

Vestidos de noivas*

Talita Trizoli
Vera Lúcia Puga

Resumo: Este artigo apresenta primeiramente uma contextualização histórica da figura da noiva no ocidente, para culminar na análise dos vestidos de noiva e sua evolução pelos séculos, gerando assim o modelo da Noiva, símbolo de pureza e de rito de passagem. Com isso, passa-se a análise de obras de arte contemporânea (Rosângela Rennó e Beth Moisés) que se apoderam desse arquétipo.

Palavras-chave: História; noiva; símbolo; análise.

Abstract: This article presents a historical contextualization of Western brides in order to analyze wedding gowns and their evolution through the centuries. The evolution generated the Bride's model that is a symbol of purity and a ritual of passage. The contemporary works of art by Rosângela Rennó and Beth Moisés are also analyzed.

Keywords: History; bride; symbol; analysis.

Início do século XXI. Mais de quatro décadas após o furor da revolução feminista, quando algumas mulheres angustiadas e outras enfurecidas com uma

* Texto desenvolvido na disciplina *História da Mulher e Relações de Gênero* no curso de Psicologia da UFU.

Talita Trizoli. Graduanda do 6º período do curso de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia

Vera Lúcia Puga. Doutora em História Social pela USP. Professora da Universidade Federal de Uberlândia.

condição social, sexual e psicológica inferior e, em muitos casos, humilhante frente a seus esposos, gritaram e exigiram mudanças de pensamento e comportamento. Esses grupos de mulheres, em sua maioria, criticavam veementemente o casamento, não apenas a cerimônia, mas sua função na sociedade. *A jovem não se casa, é casada. Não realiza um acto, muda de condição.*¹

¹ ENCICLOPÉDIA EINAUDI: 20. Parentesco. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997, p. 144.

Apesar da revolução feminista e da independência feminina, conquistada no trabalho e no mundo público, é curioso, quando não assustador, observar que ainda estão entranhados na memória da mulher contemporânea as tradições, os ritos e as emoções que as próprias mulheres tanto criticaram.

Não cabe a esse texto destrinchar séculos de tradições para explicar como e por que a cultura patriarcal persiste em nosso subconsciente e nas festas e celebrações de casamento, mas sim analisar um aspecto que, para as mulheres, ainda possui uma carga emocional difícil de anular. Mesmo quando é negada, ela permanece presente em nossos dias, como um sussurro que ecoa em nossa caixa craniana. Estamos falando da cerimônia de casamento, na qual destacaremos o tão desejado “vestido de noiva”.

A proposta desse artigo é analisar os vestidos de noiva produzidos e vestidos por mulheres no século XX. Para tanto, será necessário contextualizar historicamente as condições em que o tradicional vestido branco “nasceu”, sua função na cerimônia de casamento, além de realizar uma análise iconográfica de fotografias de moda, trabalhos de arte e de descrições de cerimônias de casamento no espaço temporal do século XX.

Realizada no âmbito das artes plásticas e tendo como objeto de estudo o feminino, com seus respectivos desdobramentos, essa análise terá como referência outras artistas brasileiras contemporâneas que pesquisaram a figura da noiva em algum momento de sua produção artística — são elas Beth Moisés² e Rosângela Rennó³. Poderíamos também incluir outros

² Artista plástica brasileira. Graduada pela UFMG e doutora pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

³ Artista plástica brasileira.

artistas que se ocupam do universo feminino, mas perderíamos o foco de nossa atenção, que é a vestimenta, a roupa ritualística que ganha estatuto de objeto de desejo, receptáculo de emoções e expectativas.

Na sociedade ocidental cristã, a cerimônia de casamento apresenta algumas variações, mas acaba por manter certa estrutura básica, que seria a troca de votos entre os noivos frente a algumas testemunhas e uma autoridade religiosa⁴. Mas, para as mulheres, o vestido de noiva recebe uma atenção especial, tornando-se assim um objeto de desejo, um símbolo que se sustenta inclusive fora da cerimônia. O vestido torna-se de tão grande importância para a noiva por ela estar sujeita, desde muito jovem, à influência de ideais como a da boa e santa mãe e da esposa submissa, obediente, dócil, frágil e delicada.

Além disso, a cerimônia de casamento passa a ser para a mulher um momento de troca ou inclusão em uma nova família, a família do noivo. As mulheres tornam-se, oficialmente, extensão do marido e de sua família, influência inconsciente da estrutura familiar romana⁵, que só fora quebrada com o advento da família burguesa.

Talvez seja exatamente por isso que tantas mulheres se emocionam ao se verem vestidas de noiva. É a concretização de um desejo ancestral de fazer parte de um grupo, de ser aceita socialmente, tendo em vista o conhecido pavor da mulher de tornar-se uma “solteirona” ou terminar seus dias em um convento. A literatura está repleta de insinuações a respeito, como, por exemplo, nos romances brasileiros do século XIX, em que o final feliz acontecia com o casamento. No romance de Leão Tolstói, *Guerra e Paz*,⁶ um marco na literatura romântica mundial, a personagem princesa Maria, irmã do príncipe André, um dos protagonistas, passa grande parte do romance apavorada, escondendo no fervor religioso seus temores de solidão e isolamento, e por fim desabrochando quando se casa com Nicolas, irmão da protagonista Natacha.

⁴ “À normalização estrita da instituição matrimonial e do vínculo conjugal — monogâmico, indissolúvel e sagrado — correspondeu a sistematização de uma liturgia... E assim, criou-se a liturgia matrimonial (precursora da cerimônia moderna): o padre substituiu ritualmente o pai da noiva; a entrada da igreja tomou o lugar da casa; a Igreja, enfim, sobrepôs-se às famílias e impôs aos leigos a sua moral”. VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986, p. 33.

⁵ “A família era o conjunto formado pela esposa, os filhos, as viúvas e os filhos dos filhos homens, os clientes, os libertos, os escravos, os ancestrais mortos, terras, plantações, animais, objetos e a construção física, isto é, a casa e suas adjacências... Família é o conjunto de todas as pessoas, objetos e bens que estão sob a autoridade de um chefe doméstico, *o pater-famílias* que não precisa ser o genitor ou pai” (grifo meu). CHAUI, Marilena. *Repressão sexual. Essa nossa (des)conhecida*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 128.

⁶ TOLSTÓI, Leão. *Guerra e paz*. Lisboa: Éditions Ferni Gêneve, s/d.

Mesmo com a inserção feminina no mercado de trabalho, com a revolução sexual e com o direito ao voto, entre outras conquistas, o desejo do vestido branco na cerimônia ultrapassa classes sociais e condições físicas. Pode-se verificar isso no uso, já comum em nossos dias, do vestido branco por noivas com a gravidez já avançada, ainda que, pela Igreja Católica, o casamento de véu, grinalda e vestido branco seja “direito exclusivo” das virgens.

