

**Vestido de noiva: A interface entre moda e literatura através da análise da obra
Rodigueana**

*Vestido de Noiva: The interface between Fashion and Literature through the analysis
of the rodriguean play*

Priscila Bispo Okano

Graduada em Ciências Biológicas pela Universidade de São Paulo. Atualmente é
estagiária da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto

pri.b.okano@gmail.com

Resumo

O presente trabalho busca estabelecer a interface entre Moda e Literatura por meio da análise da peça *Vestido de Noiva* (1943) de Nelson Rodrigues. Ao titular sua obra com o nome de uma das indumentárias mais representativas na sociedade, Nelson confirma aí a ligação entre as duas áreas em estudo no trabalho. Mas muito mais do que descrever a indumentária de um determinado período, Nelson constrói suas personagens e dramas por meio dela. E o vestido de noiva em si representa a figura central da peça, em torno do qual giram os conflitos.

Palavras-chave: Moda, Literatura, vestido de noiva

Abstract

The present work establishes an interface between Fashion and Literature through the analyses of the play Vestido de Noiva (1943) by Nelson Rodrigues. By naming the play with one of the most representative clothes in the occidental society, Nelson confirms that the connection between these two areas studied in this work. But, beyond describing the clothes of a determined period, Nelson creates his characters and dramas by them. And the wedding dress itself represents the central peace in the play.

Key words: Fashion, Literature, wedding dress

Introdução

A questão da interdisciplinaridade faz-se muito importante na contemporaneidade, pois o diálogo estabelecido entre áreas diversas permite infindáveis possibilidades de conexões entre vários assuntos. Desta forma, interligar Moda e Literatura abre a possibilidade de novas interpretações para ambas as áreas, de forma que o estudo da indumentária por meio dos romances permita um registro muitas vezes tão valioso quanto fontes de pesquisas da época estudada, tais como documentos pessoais, manuscritos de arquivos públicos, anúncios de jornais e até mesmo pinturas, tapeçarias, entre outras. Isso porque os romancistas, além de captarem a visão externa da indumentária, estabelecem uma relação entre esta e aqueles que a vestem, tornando-a repleta de significados, enriquecendo, assim, o seu texto e personagens.

Promover essa “invasão” de limites é uma das características da arte contemporânea (Oliveira, 2005). A arte representa um produto do intelecto humano que resulta de uma experiência de vida ou de uma visão particular do mundo daquele que a executa, mas que também provoca sensações naquele que a “lê”, como se fosse um texto visual.

Nesse sentido, a Literatura é considerada uma forma de manifestação artística no que se refere a recriar a realidade, moldando-a segundo as convicções, os ideais e as vivências do escritor-artista (De Nicola, 1998). A arte literária representa, portanto, exatamente essa composição de trabalhos artísticos que podem ser feitos em prosa ou verso. Mas há ainda outro papel exercido por ela: o de contar a história de um país ou de uma época através de um conjunto de obras, objeto de estudo da história da literatura. Por meio desta, é possível destacar importantes movimentos que se relacionam a um dado período histórico em seus mais diversos âmbitos, sejam eles, econômicos, políticos ou sociais, conforme afirmou De Nicola (1998), como, por exemplo, em *Os Lusíadas*, de Camões, que está diretamente relacionado à expansão marítima portuguesa. Ou mesmo tem-se a Literatura como detentora de muitos saberes, como exemplificou Barthes (1977) acerca do romance *Robinson Crusóé* que apresenta saberes históricos, geográficos, sociais, técnicos, botânicos e antropológicos. Ou seja, como bem conclui o autor, se todas as disciplinas tivessem que ser excluídas do ensino, apenas uma deveria ser salva, e esta seria a Literatura, pois é nela estão contidas todas as outras.

Ainda que se possa afirmar que a Literatura seja uma forma de arte, existem eternas discussões acerca do que seja ou não considerado arte, especialmente no que concerne à Moda e áreas como cenografia, dança, fotografia, entre outras, conforme discutiu Miller (2007) em *Fashion as Art; Is Fashion Art?*. Entretanto, alguns aspectos permitem à Moda ser considerada arte: em seu aspecto funcional, as roupas – assim como a produção literária de um país - são artefatos que contam e permitem um estudo ou pesquisa por meio de uma perspectiva histórica, fornecendo pistas relacionadas à classe, gênero, posição social em uma determinada sociedade de acordo com o que se vestia na época, assim como exprimir significados em estudos iconográficos.

Além disso, se arte representa um texto visual em que a função estética é a base para sua apresentação, o objeto de arte tem esta função como secundária, uma vez que a função primordial do objeto é sua função básica, para que ele é usado. Assim, as roupas, quando em um museu ou exposição, perdem sua função básica ou primordial quanto objeto para vestir, aquecer ou adornar, e passam a ter uma função estética de contemplação como objetos de arte (Miller, 2007; Oliveira, 2005). Monteiro (1997) afirmou em *A metalinguagem das roupas* que a simbologia da roupa na sociedade moderna é bastante representativa, muito embora não dure mais do que uma estação devido ao caráter dinâmico e efêmero que a Moda adquiriu na contemporaneidade. Ainda assim, novas mudanças sempre vêm acompanhadas por pesquisas em referências passadas, o que na Literatura dá-se o nome de intertextualidade.

Inseridas, portanto, Moda e Literatura num contexto e correspondência intrínsecas, o diálogo entre ambas ampliaria o conhecimento acerca de aspectos característicos de cada uma, que é o objeto desta pesquisa, permitindo ao interlocutor compreendê-los de uma forma melhor e mais completa. A Moda não se encerra em si mesma ou a Literatura o faz, mas a interdisciplinaridade dos conhecimentos que as compõe propõe um universo rico de possibilidades e interpretações.

