupa. E Miotello (2005, p. 174) destaca que “a ideologia encontra materialização aqui nas organizações sociais determinadas”, assim



a vestimenta de Sofia reflete e refrata a realidade da família e da sociedade burguesa, ela perpassa o seu significado de veste e apresenta traços individuais do pensamento do casal e traços sociais da sociedade burguesa.

O desejo do homem de sempre querer sua esposa bem vestida para que a sociedade tivesse a certeza do seu poder financeiro ganhou destaque, principalmente, com a burguesia, Freyre (1987, p. 12) enfatiza isso, e afirma que não é à toa que a moda ganhou mais ênfase no período burguês, pois tal momento evidenciava a necessidade da apresentação social. Para tanto, Ximenes (2009, p. 35), afirma que “as boas maneiras da mulher junto à sua maneira de vestir, de produzir uma determinada aparência, deveria ser exteriorizada. Isso somava pontos para que o homem, em situações sociais”, além disso fazia “promoção pessoal perante a sociedade”.

A junção do desejo da mulher pelas belas roupas e a visão masculina de mostrar a sua mulher como objeto e troféu diante do seu meio, culminaram com uma época em que a vestimenta se tornou fundamental na apresentação econômica e social. A exteriorização do pensamento da sociedade burguesa, na qual Palha e Sofia estavam inseridos, demonstra a tomada de posição ideológica deles, expressa

interesses e projeções de classe por meio da indumentária da sua cônjuge.

[...] Entre elas, apareceu a lembrança da véspera. O de admiração. Ela, em verdade, estava nos seus melhores dias; o vestido sublimava admiravelmente a gentileza do busto, o estreito da cintura e o relevo delicado das cadeiras: - era *foulard*, cor de palha.

- Cor de *palha* - acentuou Sofia rindo, quando D. Fernanda elogiou, pouco depois de entrar -; cor de *palha* como uma lembrança deste senhor.

Não é fácil dissimular o prazer da lisonja; o marido sorriu cheio de vaidade, procurando ler nos olhos dos outros o efeito daquela prova minuciosa de amor. Teófilo elogiou também o vestido, mas era difícil mirá-lo sem mirar também o corpo da dona; dali, os olhos compridos que lhe deitou, sem concupiscência, é certo, e quase sem reincidência. (ASSIS, 2001, p.318)

Foi a partir da constatação da existência do “vestido cor de palha” que decidimos ler a obra machadiana seguindo viés teórico e metodológico sobre as vestes de Sofia. Da cena trazida à tona por meio



de uma lembrança da personagem é possível retirar diversas implicações. Inicialmente, observamos como o vestido realça surpreendentemente o corpo da dama, destacando partes dele, como se tivesse sido costurado propositalmente com esse intuito. Na sequência, se revela por meio da fala da personagem feminina, uma de suas condições: a de ser, antes de tudo, a esposa de Cristiano Palha. A cor da roupa traduz essa ideia de posse, como se (re)afirmasse que a mulher era objeto do esposo. O vestido, presente do Palha, e que é sarcasticamente referido pelo narrador com uma “prova minuciosa de amor” encobre intenções estratégicas que estão implícitas na reafirmação de Sofia, sobre a cor da vestimenta, e na vaidade de Cristiano, o qual se interessa diretamente pelo efeito que a presença da cônjuge provoca nos outros.

A ênfase dada a vestimenta de Sofia demonstra a importância que a sua indumentária tem naquele jogo de poder, e quando ela coloca que o *foulard* que usava tinha *cor de palha*, ela remete ao vestido como parte pertencente, além do seu corpo, ao marido – “*cor de palha* como uma lembrança deste senhor”. É a concepção ideológica materializada, colocando em evidência a sua posição de senhora desse homem, mas também destacando o valor signífico da sua vestimenta.

Ao relacionar a indumentária que usa à figura do marido, Sofia faz uma analogia entre o sobrenome de Cristiano e a cor do vestido, oferecendo-nos possíveis interpretações, sobretudo a do domínio do cônjuge sobre ela. Discorrendo a respeito do matrimônio, Lasch (1999, p. 39) lembra que “em geral o amor morre com o casamento: o homem, que havia jurado ser escravo da mulher, agora pretende ser seu senhor e mestre”. Observamos ao longo dos tempos, e em alguns textos literários, esse domínio da figura masculina sobre a feminina, mas isso ocorre, principalmente, após o casamento, momento este em que o homem se sente o dono da esposa. Na cena anterior, além da ideia de posse, notamos o diálogo do vestido com o meio, contribuindo para o cumprimento das intenções do casal, as quais passam necessariamente pela manutenção das aparências que cooperam para sua ascensão social.