Mas a cerimônia de casamento católica (a mais popular em nosso país) é ainda, simbolicamente, um rito de passagem muito cruel para a figura feminina. Afinal, durante a cerimônia, o noivo apenas espera a entrega da noiva junto às autoridades (a família, a autoridade religiosa e seu Deus) no altar/palco (palco porque a cerimônia de casamento hoje é um grande espetáculo, que movimenta uma boa quantidade de dinheiro para os *buffets* especializados). À primeira vista, o noivo parece estar seguro, pois, em suas costas, há sua família, simbolizando uma “mão de aprovação em seu ombro” perante a união. Há também o fato de que, durante séculos, os noivos tiveram mais acesso ao conhecimento da família da noiva e das condições de sua união do que a futura esposa. Embora pequeno, havia, da parte do noivo, certo poder de voz para expressar seu contentamento ou desagrado quanto à união e, segundo o modelo romano, quem estava presente no momento do acordo matrimonial entre as famílias era o noivo e não a noiva. *As moças de boas famílias tinham pouco a dizer em relação aos acordos matrimoniais e eram cuidadosamente protegidas dos encontros com seus potenciais pretendentes.*⁷

A opinião da mulher em tal situação era indiferente, pois ela era propriedade de sua família. Durante séculos a decisão de união matrimonial não lhe dizia respeito, mesmo com a necessidade de confirmação frente à autoridade religiosa. Tal confirmação era mera formalidade. O que aconteceria, entre os séculos XIV e XVIII, se uma noiva dissesse não em sua cerimônia de

⁷ YALOM, Marilyn. *A história da esposa, da Virgem Maria à Madonna: o papel das mulheres dos tempos bíblicos até hoje*. Trad. Priscila Coutinho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p. 107.

⁸ Não nos esqueçamos de que a igreja católica refere-se às freiras como noivas de Deus. De uma maneira ou de outra, a mulher sem-pre se casa.

⁹ YALOM, Marilyn. *Op. cit.*, p. 70 e 215.

¹⁰ *Ibidem*, p. 215.

¹¹ Afirma-se que o casamento é um fato público, pois, segundo Chauí, trata-se de um contrato social e de uma cerimônia civil elaborada segundo o modelo católico durante o surgimento da República. Por contrato social, subentendem-se dois indivíduos livres e iguais que desejam conscientemente efetuar uma troca de determinados serviços. Ora, como já fora sugerido de forma mais sucinta, o casamento é tudo, menos sinônimo de igualdade. Primeiro, porque a noiva “é filha de alguém, pertence a uma família e, como filha, é dependente ou subordinada ao pai ou ao tutor. Chega

casamento após todos os arranjos entre as famílias? Provavelmente, a desgraça pública para sua família e para si. No pior dos casos iria para um convento⁸, mas se a “fúria” patriarcal não fosse amenizada ou controlada, poderia haver derramamento de sangue, pois durante um longo período, entre a Idade Média e até meados do século XIX, era uso corrente o espancamento feminino⁹ por pais e maridos. Na era vitoriana, a lei ainda permitia ao marido “*corrigi-la moderadamente*”, *batendo nela* (tanto a esposa como a filha) *com uma vareta, contanto que não fosse maior do que a largura do dedo polegar*.¹⁰

Voltando à análise do casamento católico, no início da cerimônia, o pai da noiva segue com a filha pelo longo corredor da igreja, onde estão presentes seus amigos e parentes, exibindo “sua cria, sua posse”, muitas vezes ricamente ornamentada com jóias, flores e pérolas, toda de branco. As portas da igreja permanecem abertas para que os transeuntes também possam vislumbrar tal acontecimento, afinal, o casamento é uma cerimônia pública¹¹ e um acontecimento social de grande importância. A noiva, durante a travessia do corredor com seu pai, faz uma travessia da infância, para a vida adulta¹² (infância, pois o conceito de adolescência surgiu apenas no século XIX, quando a estrutura da cerimônia de casamento já estava bem formada), e conseqüentemente, faz uma passagem para uma nova família, tornando-se assim objeto de desejo e de inveja de todos. Ela é a musa particular de sua família naquele instante, pois é nesse momento que algumas famílias podem exibir com mais força sua riqueza e condição social.

Assim, o pai exhibe sua “preciosa jóia” e confirma ao olhar de todos os presentes sua entrega ao novo dono¹³, o marido. De bom grado, a mão da moça é passada do pai para o marido, simbolizando a entrega do “objeto”. E assim, a autoridade religiosa apenas confirma o acordo de negócios¹⁴ com o consentimento verbal das partes unidas e, costume corrente

ao casamento, portanto, sem possuir a tal liberdade estipulada pelo contrato... para a mulher... o contrato de casamento pressupõe um contrato anterior: o que criou sua própria família, no contrato de seu pai e de sua mãe”. E, segundo, porque “o marido assume o compromisso de responsabilizar-se pela mulher e filhos, protegê-los e sustentá-los, enquanto a esposa assume o compromisso de *respeitar a autoridade* do marido, cuidar dele e dos filhos e prover os serviços necessários à manutenção da casa” (grifo meu). Como a própria Chauí afirma, um contrato civil não pode elaborar-se sobre esses termos, pois instaura automaticamente a desigualdade dos contratantes. Como ambos (marido e mulher) podem ser iguais se determina-se de antemão que a mulher é subordinada ao marido? CHAUI, Marilena. *Op. cit.*, p.140-144.

¹² “Para os gregos, o casamento era o acontecimento mais importante de suas vidas. Tanto para o homem como para a mulher significava um ritual de passagem da fase infantil para o mundo adulto. A cerimônia era realizada geralmente no inverno e durava cerca de dois, três dias. No primeiro dia, o pai da noiva fazia oferendas aos deuses do matrimônio, Zeus e Hera, enquanto a noiva oferecia seus brinquedos em sacrifício a Ártemis, deusa da castidade e da infância, e também da natureza e da caça”. YALOM, Marilyn. *Op. cit.*, p. 42.

¹³ “Durante boa parte do século XIX, e em todo o mun-

do ocidental, as mulheres permaneceram virtualmente na condição de propriedades de seus pais e, depois, de seus maridos”. GAY, Peter. *A experiência burguesa — da rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 131. “O matrimônio era, portanto, uma instituição pela qual os homens eram confirmados como os donos de suas esposas em termos religiosos e legais”. YALOM, Marilyn. *Op. cit.*, p. 70.

¹⁴ “Os termos verbais utilizados para o homem têm como raiz verbal *wedh*, que quer dizer ‘conduzir uma mulher a casa’. Ao lado destes verbos encontram-se aqueles que indicam a função do pai da rapariga, sobre a raiz verbal <dar>. Assim, pois, o esposo conduz para a casa dele a jovem que o pai dela lhe deu: negócio entre homens com um objetivo preciso”. *ENCICLOPÉDIA EINAUDI*: 20. Parentesco. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997, p. 144.

¹⁵ *Ibidem*, p. 143.

¹⁶ “Houve um tempo em que as mulheres usaram o título de ‘esposa’ como um rótulo de honra. Ser a esposa de um pastor, de um padreiro, de um médico, dizia ao mundo em alto e bom tom que alguém tinha cumprido seu destino ‘natural’”. YALOM, Marilyn. *Op. cit.*, p.13.

¹⁷ “Martine Segalen lembra bem que na sociedade tradicional a mulher não tem estatuto fora do casamento. Ele é a única instituição que lhe permite realizar-se en-

na Europa da Idade Média, confirma-se também o dote da noiva (em quantidade e definição). Finaliza-se então o contrato entre as famílias, dando início a um outro contrato social, o dos noivos.