Assim, no presente trabalho, buscou-se estabelecer essa ligação entre as áreas por meio da análise da peça de teatro *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. Estreada em 1943, a peça foi aclamada pelo público e pela crítica, revolucionando o teatro brasileiro e consagrando o autor como um dos maiores dramaturgos que o Brasil já teve. Entretanto, para realizar tal análise, é preciso elucidar como e o que querem dizer os signos, pois seu entendimento faz-se necessário para estabelecer as pontes entre a Moda e a Literatura e, dessa maneira, obter uma melhor compreensão e ampliar as bases do seu significado. Segundo Santaella (2002), em *Semiótica aplicada*, um signo representa:

[...] qualquer coisa de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu, uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo etc) que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito esse que é chamado interpretante do signo. (Santaella, 2002, p. 8)

É por meio do signo que se podem externar pensamentos, emoções e reações, pois tudo que se encontra na mente tem natureza de um símbolo, conforme Santaella (2002). Entretanto, como o estudo dos signos em si confere uma visão geral a respeito do campo da linguagem a que ele se refere, é preciso aliá-la às teorias específicas da área estudada em questão, o que reforça ainda mais a importância da interdisciplinaridade. O vestuário representa um signo, pois carrega, segundo Silva (2001), informações acerca do período em que foi feito, uma situação socioeconômica ou até mesmo um estado mental, podendo, portanto, representar um período histórico, uma situação socioeconômica ou um dado estado mental, sendo usado tanto como meio para comunicação pessoal como para a social.

Além disso, segundo Leach (1992), os elementos do vestuário não fazem sentido se usados fora de contexto. Ou seja, como exemplifica o autor, se as peças forem combinadas de determinada maneira, acabam definindo uma marca de “papéis sociais determinados, em contextos sociais determinados” (Leach, 1992, p. 80), de forma que a serem reconhecidos, como sendo do “sexo masculino ou feminino, a criança e o adulto, o patrão e o empregado, a noiva e a viúva, o soldado, o polícia”, entre outros (Leach, 1992, p. 80). Portanto, a seguir, serão abordadas as maneiras como a Literatura serve como objeto de estudo para a Moda, assim como a Moda pode servir como objeto de estudos para a Literatura.

A) A Literatura como objeto de estudo para a Moda

Pontes (2006) destaca que para entender a Moda de um determinado período é preciso estudá-la de longe de forma que se possa observar o quão importante as estruturas/condições sociais influenciam na aceitação de determinados valores estéticos.

Assim, têm-se importantes fontes de pesquisa de Moda, destacados e utilizados por uma das maiores estudiosas da relação Moda-sociedade, Gilda de Mello e Souza (1919-2005), autora dos livros *O espírito das roupas* e *A ideia e o figurado*, aqui citados

por Pontes (2006). Primeiramente, há as fontes de informação privilegiadas como fotografias, pranchas coloridas de moda e documentação pictórica que representam o registro visual da moda em determinado período. Entretanto, apesar de serem fontes seguras, principalmente a partir do século XIX com o advento da fotografia, no que diz respeito aos séculos anteriores, a veracidade dos registros pictóricos, tais como pinturas e desenhos, não se faz tão certa, pois não se pode ter certeza se os registros do artista representam uma invenção ou um retrato fiel da realidade, além de problemas como o efeito do tempo sobre as tintas, apagando-as, ou a dificuldade em determinar datas, entre outros.

Dessa forma, passa-se ao segundo tipo de fontes que são aquelas escritas por estudiosos do assunto e por aqueles - os romancistas - que contextualizam a Moda na sociedade da época de maneira ficcional, mas conferindo uma significação mais expressiva dos detalhes que dominam a Moda e a indumentária de determinado período (Pontes, 2006). Os romancistas, portanto, captam o significado interno do que é externo, captam “o acordo da matéria com a forma, da roupa com o movimento, enfim, a perfeita simbiose” em que as pessoas vivem com a Moda (Souza, 2008, p. 28), conforme será discutido no próximo item. Assim, os romances acabam por complementar também o panorama estático conferido pelas pranchas de moda e pela fotografia (no século XIX) e pelas pinturas e desenhos das outras épocas. Dentre os principais autores que conferem significação às roupas, tem-se: Honoré Balzac, Marcel Proust, Émile Zola, Nikolai Gogol e, entre os brasileiros, José de Alencar, Joaquim Manuel Macedo e Machado de Assis.

Alguns, como Joaquim Manuel Macedo, atentam-se para a “minúcia documentária”, ou seja, dão ao leitor explicações acerca da feição dos trajés de suas personagens para que este possa “visualizá-los” perfeitamente (Souza, 2008). Outros, como Émile Zola, vão além da descrição documental da indumentária e retratam os comportamentos e mundos da sociedade da época de maneira naturalista. Desta forma, delinea as composições femininas – por meio de decotes, cores marcantes e tecidos distintos-, utilizadas como artifício para conseguir chamar a atenção e o interesse masculinos, uma vez que, para a sociedade do período, o casamento era a única forma de ascensão social para a mulher, conforme Souza (2008).

Essa questão da sedução exercida pelas roupas fica evidente no pequeno excerto do romance *Roupa Suja* (1882), em que o autor faz referência às roupas de Berta e

Hortênsia, filhas da senhora Josserand, dama da baixa classe social e ávida por ascender socialmente através do casamento das filhas:

Elas, [Berta e Hortênsia] por sua vez, desembaraçavam-se de suas rendas, de seus vestidos de baile, a mais velha de azul, e a mais moça de cor-de-rosa, e suas *toilettes*¹, de cortes muito livres, de enfeites muito finos, eram como uma provocação [...]. (Souza, 2008, p. 37).

Dessa forma, pode-se constatar que a Literatura é uma importante fonte de informações para a Moda em um momento preciso da história, seja na descrição do vestuário em si como na maneira como ele pode influenciar o comportamento humano dentro de uma dada sociedade e delimitar os hábitos e costumes das diferentes camadas sociais, além da forma como as pessoas lidavam com ela, permitindo a compreensão do alcance e da importância desse tema. Entretanto, é preciso considerar que os romances representam uma ficção, uma alegoria de um determinado período e que, portanto, é necessário apoiar-se em outros testemunhos para poder complementar os estudos, seja através de anúncios de jornal, revistas da época, manuscritos de arquivos públicos ou privados, entre outros (Souza, 2008).

B) A Moda como objeto de estudo para a Literatura

Conforme disposto anteriormente, a indumentária tem um papel importante como sinal distintivo de classe, identificando a camada social a que alguém pertence ou pretende pertencer (Souza, 2008). E essa relação pode ser representada, senão documentada, por meio de representações ficcionais que, muitas vezes, conferem um significado ainda mais valioso a ela.