Em certo sentido, o vestido cor de palha pertence mais ao próprio Palha do que a esposa que o veste, se pensarmos que, como propomos em nosso trabalho, a vestimenta da mulher é um reflexo do status social e econômico do homem. Sofia é, na verdade, mas um dos “bens” que o homem exhibe nos salões, nas reuniões sociais das quais participa. Ela é um



mostruário daquilo que o casal vai auferindo na sua escalada social. Mas ela não é totalmente um produto a ser ostentado, porque na condição de cúmplice do marido participa dessa encenação por vontade própria.

É no meio social, na ocasião do baile, onde o fenômeno ideológico das indumentárias de Sofia adquire sua natureza específica, pois como Ponzio (2008) afirma, o signo ideológico não apenas reflete a realidade, como uma sombra, ele é também fragmento material dessa realidade, isto é, proporciona significados que ultrapassam a linha do real sentido do objeto e ganha valor a partir da perspectiva do olhar excedente. Não era apenas um vestido, era uma roupa que além de refletir o poder econômico do marido ainda fazia referência ideológica a sua posição de mulher casada.

Conforme Ximenes (2009, p. 24), a mulher deveria ter seus dotes físicos “evidenciados, pois as roupas constituíam o elemento que platonicamente a aproximavam do sexo oposto e nutriam atração recíproca”. A linguagem simbólica da roupa mantinha o contato da mulher para com o homem, e ela sabia que à sua época só lhe permitia esse contato, nada mais. Mas, Sofia e Palha não desejavam apenas que a sua beleza fosse notada, a vestimenta dela é que tinha que ser

o destaque, era o que projetava a classe social de que eles faziam parte e defendiam.

Assim, a indumentária de Sofia é tida como uma representação do signo ideológico, vê-se que as suas vestes refletem e refratam a sociedade burguesa, além de vestir o corpo nu, enquanto apenas tecido, ela também cobre e ornamenta o sentido de classe do casal burguês. Os vestidos de Sofia são símbolos de poder e sedução nos salões dos bailes burgueses, a linguagem transmitida por eles convidam o interlocutor a visualizar muito mais que tecido da roupa, o convite é para identificar o poder de Palha esposo de Sofia.

Últimas palavras

Em noções sobre ideologia, Bakhtin discute que esse termo indica diferentes formas de cultura, sistemas superestruturais, conhecimento científico, consciência individual, expressão das relações histórico-culturais, enquanto que o signo representa a realidade a partir de um ponto de vista, de acordo com Ponzio (2008).

Diante desse respaldo teórico e em consonância com a leitura da indumentária, esse trabalho propôs discutir como a vestimenta da personagem Sofia, da obra *Quincas Borba* de Machado de Assis, é



revestida por cargas ideológicas e costurada por representações sógnicas. O objetivo era aplicar a categoria analítica da ideologia do teórico Bakhtin na análise da vestimenta da personagem.

Portanto, percebeu-se que a indumentária de Sofia ao exceder o seu papel de apenas vestir o corpo e assumir a posição de representante da riqueza burguesa do seu marido Palha, adquire o papel de signo ideológico em que seus vestidos dialogam não apenas com a moda, com a proteção do corpo, mas assume a função de materializar o símbolo de riqueza e poder do casal. A roupa da personagem reflete e refrata a sociedade burguesa dos salões de festas.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado. **Quincas Borba**. 2ª ed. São Paulo: Ediouro, 2001.
BAKHTIN, Mikhail/VOLOCHÍNOV, Valentin N. Estudos das ideologias e filosofia da linguagem. In: **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. 12 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.
BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BRAUDILLARD, Jean. **Da sedução**. Tradução Tânia Pellegrini. Campinas/SP: Papirus, 1991.

FIORIN, José Luiz. Categorias de análise em Bakhtin. In: **Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis**. Organizadores: Luciana de Paula e Grenissa Stafuzza. Série Bakhtin: Inclassificáveis, v. 2. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2010.

FREYRE, Gilberto. **Modos de homem e modos de mulher**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

LASCH, C. **A mulher e a vida cotidiana: amor, casamento e feminismo**. Org. Elizabeth Lasch-Quinn; Tradução de Heloísa Martins Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

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

MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução Ângela M. S. Côrrea. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea**. Coordenação de tradução: Miotello. São Paulo: Contexto, 2008.

SOUZA, Gilda de Melo e. **O espírito das roupas: a moda do século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

XIMENES, M^a Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.