Essa análise crítica se baseia em uma situação histórica secular, em que a mulher era vista como um objeto de procriação da família, sem vontades ou direitos fora do círculo doméstico. *Dado que a fecundidade das mulheres é uma coisa essencial à sobrevivência dos grupos, ela será controlada pondo a mulher sob tutela e confinando-a o mais rápido possível ao papel de mãe*¹⁵. As mulheres, em sua maioria, concordavam com esse tratamento, muitas vezes sentindo-se orgulhosas¹⁶, ou silenciavam-se a respeito por não terem outra perspectiva de vida, a não ser ficar à margem da sociedade.¹⁷

A cerimônia de casamento católica tradicional ainda reproduz culturalmente uma “nódoa” machista em nossa sociedade contemporânea, pois coloca a mulher numa situação de exposição e objetualização muito grande em relação ao noivo e aos demais presentes.

Nos dias de hoje, o conceito de casamento passou por transformações. As “principais intenções” já não são mais a procriação, os acordos comerciais ou um trampolim de libertação para as mulheres, o que não impede que essas intenções estejam sutilmente escondidas dentro das relações nupciais.

Em muitos casos, sequer se necessita da união formal, exigindo-se apenas a vontade de ambas as partes de ficarem juntas. Parece haver, para certo grupo, uma inversão ritual, aproximando-se de cerimônias mais antigas e simples¹⁸. Existe também, em contrapartida, a grande indústria de festas de casamento crescente ano a ano, sinal de que as tradições ainda prevalecem em nosso imaginário. Dois pontos opostos que sinalizam a ambigüidade da formação da identidade feminina contemporânea.

Com a influência da família pequeno-burguesa, noções como amor familiar, intimidade do lar, companheirismo e união prevalecem nos anseios de

nossos jovens casadoiros. Podemos verificar isso em uma reportagem da *Revista TPM. Trip para mulher*¹⁹, onde há uma descrição da nova moda de cerimônias de casamento, de pajés no lugar do padre, noivas chegando do mar em uma canoa para uma cerimônia na areia (lembrando a divindade Iemanjá, segundo a própria noiva) ou então em uma carruagem parecida com uma abóbora, até uma decoração *pink* em toda a festa. Apesar de todos esses curiosos incrementos na cerimônia, a reportagem deixa claro, quando recolhe depoimentos de mulheres, que o mais importante numa festa de casamento são as alegrias e boas vibrações a serem lembradas no futuro. Um outro dado da mudança de visão sobre o casamento e, conseqüentemente, da própria cerimônia, vem de Marilena Chauí no início dos anos 1990:

Os jovens parecem comportar-se invertendo ou negando ponto por ponto a moral sexual tradicional: recusam o casamento religioso e civil para se constituírem como casal; recusam o casamento como relação indissolúvel e permanente; negam a obrigatoriedade da procriação como finalidade da vida em comum, os filhos sendo decisão e livre escolha do casal; negam a obrigatoriedade da fidelidade conjugal e a monogamia; recusam a profissionalização estável como pré-condição para a vida em comum; recusam a dependência com relação às suas famílias de origem; negam a obrigatoriedade de possuir ou alugar uma casa com a disposição arquitetônica convencional, inventando sua própria morada; recusam a divisão sexual dos papéis, dividindo tarefas domésticas e tendo vida profissional independente; valorizam a atração sexual ardente e a ternura, a amizade que os faz confidentes, sem que pais e mães tenham a antiga função de ouvir queixas ou dar conselhos; valorizam a estabilidade da relação, mesmo que não seja permanente, o casal se defendendo do que um estudioso chamou de “nomadismo sexual obrigatório” cujos paradigmas seriam: a massa (palavra de ordem: “vamos circular pessoal”) e a fila de espera (a palavra de ordem: “o seguinte, por favor”).²⁰

Levando em consideração tais opiniões e compor-

quanto ser social”. DEL PRIORE, Mary. *O sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidade no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993, p. 141 *apud* ALMEIDA, Ângela Mendes de. Casamento, sexualidade e pecados: os manuais portugueses de casamento do século XVI ao XVIII, em Família e grupos de Convívio. *Revista Brasileira de História*, 9 (17): 191-207.

¹⁸ Vide Anexo 1.

¹⁹ PERES, Ana Maria. Quem quer véu e grinalda? Case com um barulho desses. *TPM. Trip para mulher*. São Paulo, n. 35, p. 58-64, ago. 2004.

²⁰ CHAUI, Marilena. *Op. cit.*, p. 139.

tamentos contemporâneos, formulamos duas perguntas a respeito da estrutura ainda vigente de cerimônia matrimonial: “Por que a noiva não entra sozinha?” e “Por que o noivo fica esperando dentro da igreja e não entra junto com a noiva na nave?”. Na primeira interrogação, supomos que, caso a noiva entrasse sozinha na igreja, haveria a simbolização de sua autonomia como ser livre e auto-suficiente, e não como “reliquia familiar”, ou seja, a mulher frágil, dependente do pai e unida fortemente à família. A noiva estaria afirmando que é dona de si, e que está se unindo àquele homem em comum acordo. Na segunda interrogação, simbolizar-se-ia que o casal está em igualdade de condições e direitos quanto a união. Haveria o equilíbrio dos papéis ritualísticos.

Não cabe a nós decidir qual é a melhor forma de cerimônia matrimonial. Esse tipo de decisão, de onde, quando e como será realizada a festividade, diz respeito apenas aos noivos, com suas respectivas expectativas e sonhos, além, claro, dos aspectos sociais, culturais e emocionais envolvidos.

Cabe-nos olhar com destreza a cerimônia, com seus detalhes ritualísticos e, particularmente, a vestimenta matrimonial feminina, ou seja, o vestido de noiva e suas adjacências.

A cerimônia de casamento sempre fora um espaço festivo onde as famílias detentoras de poder e status poderiam exibir toda sua pompa, fartura e riqueza, sobretudo nas vestimentas.

“Se a moda existe como presença constante na sociedade... é na vida de exceção, na festa, que ela mais claramente se manifesta e os seus traços se revelam de maneira nítida.” Nada exprime tão bem o estado dos costumes”, diz Gaston Richard, “como o papel que a festa representa na vida dos homens e a maneira pela qual eles a celebram”.²¹

A noiva era uma figura de grande importância e de atenção fixa do público. Sua vestimenta precisava ter algum diferencial, afinal, ela era a musa, a jóia, a relíquia.

²¹ MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 145.

Na era romana, *o vestido de noiva era uma tirinha branca, longa, tecida em uma única peça de rapa e amarrada com um cinto cujo nó só o marido poderia desfazer.*²² Nesse caso, o branco não era exclusividade da noiva. Na antiguidade ele era associado a cerimônias religiosas de passagem, e qualquer indivíduo que fosse realizá-la vestia-se de branco. O branco

*é uma cor de **passagem**, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento.*²³

Já na Idade Média, as noivas preferiam adotar certas cores vibrantes no traje e adornos mais requintados e elaborados como meio de sedução e atrativo na cerimônia, e não necessariamente como símbolos ritualísticos:

*Brides wore velvet gowns made of dark regal colors. The dress was called a “cotehardie” which meant “bold coat”. Such colors as hunter green, burgundy and deep purple were worn. Blue was the main color of choice — it represented purity. There was lace up the sides and/or down the back. The dress skirts were floor-length and long-sleeved, but usually low-cut. A metallic gold or silver thread often ran throughout the design. The torso of the dress was cut like a coat.*²⁴

No período renascentista, que tem início em meados de 1400, o branco ainda não havia se firmado como a cor tradicional do vestido de noiva, mas permanecia em voga o uso de cores fortes, tanto para a nobreza como para os camponeses, como podemos observar no detalhe (fig. 1) de um quadro de Pieter Bruegel, chamado *Casamento aldeão*, de 1568.