Mas essa interface não ocorre apenas pela Literatura colaborando para estudos que buscam a descrição e a relação da Moda em uma determinada época com a sociedade e seus valores no período. A Moda também fornece subsídios para que essa possa construir suas personagens física e psicologicamente, como o fez muito bem Machado de Assis, transcendendo o significado primordial da indumentária: o vestir.

Segundo Souza (2008), na Literatura, a relação das personagens com a indumentária ocorre principalmente a partir do desejo de diferenciação social e da conquista de status, devido à busca do homem por insinuar autoridade e prestígio, ganhando em troca o respeito e aprovação por parte da sociedade. Souza (2008) ressalta

¹ *Toilettes*: “Ato ou maneira de se lavar, pentear, vestir, etc” (MICHAELIS 2000, 2000b, p. 2074).

que, para Balzac, assim como em Machado, a indumentária pode ser uma ferramenta para a composição do caráter das personagens. Assim, gestos, aparência e vestuário podem definir uma pessoa, sua índole ou a relação entre ela e o meio em que vive, seja ele seu trabalho, seu tipo de vida ou seus gostos, como pode ser observado no trecho de *Ilusões perdidas*, de Balzac:

Quanto às mulheres, na maior parte tolas e sem graça, vestiam-se mal, todas tinham alguma imperfeição mal disfarçada. Nelas, nada era completo: nem a conversação, nem a indumentária, nem o espírito, nem a carne. (Balzac apud SOUZA, 2008, p. 32)

Ainda nas palavras de Balzac, acerca da relação entre o homem e a indumentária, “o homem se veste antes de agir, de falar, de caminhar, de comer; as ações que pertencem à moda, a presença pessoal, a conversação, etc. não são mais do que consequências da nossa *toilette*” (Souza, 2008, p. 68).

Com base nessa última afirmação, é possível definir um tipo de comportamento que está relacionado às atitudes realizadas por meio de um estímulo exterior. Ou seja, denunciado por Émile Zola, o comportamento “mimético” (Souza, 2008, p. 41) é ilustrado através das grandes vendas e liquidações em seu romance *O Paraíso das Damas* como forma de exemplificar esse tipo de comportamento: ao se depararem com uma grande liquidação com diversas mulheres aglomeradas, outras mulheres se juntam ao alvoroço inicial para participarem, não por uma vontade espontânea anterior, mas por gestos imitativos. Isso demonstra a importância do comportamento “mimético” na construção dos desejos, principalmente quando uma determinada peça ganha uma importância maior para uma dada personagem, mas que está muito mais ligada ao desejo de possuí-la do que pela insígnia social que ela representa (Souza, 2008).

Tal mecanismo de construção de desejos é formado, portanto, por três vértices: o sujeito que deseja, o objeto alvo do desejo e o “mediador” desse desejo, que representa alguém que revelou anteriormente vontade ou cobiça pelo objeto e, conseqüentemente, direcionou o olhar daquele que passar desejá-lo também (Souza, 2008). A esse mecanismo dá-se o nome “desejo triangular”, estudado por René Girard, aqui descrito por Souza (2008).

Machado de Assis utiliza-se desse artifício em seu conto *Capítulo dos chapéus* quando Mariana, instigada por seu pai (o “mediador”), começa a olhar o chapéu do marido, Conrado, com outros olhos, chegando até mesmo a odiar o objeto influenciado

pela opinião paterna. Assim, ao conversar com o pai, passa a se questionar como pudera suportar o chapéu do marido por tanto tempo:

[Mariana] ia de um lado para outro, sem poder parar; foi à sala de visitas. Chegou à janela meio aberta, viu ainda o marido, na rua, à espera do bonde, de costas para a casa, com o eterno e torpíssimo chapéu na cabeça. Mariana sentiu-se tomada de ódio contra essa peça ridícula; não compreendia como pudera suportá-la por tantos anos. (Souza, 2008, p. 87)

Entretanto, para Conrado, o chapéu não representa a simples questão do vestir ou uma insígnia social. Ele transcende esse significado primordial e passa a ser uma extensão da existência da personagem, passa a ser a “alma exterior” dela. No entender de Conrado, o chapéu representa um “prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab eterno*, ninguém o pode trocar sem mutilação” (Souza, 2008, p. 83).

Tal vínculo entre homem e vestimenta também pode ser visto em outra obra de Machado, no conto *O espelho*. Nele, assim como Conrado, Jacobina também encontra em sua farda de alferes sua “alma exterior”. É bem nítida a proporção que a vestimenta toma na vida desses homens, nos excertos seguintes, na divagação de Conrado acerca do seu chapéu, em que diz “Pode ser até que nem mesmo o chapéu seja complemento do homem, mas o homem do chapéu” (Souza, 2008, p. 84), e na análise de Alfredo Bosi, sobre a farda do alferes: “O espelho, suprimindo o olhar do outro, reproduz com fidelidade o sentido desse olhar. Sem farda, não és alferes, não sendo alferes, não és” (Bosi, 1999, apud Souza, 2008, p. 75).

Dessa forma, é possível observar que a Moda contribui para a Literatura nas construções da relação entre o sujeito e o meio em que vive, seja através da mimese do comportamento humano por meio do mecanismo de construção do desejo ou desejo triangular, ou pela “alma exterior” em que a roupa se transforma na vida da personagem, tornando-se uma extensão da mesma quando transcende seu significado primordial como falado no início da discussão. Tudo isso por influência ou não da ânsia por distinção social e pela busca por status.

Entretanto, há ainda outra forma de construir personagens, utilizada com maestria por Machado de Assis, em que a forma como a personagem apresenta-se vestida geralmente está diretamente relacionada com o tipo de personalidade e postura que assumida no romance. Se a personagem se veste com pompa e circunstância, ela tende a ser caracterizada de forma negativa, pois demonstra enorme preocupação com a

imagem e aparência. São personagens superficiais e medíocres que tentam esconder com a indumentária o vazio da formação interior (Souza, 2008).

As personagens mais desprendidas em relação ao vestuário, entretanto, são caracterizadas como possuidoras de valor moral e profundidade psicológica. Machado, em muitas de suas obras, denuncia essa preocupação excessiva com a aparência, valorizando demais a Moda, relacionada à frivolidade e à superficialidade da personagem. Ou seja, Machado não pretende com isso revelar apenas o caráter das personagens ao fazer relação entre essas e suas roupas para demonstrá-lo. O autor pretende também chegar à “alma” da mesma para que o leitor possa, dessa forma, ter acesso ao mais íntimo das personagens (Souza, 2008).