²² YALOM, Marilyn. *Op. cit.*, p. 50.

²³ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 141.

²⁴ Disponível em: <http://www.jewelrybyrhonda.com/theme_weddings.htm#medieval>. Acesso em: 15 fev. 2005.

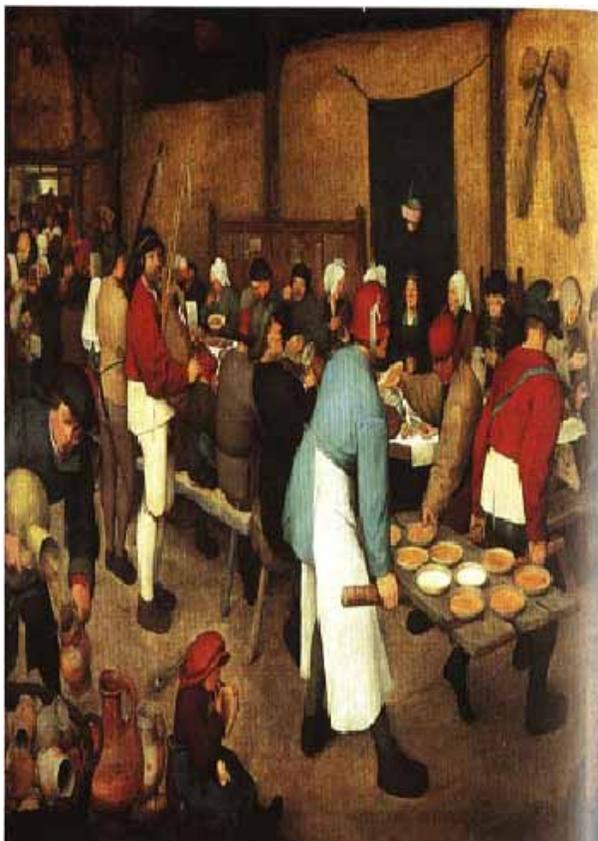


Fig. 1 – Pieter Bruegel, O Velho. *Casamento aldeão*. 1568. Óleo sobre madeira. 14x164cm. Kunsthistorisches Museum, Viena. Fonte: GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999. p. 382.

Segundo Gombrich:

*A festa tem lugar num celeiro, com a palha amontoada em altas pilhas ao fundo. A noiva está sentada diante de uma colcha de pano azul, com uma espécie de coroa suspensa sobre a cabeça. Mostra-se tranqüila, com as mãos entrelaçadas e um sorriso de profunda satisfação no rosto boçal.*²⁵

²⁵ GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999. p. 382.



Detalhe da Fig. 1.

Ao observarmos mais atentamente a noiva sorridente, perceberemos que ela está vestida como todas as demais, exceto pela ausência da tradicional touca branca dos protestantes, e com seus cabelos castanhos soltos, sinal vital de sua condição na cerimônia, pois, nessa época, *as noivas usavam realmente os cabelos soltos*²⁶ e penteados, além da coroa de tecido vermelho que a ornamenta. Os arranjos de cabelo e penteados ainda são costumes trazidos da Idade Média, pois *brides wore their hair long and flowing with curls, braids or roles. They did not wear a veil, but rather a wreath of ivy, herbs and flowers.*²⁷ Claro que, no quadro, Bruegel dá-lhe outros elementos para destacar sua bucólica figura, como a colcha verde-azulada ao fundo, a luminária rosa e branca na linha vertical acima de sua cabeça e os pequenos mas milagrosos centímetros de espaço entre as figuras ao seu lado. Com esse pequeno pormenor espacial, a noiva pode sorrir calmamente e respirar em meio ao banquete simples, mas alegre.

Outro quadro que retrata um casamento nos Países Baixos, mas de classe social superior, é *Os esponsais dos Arnolfini*, de Jan Van Eyck, de 1434.

²⁶ KÖHLER, Carl. *História do Vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 295.

²⁷ Disponível em: <http://www.jewelrybyrhonda.com/theme_weddings.htm#medieval>. Acesso em: 15 fev. 2005.



Fig. 2 – Jan Van Eyck. *Os esposais dos Arnolfini*. 1434. Óleo sobre madeira. 81,8x59,7cm. National Gallery, Londres. Fonte: GOMBRICH, E. H. Op. Cit. p. 241.

Nesse quadro, como Gombrich afirma:

*É como se pudéssemos fazer uma visita aos Arnolfini em sua residência. O quadro representa provavelmente um momento solene na vida do casal: seus esposais. A jovem acaba de pôr sua mão direita sobre a esquerda de Arnolfini, e este parece estar prestes a colocar sua mão direita na esquerda dela, como símbolo solene de sua união.*²⁸

²⁸ GOMBRICH, E. H. *Op. cit.*, p. 240.

A noiva, nessa imagem, veste um pesado vestido verde com detalhes em pele nas mangas, e por baixo do vestido verde, supõe-se, um outro vestido, mas azul. Em sua cabeça, o chapéu de cones, com um lenço branco bordado nas bordas, símbolo de alto grau social para a época, pois apenas os abastados o podiam usar. A sua mão direita levanta a saia do vestido e forma certo volume à frente de seu ventre, o que sugere o desejo do recente casal em ter um filho. A cabeça levemente inclinada para frente e os olhos um tanto abobados que olham para baixo simbolizam o ideal de esposa vigente e a submissão feminina.

Quanto à cor do vestido, devemos levar em consideração que, sendo a mulher (Jeanne de Chenany era seu nome) noiva de um comerciante italiano, o senhor Giovanni Arnolfini, provavelmente a escolha pelo verde deu-se pela simbologia. *Durante a Idade Média o verde tinha significação contraditória... Lembrando a esperança, a toga dos médicos era verde. Pela mesma razão, ainda hoje seus anéis de grau são verdes.*²⁹ O verde, para os italianos, simboliza a esperança. Nesse caso específico, o matrimônio é a esperança de um futuro feliz e próspero, de uma gravidez sem grandes complicações etc. Pode-se confirmar a preferência de tal cor no casamento dos italianos, pela cerimônia da região de Castelrotto, onde na *mattina delle nozze si ripeteva un'antica usanza... la sposa metteva um capello verde.*³⁰

Na Idade Média não havia uma cor específica para o vestido de noiva. Apenas destacava-se a jovem casadoira de alguma maneira, seja com os cabelos soltos e a coroa, seja com jóias e tecidos finos, com cores vibrantes. Certos autores afirmam que a cor preferida para os enlacs matrimoniais na Idade Média era o vermelho, por simbolizar “sangue novo”³¹, ou mesmo por fazer uma alusão distante à fertilidade, sendo o vermelho a cor do ciclo menstrual. O importante era a noiva ser exuberante para os convivas e o noivo.

Deixando de lado a representação pictórica das noivas dos Países Baixos, seguiremos para o século

²⁹ PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Cristiano Editorial, 1977. p. 112.

³⁰ CALMANTI, Chiara e Piero. *Appuntamento a... folklore, tradizioni, storia, Gastronomia delle regioni italiane*. Perugia, Itália: Edizioni Guerra, 2000. p. 72.

³¹ “Quando chegou a Idade Média, a história retrocedeu em vários aspectos. As mulheres não podiam mais escolher o noivo, o casamento era decidido quando a menina tinha entre três e cinco anos. Nesta época o vermelho era a cor nupcial preferida por simbolizar ‘sangue novo’”. FERREIRA, Fernanda Ávila. *Casamento — Festa estranha com gente esquisita*. Disponível em: <http://www.bonde.com.br/topmagazine/top_41/casamento3.php> Acesso em: 23 jan. 2005.

XIX. Foi nessa época, na Era Vitoriana, que o branco se tornou a cor oficial da cerimônia de casamento. Esse marco tão importante para a moda feminina ocorreu quando a rainha Vitória *decidiu* casar-se com o príncipe Albert de Saxe Cobourg-Gotha, seu primo. Vitória era a típica jovem do século XIX, provavelmente influenciada pelos romances de Jane Austen.

*Ela personificava para as massas a apoteose da esposa e mãe. Com o Príncipe Alberto ao seu lado e rodeada de seus nove filhos, Vitória tornou-se um ícone real da domesticidade em toda a Inglaterra e também ao redor do mundo.*³²

³² YALOM, Marilyn. *Op. cit.*, p. 212.

Não nos esqueçamos que Vitória era privilegiada por seu poder e condição social. Além de ter reinado com vigor e moralismo, também teve um privilégio muito raro em relação a suas súditas: ela podia dar-se ao luxo de escolher seu marido ou recusar com a maior naturalidade qualquer proposta de aliança entre casas reais. De fato, escolheu seu noivo (inclusive, ela própria teve que pedi-lo em casamento, já que não se deve pedir a mão de uma rainha), e isso desencadeou uma grande revolução matrimonial, o que veio a influenciar as jovens da época. Vitória, segundo inúmeros autores, escolheu seu futuro marido apenas por amor e baseada no novo conceito de casamento, provavelmente disseminado pelos romances para senhoritas já citados: companheirismo mútuo, respeito e paixão, com uma boa pitada de moralismo.

Toda a sociedade inglesa agitou-se com tal decisão e evento. A rainha Vitória, além de ter sido uma das governantes de maior longevidade no trono britânico, influenciou como ninguém a sociedade inglesa quanto a costumes, tradições e, claro, moda. Quando seu marido faleceu precocemente, ela manteve um longo luto, com vestidos escuros e pesados, que acabaram sendo adotados pelas outras mulheres.



Fig 3 – Rainha Vitória e Albert.
Autor desconhecido.
Fonte: Disponível em: <<http://www.jewelrybyrhonda.com>>
Acesso em: 15 fev. 2005.



Fig. 4 e Fig. 5 – Rainha Vitória. Autores desconhecidos.

Para seu casamento, *800 homens trabalharam durante dois meses bordando o vestido da infanta, que lançou o modelo ball gown — saias godês amplas, franzidas na cintura, criando o conceito do vestido de noiva para o século XX.*³³

Não é difícil entender a persistência de tal modelo de vestido até hoje no subconsciente feminino³⁴. Ele simboliza o casamento de uma rainha por amor. E uma rainha que fora exemplo de mulher e de vida para milhares de jovens sonhadoras do século XIX.

Explicitada a inserção do modelo tradicional do

³³ FERREIRA, Fernanda Ávila. *Casamento — Festa estranha com gente esquisita*. Disponível em: <http://www.bonde.com.br/topmagazine/top_41/casamento3.php> Acesso em: 23 jan. 2005.

³⁴ Em *Figurino Noivas*, uma publicação específica para noivas e demais preparativos de casamento, dos 215 (aproximadamente) modelos de vestidos apresentados, 32 (aproximadamente) não seguiam o modelo do vestido vitoriano. Conclui-se, portanto, que modelo vitoriano tornou-se um clássico. *Figurino Noivas*. São Paulo: Online, ano 8, n. 30.

vestido de noiva, podemos analisá-lo ora em partes, ora com seus significados históricos e sexuais.



Fig. 6 – Casal desconhecido, 1966. 1 reprodução, p&b. cm. Fonte: Álbum de fotografias, Coleção Particular.

³⁵ “É uma cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser”. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Op. cit.*, p. 141.

Na cerimônia de casamento, todo o corpo da noiva é coberto por finos tecidos e requintadas rendas brancas, não apenas para esconder certas partes problemáticas, ou ressaltar outras, a fim de despertar o desejo no futuro marido e inveja nos convidados, mas também para representar um casulo de pureza no rito religioso³⁵. Todo o corpo da mulher parece

fechar-se eternamente no instante da cerimônia religiosa. Tudo parece ser guardado para, logo mais, ser desembalhado na noite de núpcias pelo marido e, ao amanhecer, ser novamente envolvido no mesmo casulo, não tão requintado, da sexualidade feminina.

O desejo sexual feminino é anulado nessa cerimônia. A figura representativa da noiva, desde o advento do catolicismo, nunca é uma figura sexuada, é sempre pura e virginal, limpa dos desejos da carne.

O branco na vestimenta é usado para purificar o corpo da mulher, reflexo do pensamento puritano da época. Ela, a noiva, deve ser entregue limpa, sem vícios ou mazelas ao marido. Como uma virgem em todos os aspectos, condição essencial para uma boa e verdadeira noiva tradicional, segundo nossa história católica ocidental.

Apesar das diversas modas que passaram (e que provavelmente virão), o vestido de noiva mantém, desde a era vitoriana, alguns elementos essenciais em sua composição e significado. São eles o véu³⁶, a grinalda com cabelos presos, a saia longa que cobre no mínimo os tornozelos, o buquê, as luvas, que entram e saem de moda e que variam no comprimento de acordo com o horário e a ocasião, e a cor branca:

*o branco é a cor da pureza, campo que não originou ainda uma cor definida, que é como um a promessa, a expectativa de um fato a se desenvolver. Nessas premissas a iniciação cristã da primeira comunhão e a **brancura virginal** expressas pelas vestes brancas e pelo branco véu de noiva encontram sua origem e significado.*³⁷

³⁶ “Em última instância, o véu pode então ser considerado mais um interprete do que um obstáculo; ocultando apenas pela metade, convida ao conhecimento; todas as mulheres sedutoras sabem disso, desde que o mundo é mundo”. *Idem*.

³⁷ PEDROSA, Israel. *Op. cit.*, 117.

Há ainda o champagne, o itálico, o perolado etc., para as que se casam pela segunda, terceira ou quarta vez, mas que ainda desejam tal rito para suprir desejos ancestrais. Os vestidos de noiva, como quaisquer outras vestimentas, são influenciados pelo corte e caimento da moda vigente, mas, apesar de pequenas mudanças, ainda hoje são poucas as noivas que querem se casar ou já se casaram com uma minissaia.



Fig. 7 – F.O. Salisbury. Reprodução de desenho das bodas da princesa Maria da Inglaterra com o Visconde de Lascelles. 1923. Fonte: MORALES, Maria Luz. *La Moda. El traje y las costumbres en la primera mitad del siglo XX. Tomo Décimo. Siglo XX 1921-1934*. Rio de Janeiro: Salvat s.A.