Assim, é possível compreender que os elementos da indumentária e adorno na Literatura representam muito mais do que a simples questão do vestir ou servirem de base para estudos da Moda em uma dada época. Eles vão além: com tais elementos é possível criar todo um universo de relações sujeito-indumentária que sublima quaisquer significados objetivos delas em si, transformando-as – as relações – em questões que remetem a desejos e ambições, ao caráter e até mesmo à alma das personagens.

De posse disso, a seguir, estabelecer-se-á a interface entre a Moda, mais precisamente a do início do século XX, e a Literatura, no texto *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, procurando, por meio da análise simbólica dos elementos do vestuário, estabelecer também a relação entre as personagens e a indumentária, bem como analisar a participação dessa última na construção da personalidade das primeiras.

Análise da peça *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues

Apresentada na noite de 28 de dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, gentilmente cedido pelo então ministro da Educação, Gustavo Capanema Filho (Passoni, 2003), *Vestido de Noiva* foi encenada pelo grupo Os Comediantes com direção de Zbigniew Marian Ziembinski e cenário construído pelo paraibano Thomaz Santa Rosa. A peça trouxe originalidade e modernidade ao teatro brasileiro, seja através dos níveis de consciência explorados na protagonista ou pela linguagem popular utilizada, como também pela encenação montada, transformando a comédia de costumes em uma verdadeira tragédia focalizada na trajetória de Alaíde “pelo labirinto de sua mente em decomposição” (Pereira, 2007, p.55). A peça consagrou-se unanimemente pela crítica e comprovou a veia dramaturgica de Nelson Rodrigues.

As inovações em *Vestido de Noiva* não incluem apenas o cenário e a iluminação, o texto também vem de forma renovada. Nelson Rodrigues intercala ações que acontecem em tempos diferentes, subdividindo a trama em três planos: o da realidade, o da memória e o da alucinação, solução encontrada para estabelecer a passagem entre as três instâncias psíquicas da personagem principal, Alaíde (Scarpelli, 2000). Além disso, a peça aborda questões antes estranhas para o público teatral com temas-tabu como prostituição, incesto e fratricídio, conforme destacou Scarpelli (2000).

A história inicia com o acidente da protagonista, que se situa no centro cirúrgico no plano da realidade. Sua mente, no entanto, vagueia pelos outros dois planos, através das lembranças do passado, como seu casamento e as memórias do diário de Madame Clessi, uma prostituta do início do século XX que morava na casa comprada pelos pais de Alaíde anos depois. O que ocorre na verdade é a busca de Alaíde pelas lacunas que ficaram em seu passado até o momento do acidente. Para tanto, ela contará com a ajuda do fantasma de Madame Clessi para guiá-la.

A prostituta fora morta a facadas por seu amante adolescente, com quem iria fugir segundo o diário, informação que Alaíde retirou dos arquivos da Biblioteca Nacional. Clessi seria, na realidade, uma espécie de alterego criado pela própria Alaíde para fantasiar uma vida que ela desejava para si, mas que como “moça de família” e, posteriormente, esposa não podia desfrutar.

Por se tratar de uma peça de teatro, a descrição das cenas é de extrema relevância para a compreensão do espaço a ser construído para o público, assim como a descrição do vestuário para fins de construção do figurino e das personagens. Além disso, a Moda faz-se importante nesse caso específico tendo em vista o próprio título da peça que representa um dos mais significativos elementos da cultura mundial em termos de vestuário.

No que se refere a *Vestido de Noiva*, será focada, nesse primeiro momento, a contribuição da Literatura para a visualização dos tipos de indumentária utilizadas no período em que a peça se passa. Além disso, é importante ressaltar que o teatro em si representa “uma linguagem rica capaz de agregar uma variedade de signos, passíveis de identificação” (Santos, 2008, p.8) e, que, portanto, a análise da indumentária e sua relação com as personagens configura uma parcela de uma totalidade de elementos representativos que estão contidos na peça. Isso porque o teatro não usa apenas a palavra como elemento sígnico, mas também elementos não-verbais como a música, a

dança, a gestualidade, o figurino (foco do presente trabalho), o cenário, a iluminação, entre outros (Santos, 2008).

A história da peça remete, conforme acima mencionado, a dois períodos de tempo: um deles representa a atualidade, no caso, a década de 1940 quando a peça foi escrita, e o outro remonta ao início do século XX, mais especificamente o ano de 1905, quando Madame Clessi morava na casa em que, anos mais tarde, Alaíde viria a morar com a família.

O detalhamento da indumentária faz apenas referências quanto à cor e o tipo de roupa ou acessório (vestido, calça, chapéu, entre outros) de forma bastante vaga, como a descrição de Alaíde no início da história: “[...] Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. **Vestido cinzento e uma bolsa vermelha**” (Rodrigues, 2008, p. 7, grifo nosso). Ainda assim, nessa breve descrição que faz da protagonista, Nelson emite indícios da personalidade de Alaíde ao utilizar as cores cinza e vermelho na descrição da indumentária.

O cinza do vestido é, segundo Pedrosa (1982), símbolo de algo sem som exterior nem movimento, o que remete à maneira como Alaíde enxergava sua própria vida. A bolsa que seria apenas um complemento do vestido usado pela protagonista ganha um significado bastante representativo ao ser descrita com sendo da cor vermelha. O vermelho funciona como símbolo de perigo em todos os países do mundo, como pode ser visto nas luzes de alarmes e em torres elevadas, mas também é “intimamente ligado ao princípio da vida”, devido a sua relação de cor com o sangue, sendo símbolo também de juventude, saúde e amor (Pedrosa, 1982, p.109; Leach, 1992). No caso de Alaíde, pode-se dizer que há uma mistura dos dois, já que, ao usar uma bolsa de cor contrastante ao restante da indumentária, a protagonista demonstra que há uma porção dela que deseja um pouco mais de vida a sua rotina monótona de “moça de família”, ao mesmo tempo que revela apreensão em quebrar as regras rígidas impostas pela sociedade à família – e aí, tem-se o perigo representado pelo vermelho.