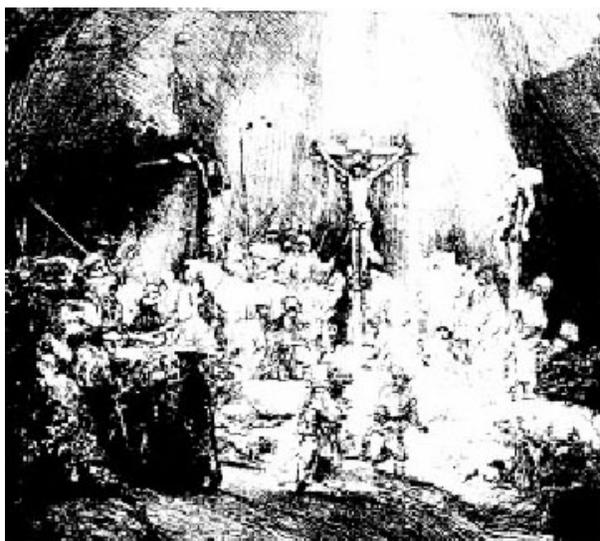


Fig. 8 – Rembrandt Van Rijn. *As três cruzes*. 1653. Água-forte. (3 fase). 38,7x45cm. Fonte: KIDSON, Peter. *O mundo da arte. Enciclopédia das artes de todos os tempos. O Barroco*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1966.

O véu geralmente é branco, de tecido leve e um pouco transparente, para proporcionar um caimento lânguido, muito conveniente à desejada personalidade feminina, maleável e submissa. Bordado ou não com pérolas e/ou miçangas brancas (ou no máximo de tons claros), o véu, além de velar o rosto da noiva para dar-lhe um ar de mistério, atribui-lhe também um ar sagrado, de algo santificado. É o que se pode verificar ao compararmos as figuras 7 e 8 que seguem abaixo. A noiva parece estar envolta em sutis fachos de luz santificada que atravessam os vitrais da catedral, o que realça o branco do vestido, conferindo-lhe um ar sobrenatural e sagrado.

O véu, ao oferecer esse ar sagrado ao rosto da mulher, talvez por coroar a cabeça com a grinalda de flores e pedras preciosas, cria uma forte relação visual com as coroas douradas que circundam a cabeça da Virgem Maria nas pinturas bizantinas e com as coroas reais dos nobres, ressaltando assim sua função de sacralização e enobrecimento na cerimônia.



Fig. 9 – Autor desconhecido. *A ascensão*. Detalhe de miniatura dos Evangelhos de Rábula. Biblioteca Laurenziana, Florença.

Fig. 10 – Mestre de Naumburg. Detalhe de estátuas de *Ekkerhard e Uta*. 1249.

Fonte: KIDSON, Peter. *O mundo da arte*. Enciclopédia das artes de todos os tempos. *Mundo medieval*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1966.

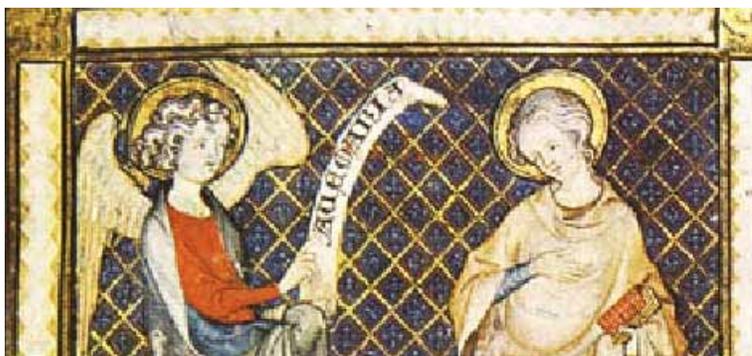


Fig. 11 – Jean Pucelle. Detalhe de A Anunciação. Do livro de horas de Janne de Sabóia. Séc XIV. 18x13cm. Musée Jacquemart-André, Paris. Fonte: KIDSON, Peter. *O mundo da arte*. Enciclopédia das artes de todos os tempos. *Mundo medieval*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1966.

³⁸ “As flores tinham, cada uma, seu significado... flores de laranjeira davam fertilidade e alegria ao casal”. FERREIRA, Fernanda Ávila. *Casamento — Festa estranha com gente esquisita*. Disponível em: <http://www.bonde.com.br/topmagazine/top_41/casamento3.php> Acesso em: 23 jan. 2005.

³⁹ Vide filme *Desmundo*. Direção: Alain Fresnot. Brasil: Columbia Pictures do Brasil, 2003. (100 min), son., color.

A grinalda é uma espécie de coroa angelical, bucólica e virginal, cheia de flores brancas ou amarelas e pedras preciosas. Tradicionalmente, no Brasil, usam-se as flores de laranjeira³⁸. Porém acaba sendo um objeto de ostentação de riqueza por parte da família da noiva, pois se pode tanto usar as flores ou as tiaras de diamantes, pérolas etc.

A saia, que devido ao trabalho plástico da autora merece atenção, é também branca, geralmente rodada, com enchimentos, chegando, no máximo, até metade das canelas, na década de vinte do século XX. Com bordados ou não na barra, a simbologia da saia é extremamente rica ao dar-lhe a função de cortina do sexo. A saia oculta as pernas, o ventre e a vagina, órgão e receptáculo de desejo dos noivos, pois, indiretamente ou não, durante séculos e séculos, foi pelo útero, o órgão reprodutivo feminino, que eles procuraram esposas³⁹.

As mulheres apresentavam-se como fiéis, submissas, recolhidas e sobretudo, fecundas. Tinham que produzir tantos filhos quanto as regras da comunidade exigiam e também satisfazer a seus

*parceiros. Sua tarefa mis importante era a procriação, sendo sua sexualidade recreativa gradativamente abandonada.*⁴⁰

⁴⁰ DEL PRIORE, Mary. *Op. cit.*, p. 154.

O significado sexual dessa região ligado à vestimenta não é de hoje. É o que relata Marques Pereira, na antiga Saxônia, sobre o método de castigo das mulheres adúlteras:

*Um, era obrigar a adúltera a enforcar-se por suas próprias mãos e debaixo lhe punham fogo, e sob as cinzas da miserável enforcavam também o adúltero. Outro era levar a adúltera a açoitar pelas ruas, aldeias e lugares circunvizinhos, e os verdugos eram todos mulheres que se quisessem mostrar honradas e zelosas, e as quais saindo, uma de uma partes e outras de outra a iam açoitando com varas e retalhando-lhe o vestido até a cintura, e assim a maltratavam e deixavam morta.*⁴¹

⁴¹ *Ibidem*, p. 209.

A região dos quadris, ou ancas, sempre recebera grande atenção por parte dos costureiros, das mulheres e, por motivos já conhecidos, dos homens. É muito difícil encontrar relatos críticos diretamente vinculados ao volume acentuadamente sexual das saias, seu balanço no andar⁴², sua forma e enfeites em comparação com os suculentos e alveçados decotes, ora quase nulos, ora discretos, mas sugestivos.

⁴² “É evidente que as famosas saias-balão, de mulheres elegantes dos séculos XVIII e XIX, exigiam dessas elegantes um ritmo de andar que tendia a apuros de delicadeza, de graça, de donaire, então associados de modo consagrador ao tipo, à figura, à personalidade da mulher, em aguda diferenciação da personalidade máscula”. FREIRE, Gilberto. *Modos de homem, modas de mulher*. Rio de Janeiro: Record, 1987. p.20.