Nelson também pouco descreve a indumentária das demais personagens como quando apenas cita o traje dos pais de Alaíde no dia do casamento na passagem em que o “pai e a mãe de Alaíde entram com roupa de passeio²” (Rodrigues, 2008, p. 31) e a que a sogra da mesma, D. Laura, entra no quarto também, em seguida, para verificar se

² Traje de passeio: no Rio dos anos 1940, era usado “de acordo com as atividades de lazer tais como: férias em estações de água, *five o'clock tea* em confeitarias de renome e passeios ou festas beneficentes” (Gomes, 2000, p. 133)

está tudo em ordem para o casamento: “A cena do quarto de Alaíde, no ponto em que dona Laura, já vestida em traje de gala³, está falando com uma pessoa, que é a mulher de véu” (Rodrigues, 2008, p.49).

Ainda que Nelson dê apenas a indicação, sem maiores descrições, dos trajes utilizados, fica implícito que há uma diferença social entre a família de Alaíde e a de seu futuro marido Pedro, uma vez que os pais da noiva vestem trajes de passeio para o casamento, indicando que pertençam a uma classe média, enquanto que dona Laura está vestida com traje de gala, indicando ser uma mulher da alta sociedade. Isso porque a indumentária no Rio de Janeiro da década de 1940 era um indicativo do estilo de vida e da maneira de ser, estabelecido “por um código de etiqueta difundido por manuais de bem-vestir e, principalmente, pelas revistas ilustradas” (Gomes, 2000, p.133). Da mesma forma, há a insinuação de Clessi a respeito do vestido de noiva de Alaíde ter sido feito de renda da Bélgica, indicando de que não fora um vestido simples. Isso corrobora com a visão de Souza (2008), conforme discutido anteriormente, de que a indumentária contribui para a descrição de toda uma sociedade e sua dinâmica em um dado período histórico, e isso é feito com base no conhecimento prévio (ao longo da história e costumes de uma determinada sociedade) que se tem dos elementos que caracterizam e nos fazem reconhecer e contextualizar determinado vestuário ao papel social que ele simboliza no contexto social em que se insere (Leach, 1992).

Assim sendo, essa demarcação de papéis sociais, na peça, também ocorre por meio do plano da alucinação em que Alaíde remete-se ao ano de 1905, em seu encontro com Madame Clessi. A prostituta traja roupas típicas de sua época, conforme o trecho: “*Surge na escada uma mulher. **Espartilhada, chapéu de plumas. Uma elegância antiquada de 1905. Bela figura. Luz sobre ela***” (Rodrigues, 2008, p. 14, grifo nosso). Da mesma maneira, as mulheres que trabalham com ela:

*Luz em resistência no plano da alucinação, três mesas, **três mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos.*** (Rodrigues, 2008, p. 7, grifo nosso).

ALAÍDE – (com provocação) [...] Mulheres com vestidos longos, de **cetim amarelo e cor-de-rosa.** (Rodrigues, 2008, p. 78, grifo nosso)

³ Traje de gala: “Traje ou vestido próprio para ocasiões solenes ou dias festivos” (Michaellis 2000, 2000a, p. 1006)

e os dois homens no enterro de Clessi que possuíam “bigodes, pastinha e colarinho alto” (Rodrigues, 2008, p. 52). Mas, em determinado momento, as diferenças entre a moda de Clessi e a de Alaíde em relação ao tempo surgem no texto quando Clessi questiona a sanidade da protagonista por misturar os vestuários das épocas: “Você está fazendo uma confusão! Casamento com enterro!... **Moda antiga com moda moderna!** Ninguém usa mais aquele chapéu de plumas, nem aquele colarinho!” (Rodrigues, 2008, p. 52, grifo nosso)

Como o diálogo ocorre no plano da alucinação, sendo Clessi uma personagem construída no imaginário da protagonista, é possível entender a razão de toda a confusão em relação aos vestuários. Conforme Scarpelli (2000), é nesse plano que ocorre a fusão de valores da prostituta e da mulher casada, revelando a insatisfação com que Alaíde vivia sua vida de esposa, e o seu desejo de possuir diversos amantes, conquistando uma liberdade de certa forma “proibida” na época. E é justamente em Clessi que a protagonista espelha suas vontades, através da leitura do diário da prostituta.

Dessa maneira, conforme abordado por Souza (2008), desenvolve-se aí uma espécie de comportamento “mimético” de Alaíde em relação a Clessi, e tal relação pode ser vista por meio da indumentária de acordo com o trecho a seguir em que ambas conversam no plano da alucinação:

CLESSI – Mas o que foi?

ALAÍDE – Nada. Coisa sem importância que eu lembrei. *(forte)* **Quero ser como a senhora. Usar espartilho.** *(doce)* Acho espartilho elegante! (Rodrigues, 2008, p. 18, grifo nosso)

O espartilho é uma indumentária que exalta a sexualidade do corpo, demarcando bem os seios, a cintura e os quadris, conforme Formiga (2000), característica essa que complementa a indumentária da prostituta Clessi, além de marcar a época em que esta viveu. Como se pode observar, portanto, o espartilho aqui simboliza o desejo de Alaíde de querer uma independência “proibida” para moças de família, que, de acordo com Curado (2006) em *Thérèse, Emma e Alaíde*, tinham dois destinos: o casamento ou o convento. Nesse trabalho de Curado (2006), a união dessas três mulheres dá-se pelo sentimento de revolta justamente contra essa submissão e impossibilidade de realizarem suas “múltiplas vocações masculinas” (Curado, 2006, p. 76). E é na leitura que Alaíde, assim como Emma Bovary, encontra sua maneira de divagar e sonhar com uma liberdade com a qual jamais poderia viver pelas convenções da época, e é na morte que

ambas encontram essa mesma liberdade que tanto ambicionaram em vida (Curado, 2006).

Em contraposição, as prostitutas representam um “espaço social de necessidades sórdidas, ou seja, o despejo dos desejos reprimidos masculinos”, conforme Trizoli; Puga (2007, p.9) descreveram, e sempre vêm estereotipadas com roupas extravagantes e coloridas, extremamente sedutoras em seus cabelos e maquiagem, como o próprio Nelson descreveu Clessi e as outras mulheres que para ela trabalhavam, conforme acima citado, com seus vestidos de cetins cor-de-rosa e amarelos e chapéus de pluma.

O símbolo da prostituta tal qual Nelson descreveu no texto remete às referências que se tem das prostitutas da Roma antiga, conforme dados de Trizoli; Puga (2006), quando havia um padrão de vestimenta para as prostitutas da época, conforme o texto: “Os trajes deveriam ser feitos de tecidos diáfanos, transparentes, leves, além do que deveriam usar muita maquiagem e seus cabelos deveriam ser pintados de **cores fortes e chamativas**, como o vermelho e o amarelo ouro” (Trizoli; Puga, 2006, p.5, grifo nosso).

Ao longo dos séculos, essa forma de identificação das prostitutas por meio do traje deixou de existir, mas a simbologia, a representatividade que ganharam ao longo desse tempo permanece intrínseca na memória da sociedade, seja através das cores extravagantes, dos vestidos justos, das maquiagens marcadas e da abundância de decotes (Trizoli; Puga, 2006).

Assim sendo, Nelson dá o primeiro passo para a desconstrução da simbologia do vestido de noiva, discutida anteriormente, ao vestir Madame Clessi de branco em seu enterro:

ALAÍDE – *(recuando)* É mentira. Madame Clessi não morreu. *(olhando para as mulheres)* Que é que estão me olhando? *(noutro tom)* Não adianta, porque eu não acredito!...

SEGUNDA MULHER – Morreu, sim. **Foi enterrada de branco.** Eu vi.

ALAÍDE – Mas **ela não podia ser enterrada de branco!** Não pode ser.

PRIMEIRA MULHER – Estava bonita. **Parecia uma noiva.**

ALAÍDE – *(excitada)* Noiva? – *(com exaltação)* **Noiva – ela?** *(tem um riso entrecortado, histérico)* Madame Clessi, noiva! *(o riso, em crescendo, transforma-se em soluço)* Parem com essa música! Que coisa! (Rodrigues, 2008, p. 9, grifo nosso)

Conforme o trecho acima, é possível ver que, para mulheres como Clessi, a associação da imagem de um vestido branco era algo inconcebível de ser vislumbrado,

uma vez que a pureza, a ingenuidade e a virgindade que acompanham a simbologia da cor branca não se encaixariam nunca em uma prostituta. Nelson, portanto, não descreve apenas uma cena em que uma mulher é enterrada de vestido branco. Pelo contrário, o branco do vestido, pelo próprio título da peça simboliza um vestido de noiva que poderia ser usado por qualquer mulher, menos a mulher em questão que representa uma figura vista como subversiva na sociedade, com “imagens sedutoras e repulsivas ao olhar”, como descreveu Trizoli; Puga (2006, p. 10).

Mas também seja possível inferir que Alaíde não queria que sua imagem ideal de mulher transformasse-se no que ela era tão insatisfeita em ser: a noiva, a mulher, a filha, a boa moça de família, muito mais do que o fato de o vestido não condizer com o perfil do caráter da personagem de Clessi que, em seguida no texto surge com seu vestido e chapéu de plumas, provocando admiração na protagonista, adequando a prostituta no perfil que a competia em vida (Kühlewein, 2006).

Esse grande desejo de ser uma mulher como Clessi, como pode ser visto em seu diálogo com Pedro:

ALAÍDE – (*intransigente*) Não, não vou, não! Desista. (*ameaçadora*) Pedro! (*repele-o*) Também vou ler!

PEDRO – O quê?

ALAÍDE – (*enigmática*) Você nem faz ideia! Um diário! O diário de uma grande mulher! (Rodrigues, 2008, p. 23),

Fez Alaíde buscar outras formas de conquista, como roubar o namorado da irmã, Lúcia, para que se sentisse um pouco mais próxima da mulher que existia dentro de si, mas que não podia libertar devido às convenções sociais da época. Assim, Alaíde casa-se com o namorado da irmã, atitude que não foi suficiente para que o vazio que sentia de não poder ser o que queria desaparecesse, e passa a viver, conseqüentemente, um casamento infeliz com Pedro.

Lúcia, por outro lado, na alucinação de Alaíde, representa a Mulher do Véu, que nada mais é do que a negação da protagonista em enxergar a verdade que estava diante de seus olhos: o incesto entre a irmã e o marido que, além de manterem a relação após o casamento entre ele e Alaíde, ainda planejam a morte da própria. O véu que simboliza o velado, o mistério, mas ao mesmo tempo confere um ar sagrado e santificado, é mais um item da simbologia da indumentária da noiva desmistificado por Nelson Rodrigues, uma vez que o que esconde, como exposto acima, é a traição da irmã, o que,

consequentemente, é totalmente oposto ao ar sagrado proposto por Trizoli; Puga (2005) em *Vestidos de noivas*.

Lúcia também apresenta uma forma de comportamento “mimético” em relação a Alaíde. Por mais que negue ser como a irmã, acaba roubando o namorado de volta, e ainda o faz jogando a verdade para a irmã justamente no dia do seu casamento com Pedro. Ainda assim, ambos se casam, restando apenas a Lúcia esperar que Alaíde morra para que ocupe seu lugar como esposa de Pedro. Essa “rivalidade” é evidenciada com o casamento de Lúcia e Pedro ao final da peça, mas, de uma forma mais sutil, também é possível percebê-la nas passagens em que ambas as irmãs buscam uma mesma linha branca. Na primeira, Alaíde pede para que Lúcia, ainda como Mulher do Véu, procure a linha em sua cômoda:

ALAÍDE – *(nervosa como compete a uma noiva)* Achou?

MULHER DO VÉU – Não. Remexi tudo!

ALAÍDE – *(agoniada)* Mas eu **deixei a linha branca no seu quarto! Viu na cômoda?**

MULHER DO VÉU – *(taciturna)* Vi. **Não achei nada.**

ALAÍDE – Na gaveta de baixo?

MULHER DO VÉU – Também.

[...]

ALAÍDE – *(numa alegação ingênua)* **Mas eu preciso da linha branca!**
(Rodrigues, 2008, p. 34, grifo nosso)

Na segunda, Lúcia surge vestida de noiva na alucinação de Alaíde:

(Ave Maria atenuada. De repente surge Lúcia, correndo vestida de noiva)

LÚCIA – Pedro!

ALAÍDE – Você?

PEDRO – Ah, você, Lúcia! Até que enfim!

(Lúcia abraça-se a Pedro. Falam-se quase boca com boca)

LÚCIA – Demorei, meu filho, porque **custei a encontrar a linha branca.**

ALAÍDE – Onde é que você achou?