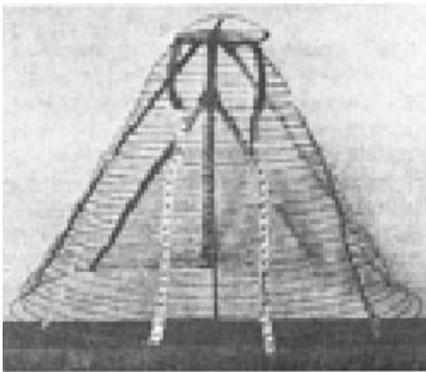


Fig. 12 – Anquinhas. Museu Nacional, Munique. Fonte: KÖHLER, Carl. *História do vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

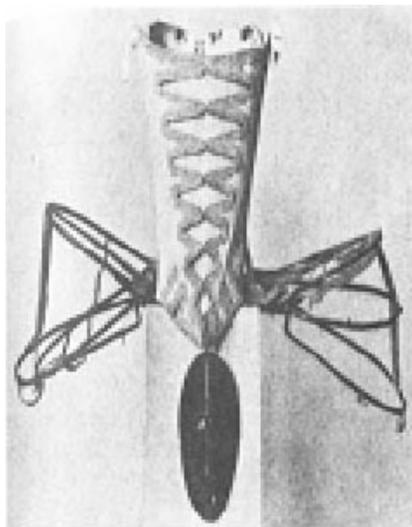


Fig. 13 – Anquinhas, espartilho e máscara. Séc XVIII, Museu Nacional, Munique. Fonte: KÖHLER, Carl. *História do vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

As ancas passaram a receber especial atenção na estruturação da vestimenta por volta do século XVI, com o advento das anáguas, anquinhas (*vertugarde*), *postiches*, (ou *poches, le cul*), crinolinas, gaze encorpada etc. Todas elas estruturas para esticar o tecido da saia, a fim de não permitir dobras ou sulcos indesejados, e para ressaltar a forma dos quadris.

As anáguas, saias de tecido encorpado que desciam dos quadris até os pés, foram as primeiras a surgir dentre as opções de avolumamento dos quadris, seguida pelas anquinhas, uma estrutura feita de arame e couro em forma de sino. No século XVIII,

as novas anquinhas, que de início não eram muito grandes, consistiam em uma armação de lâminas de bambu, barbatana ou aço, presas por tiras e correias. Devido a sua semelhança com os cestos sob os quais se costumava deixar as aves domésticas na França, eram chamadas de paniers. Já na época de Luís XIV, as anquinhas começaram a ficar maiores, atingindo seu tamanho

máximo por volta de 1725, quando o arco mais baixo costumava ter de cinco a seis metros de circunferência e o de cima, três metros. De cada lado do arco superior fixavam-se duas peças de aço semi-circulares, para impedir que a saia se largasse abruptamente e para mantê-la no formato... Todos os tipos eram extremamente inconvenientes, e em geral as mulheres passavam por situações incômodas não apenas na rua, mas nas carruagens e ao atravessarem uma porta. Afinal, as anquinhas ocupavam o espaço de três ou quatro pessoas, e era preciso desviar-se o tempo todo de coisas que acabavam se transformando em obstáculo. Apesar de tudo, a moda difundiu-se tão rapidamente que, ao iniciar-se o reinado de Luís XIV, as mulheres de todos os países (fossem princesas ou operárias) estavam usando esse tipo de acessório, sem o qual se era olhada com desprezo.⁴³

⁴³ KÖHLER, Carl. *Op. cit.*, p. 416.

Com tantos inconvenientes, as anquinhas desaparecem por certo período do guarda-roupa das mulheres. Maria Antonieta, rainha da França, em sua subida ao trono em 1774, tratou logo de recolocá-la na moda:

Maria Antonieta deu-lhes, porém, uma forma que nunca antes haviam tido: estendiam-se apenas para os lados; na frente e nas costas eram os mais retas possíveis. A armação consistia em varetas de ferro... envolvidas por um couro de excelente qualidade. As partes mais importantes eram duas hastes bastante compridas, ligeiramente curvadas para fora... que podiam ser abaixadas e levantadas à vontade... Os caminhos estreitos e as portas já não constituíam mais motivo de terror para as damas... por volta de 1780... finalmente, as anquinhas ficaram restritas a grandes ocasiões.⁴⁴

⁴⁴ *Ibidem*, p. 441.

Os *postiches* ou *poches* eram enchimentos para os quadris surgidos no século XVII. Nessa época, não possuíam grande volume, ganhando importância com o desaparecimento progressivo das anquinhas. Em 1780, os *poches* eram almofadas ou pequenos coxins localizados nos quadris, que logo foram substituídos por uma almofada bem maior, *le cul*.



Fig. 14 – Vestido de casamento da rainha Sofia Madalena da Suécia, 1766, Estocolmo, arsenal da coroa. Fonte: KÖHLER, Carl. *História do vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Por fim, a anágua de crinolina de meados de 1850, uma variação das anquinhas feitas de crina de cavalo e tecido grosso, foi a última insurgência de tal avolumamento artificial das ancas.

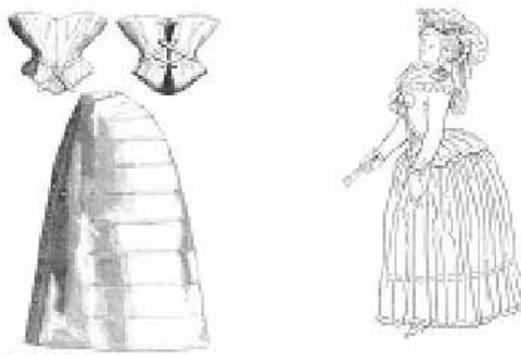


Fig. 15 – Anágua de crinolina e espartilho (visto também de trás), 1868. *Le moniteur de la mode*.

Fig. 16 – Vestido com poches, 1776.
Fonte: KÖHLER, Carl. *História do Vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

As luvas, outro item da vestimenta nupcial, como já fora dito, entram e saem de moda e têm seu modelo e tamanho determinado pelo horário da festividade. Elas cobrem as mãos, outro objeto do fetiche masculino, e também, para grande parte das mulheres, instrumento de trabalho doméstico. Esse acobertamento do corpo feminino é uma maneira de purificar a mulher com a cor branca⁴⁵ por todas as partes do corpo, sem exceção.

O buquê, carregado pela mulher em uma alusão ao delicado, ao doce, ao campestre, é geralmente formado com flores brancas ou de tonalidades claras, cada qual com seu significado, ora de bom augúrio, ora de fertilidade. As flores sempre foram vinculadas aos símbolos femininos. Carregá-las na cerimônia de casamento é um reforço à imagem da mulher passiva e procriadora, a camponesa que cuida da casa e dos filhos, e que usa as flores como suas jóias naturais.⁴⁶

A partir de tais eventos, a noiva se tornou um arquétipo não apenas de único destino feminino, fertilidade, fecundidade ou dor, mas também de esperança, de felicidade, de contos de fadas, de sonhos realizados.