LÚCIA – Na cômoda. **Estava na gaveta de baixo.**

ALAÍDE – *(triunfante)* **Eu não disse?! Eu tinha posto lá!**

PEDRO – *(cínico)* Se você chegasse um pouquinho mais tarde, o casamento teria se realizado!

LÚCIA – (*desprendendo-se de Pedro, gritando, com o punho erguido, como na saudação comunista*) **Eu é que devia ser a noiva!...** (Rodrigues, 2008, p. 58, grifo nosso)

O que esta segunda passagem sugere é que Lúcia/Mulher do Véu veio com o objetivo de roubar o vestido de noiva de Alaíde e todos os significados que ele traz, conforme estudos de Kühlewein (2006). Sabendo disso, ainda que inconscientemente, Alaíde cria a situação acima em seus delírios antes de morrer, envolvendo a mesma linha branca e também a mesma discussão acerca do “roubo” do namorado que vem a seguir no texto, deixando claro que Lúcia acreditava que deveria ser ela a noiva e não a protagonista.

Essa forma de comportamento “mimético” de Lúcia, assim como o de Alaíde, apenas reforça a ideia de que *Vestido de Noiva* constitui também uma forma de busca pela identidade, tendo o vestido como foco. Alaíde vivia dividida entre a vida que tinha e a que queria ter para si, mas faltava-lhe coragem, conforme expôs Curado (2006), para se libertar de vez. Acabou depositando em vão suas expectativas de realização pessoal ao roubar o namorado da irmã, casando-se com ele.

Lúcia, por sua vez, tem seus namorados roubados pela irmã. Mas, ao mesmo tempo em que se revolta com tal situação, acaba agindo da mesma maneira que Alaíde, roubando-lhe o esposo e se casando com ele. Entretanto, por mais que tenha tomado o posto ocupado pela irmã, não se desvencilha da imagem dela que passa a assombrá-la após a morte, seja por culpa ou pelo fato de acreditar que Alaíde tenha sido a verdadeira noiva e Lúcia apenas uma “cópia” do que fora a irmã falecida, embora sem as mesmas motivações internas da protagonista. Essa relação da presença forte de Alaíde que permanece viva na memória de Lúcia pode ser vista no fragmento:

LÚCIA – (*impressionadíssima, agora para Pedro*) Agora **quando penso em Alaíde, só consigo vê-la de noiva.**

PEDRO – (*taciturno*) Foi isso que ela disse, só?

LÚCIA – (*sombria*) Só. Previa que ia morrer! (Rodrigues, 2008, p. 79, grifo nosso)

A questão da identidade também aparece no trecho em que, Lúcia, vestida de noiva, prepara-se para o casamento em frente ao espelho que representa, de acordo com Souza (2008), uma maneira de refletir a “alma exterior” das personagens, como o

alferes, Jacobina, em *O espelho*, de Machado de Assis. Lúcia finalmente vê-se como - e é - a noiva ainda que sua imagem permaneça presa à irmã morta, como se pode ver no momento do casamento, no trecho a seguir:

(Crescendo a música, funeral e festiva. Quando Lúcia pede o bouquet, Alaíde, como um fantasma, avança em direção da irmã, por uma das escadas laterais, numa atitude de quem vai entregar o bouquet [...]) (Rodrigues, 2008, p. 85)

Paralelo, ocorre a grande cena final escrita por Nelson Rodrigues que mistura casamento e enterro, transformando casamento em enterro ao misturar a marcha Fúnebre e a Nupcial, associando, portanto, dois rituais de passagem. Portanto, o autor, mais uma vez, desconstrói o simbolismo do vestido de noiva tornando-o símbolo de geração de conflitos que não terminam nem mesmo ao final da peça, o que fica evidenciado pela fusão das marchas mencionada acima. A questão da iluminação – ao mesmo tempo que as músicas tocam o cenário vai perdendo a iluminação e o foco da luz é o túmulo de Alaíde – remete também a essa dualidade entre o branco, ou luz, e o preto. Esse último aparece como “símbolo maior da frustração e da impossibilidade” (Pedrosa, 1982, p. 119), nas quais as personagens da peça mergulham, sendo também ligado à condenação e à danação da alma, conforme descreveu Pedrosa (1982). Com isso, a salvação – nem tanto da alma, mas da libertação da protagonista da vida que tinha - encontra-se na morte, representada pelo túmulo de Alaíde iluminado em meio à escuridão.

Nessa mistura de rituais de passagem, tem-se no branco o símbolo da transformação, ou seja, a luz. Desde a Grécia há registros do uso de roupas brancas nas cerimônias de casamento, indicando a passagem do infantil para o adulto, não apenas pela relação de pureza, castidade e virgindade tipicamente associadas ao universo infantil, mas também, como posicionou Leach (1992), a relação da cor branca com o sêmen, simbolizando, nesse sentido, o início da vida sexual da mulher no casamento.

No que diz respeito à morte, em muitas culturas orientais a cor do luto é o branco (Pedrosa, 1982), e, em todo pensamento simbólico, “a morte precede a vida, todo nascimento é um renascimento” (Pedrosa, 1982, p. 117). Portanto, a cor representa aí a transição do ser e suas mutações o que leva essa relação de proximidade de rituais que Nelson faz na peça ser bastante significativa.

No que concerne à questão dos vestidos, a peça remete, primeiramente, ao uso dos mesmos à diferenciação de classes sociais, ao diferenciar as indumentárias de Alaíde e as demais prostitutas, como no trecho em que a protagonista está no bordel de Clessi conversando com um homem: “O HOMEM – *(desconfiado)* **Por que é que você está vestida diferente das outras?** *(as outras estão vestidas de cetim vermelho, amarelo e cor-de-rosa)*” (Rodrigues, 2008, p. 12, grifo nosso).

Em segundo, foca no vestido de noiva em si que não veste apenas um corpo na peça, mas três: Madame Clessi, Alaíde e Lúcia, trazendo não só questões conflitantes e conflitos, mas também como sendo a própria base para a composição textual de Nelson Rodrigues (Kühlewein, 2006). Além disso, transcende questões de casamento e adultério, apontando em direções como a busca pela identidade e como reflexo das angústias da vida humana. E Nelson trabalha seu significado nos três planos construídos na peça, segundo Kühlewein (2006): no plano da alucinação, o vestido configura-se como uma referência, na memória, representa uma lembrança; e, na realidade, apenas veste um corpo frio.

A genialidade de *Vestido de Noiva*, portanto, não se configura somente na forma inovadora de apresentação da peça ao público ou no texto, mas na transformação de uma peça de vestuário em uma personagem sem a qual a história não funcionaria. Nelson, portanto, apropria-se de um signo e, ao longo da peça, dota-o de múltiplos significados, ricamente apresentados através das personagens, como se fossem camadas sobrepostas de um significado sobre o outro - o vestido com a função básica do vestir, a ampliação de seu significado quando adicionado o termo “de noiva”, e a camada final representando a desconstrução do vestido por meio do texto do autor. O vestido representa, então, o cerne da peça e a conexão entre tudo e todos na atmosfera extremamente real e extremamente humana do universo rodrigueano.

Conclusão

A interface entre a Moda e a Literatura estabeleceu-se indubitavelmente em *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, não apenas pelas referências que aludem ao período em que as indumentárias foram usadas, como também na construção das personagens. Nelson diferenciou tipos sociais como a moça de família e a prostituta através do vestuário, assim como classes sociais, no caso dos pais de Alaíde e a mãe de Pedro, D. Laura.

Mas, primordialmente, a interdisciplinaridade de Moda e Literatura em Nelson Rodrigues deu-se na escolha de um objeto de vestuário – o vestido de noiva – não apenas como título e centro de conflitos da peça, mas sim como seu personagem principal de certa maneira. Nelson trabalha com a duplicidade de significados do vestido que, tradicionalmente, é tido como símbolo de pureza e castidade, e o transgride ao vesti-lo em uma prostituta e ao transformá-lo em símbolo de disputa entre duas irmãs.

Nesse sentido, os opostos noiva/*versus*/prostituta, pureza/*versus*/sedução, confiança/*versus*/traição, vida/*versus*/morte que são trazidos à tona da verdade humana nas palavras de Nelson Rodrigues são combinados com toda a construção de camadas de significados em cima da palavra vestido. Com isso, fica uma demonstração clara, de como a Literatura e a Moda podem caminhar lado a lado, contribuindo mutuamente para ampliar e enriquecer o conhecimento acerca de cada uma dessas áreas, abrindo caminho para o surgimento de novas possibilidades de interpretação.

Referências

ALVES, R.F.; BRASILEIRO, M.C.E.; BRITO, S.M. de O. Interdisciplinaridade: um conceito em construção. *Episteme*, Porto Alegre, n.19, p. 139-148, jul./dez. 2004.

BARTHES, R. *Aula*. Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do colégio de França. 14.ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

CURADO, B. Thérèse, Emma e Alaíde. *Último andar*. São Paulo, v. 15, p. 75-83, dez. 2006.

DE NICOLA, J. *Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias*. 15.ed. São Paulo: Scipione, 1998.

FORMIGA, S. O design do corpo como determinante da identidade feminina. In: _____. *Corpo de Mulher: design de produto? Anais do P&D Propaganda Design 2000*. Novo Hamburgo, 2000.

GOMES, A. de C. *Histórias de imigrantes e de imigração no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

KÜHLEWEIN, C. Dois autores e um vestido. *ANALECTA*. Guarapuava, v. 7, n. 2, p. 145-154, jul./dez. 2006.

LEACH, E. Exemplos de codificação binária. In: _____. *Cultura e comunicação*. Lisboa: Edições 70, 1992, p. 79 – 91.

MICHAELIS 2000. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa – Volume 1*. São Paulo: Cia Melhoramentos de São Paulo, 2000a.

MICHAELIS 2000. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa – Volume 2*. São Paulo: Cia Melhoramentos de São Paulo, 2000b.

MILLER, S. Fashion as art; is Fashion art? *Fashion Theory*, v.11, n.1, p. 25-40, mar. 2007.

MONTEIRO, G. *A metalinguagem das roupas*. 1997. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/_texto.php3?html2=monteiro-gilson-roupas.html>. Acesso em: 26 mai. 2009.

OLIVEIRA, J.L. de. *Interface Arte-Moda: tecendo um olhar crítico-estético do professor de Artes Visuais*. 2005. Dissertação de Mestrado – Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

PASSONI, C.A.N. Vestido de Noiva (Nelson Rodrigues) – Uma revolução no teatro. In: *Resumos, comentários e textos – Literatura – Vestibular Unicamp 2004, 2005 e 2006*. Campinas: Ed. Núcleo, 2003.

PEDROSA, I. Cores. In: _____. *Da cor à cor inexistente*. 3.ed. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda., 1992, p. 105-125.

PEREIRA, V.A.C. *A incomunicabilidade no teatro de Nelson Rodrigues*. 2007. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual de São Paulo, Assis.

PONTES, H. A paixão pelas formas: Gilda de Mello e Souza. *Novos Estudos*, 74, p. 87-104, mar. 2006.

RODRIGUES, N. *Vestido de Noiva*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

SANTAELLA, L. Bases teóricas para aplicação. In: _____. *Semiótica aplicada*. São Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2002, p. 1-27.

SANTOS, G.F. dos. Sonho de uma Noite de Verão – A linguagem através do signo. *Travessias*, v. 03, p. 1-14, 2008.

SCARPELLI, M.O.F. Atrás do véu da fantasia, a crua nudez da verdade – *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. *Aletria*, 2000, p. 117-124. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

SILVA, S. Vestuário: comunicação e cultura. *Revista Libero*, v. 4, n. 7, p. 80-85, 2001.

SOUZA, S.C. de. *O simbolismo do vestuário em Machado de Assis*. 2008. Dissertação de Mestrado – Instituto de Estudo de Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, SP.

TRIZOLI, T.; PUGA, V.L. Vestidos de noivas. *Caderno Espaço Feminino*, v. 13, n.16, p. 43-71, jan./jun. 2005.

TRIZOLI, T.; PUGA, V.L. Roupas de sedução. *II Encontro de História da Arte*. Campinas, p. 1-11, mar. 2006.

TRIZOLI, T.; PUGA, V.L. Estudos e representações artísticas da noiva e da prostituta. Séculos XIX a XXI. *Horizonte Científico*, v. 1, p. 1-22, 2007.