Vários autores e artistas passaram a se apoderar dessa imagem de pureza e expectativa, sedução etc. Dentre eles Nelson Rodrigues, com sua peça teatral *Vestido de Noiva*⁴⁷, Rosângela Rennó com suas fotografias e objetos, Beth Moisés com suas performances, objetos, fotos, entre tantos outros que não caberiam nessa análise.⁴⁸

Nelson Rodrigues, na peça *Vestido de Noiva*, relata em três espaços psicológicos o conflito de duas irmãs apaixonadas pelo mesmo homem na véspera do casamento de uma delas com o rapaz. Alaide, a noiva oficial, relembra, entre delírios *post-mortem*, barulhos de ambulâncias e cortes cirúrgicos, a crise, o caso do noivo com sua irmã, antiga namorada dele, o ódio criado entre as duas e as ameaças e competições pelo rapaz. O vestido de noiva na peça coloca em evidência o desejo doentio do casamento como trampolim para

⁴⁵ “Em vários rituais místicos, é a cor (branca) indicativa das mutações e transições do ser. Segundo o esquema tradicional de toda iniciação, ele representa morte e nascimento ou ressurreição”. PEDROSA, Israel. *Op. cit.*, p. 117.

⁴⁶ Vide MICHELET, Jules. *A feiticeira*. São Paulo: Aquariana, 2003.

⁴⁷ RODRIGUES, Nelson. *Vestido de Noiva*. São Paulo: Abril Cultural, 1977. Coleção Teatro Vivo.

⁴⁸ Como por exemplo, Marcel Duchamp, com *O Grande Vidro*, ou *A noiva desnuda por seus solteiros*. Para os interessados nesse trabalho, vide DUARTE, Claudia. *Marcel Duchamp, olhando o grande vidro como interface*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

o *status quo*, personificado em Pedro, jovem industrial, o noivo. Ele é o símbolo de competição entre as duas irmãs no nível social, emocional e sexual. O objetivo da competição aqui é conquistar o noivo e casar-se de branco.

Nas artes visuais contemporâneas, há em certos meios uma grande fascinação pelo subconsciente humano, seus reflexos no cotidiano, desejos e condições de conflito, indefinição e caos.

Podemos citar o exemplo de Beth Moisés, artista plástica brasileira. Seus trabalhos sobre mitos, casamento e amor ganham forma em peças inquietantes e nostálgicas. Tendo o vestido de noiva como matéria vital, ora em performances, ora transposta para objetos, Beth lança ao olhar do espectador questionamentos sobre o sentido contemporâneo de afeto e vivências.

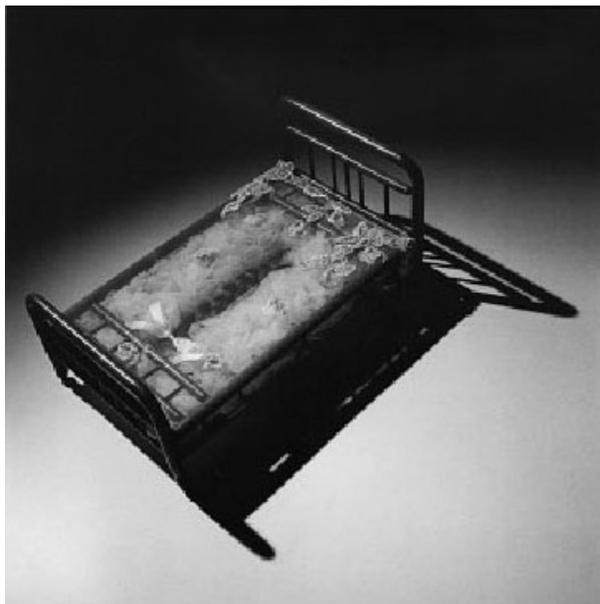


Fig. 17 – Beth Moisés, *Pedaços de mim*, 1997, coleção da artista. Fonte: CANTON, Kátia. *Natureza morta: Still life*. São Paulo: MAC-USP/SESI, 2004.

No trabalho *Pedaços de mim*, de 1997, segundo Kátia Canton:

*Ela constrói uma narrativa bizarra sobre a morte. Uma miniatura de cama patente, suspensa por fios, acolhe uma trança de cabelos, (forma delicadamente fállica) recobertas por um tule branco. A imagem comenta o luto da trança, o fim da juventude, a morte da inocência.*⁴⁹

⁴⁹ CANTON, Kátia. *Natureza morta: still life*. São Paulo: MAC-USP/SESI, 2004, p. 45.

Morte que ocorre na cama, na perda da virgindade na primeira noite de núpcias.

Outra artista contemporânea que também trabalha com a apropriação de imagens de noivas é Rosângela Rennó. A artista apropria-se de fotografias antigas de casamento de anônimos, e coloca em questão a efemeridade da cerimônia e suas expectativas. *A fotografia, como todo o resto, aponta para a morte; registra um momento passado e preciso ao qual jamais poderemos retornar.*⁵⁰

⁵⁰ Adriano Pedrosa in: RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 9.



Fig. 18 – Rosângela Rennó, *As afinidades eletivas ou as relações perigosas*, 1990. Fotografia bidimensional, plástico canelado, moldura de parafina e papel. 35x25x1cm. Marp, Ribeirão Preto. Fonte: Rennó, Rosângela. (Artistas da Usp, 9) Rosângela Rennó. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

No caso do trabalho *As afinidades eletivas ou as relações perigosas*, de 1990, Rosângela transpõe a imagem da saída dos noivos da igreja sobre a de convidados e de um outro casal mais velho, talvez os próprios noivos, com roupas cotidianas. A imagem fotográfica está protegida por um plástico canelado, um tipo de holograma bidimensional plastificado, causando assim uma ilusão de ótica. A cada nova posição em relação ao porta-retrato branco de parafina, o espectador tem acesso a uma nova composição fotográfica.

A mudança dessa composição, relativa ao deslocamento do observador frente ao objeto, denota uma mudança da mensagem transmitida pelo objeto. Primeiro, a festa, a comemoração, a saída da igreja, os noivos felizes. E, depois, já um pouco mais velhos e sérios, com o peso do cotidiano, talvez em um período de crise ou de acomodação na relação.

Rennó não apenas faz uma alusão à passagem do tempo nas relações afetivas, sua nostalgia, suas mutações no comportamento do casal, mas também lança um olhar crítico sobre as aparências nessas mesmas relações.

Assim, a figura da noiva surge na contemporaneidade como símbolo ora sexual, ora afetivo na produção de arte da década de 1990.

Seja como sinal de uma busca de identidade, ou como representação da sensibilidade feminina⁵¹, a permanência da figura da noiva durante séculos no imaginário coletivo explica-se pelos antigos vestígios psicológicos das tradições patriarcais em nossa sociedade.

Nesse artigo, a busca indireta por uma identidade, no caso a feminina, tomando como ponto de apoio o arquétipo da noiva devido a todo seu conteúdo e história, apresenta-se tanto como uma redefinição de valores sócio-sexuais, ou seja, um entendimento da origem e da função dessa identidade na contemporaneidade brasileira — o que inclui seus ambíguos conflitos de tradição *versus* modernidade —, quanto o

⁵¹ “Uma *sensibilidade* feminina, impregnada na escolha de materiais como o tecido bordado, na leveza e transparência das obras, numa *dimensão* minituarizada, *intimista e internalizada* dos trabalhos, bem como em aspectos de *domesticidade*”. CANTON, Kátia. *Novíssima Arte Brasileira. Um guia de tendências*. São Paulo. Iluminuras, 2001, p. 15.

estudo, nas pesquisas poéticas de artistas do século XX e XXI, que impreterivelmente são lançados para as representações e interpretações da psique do ser humano, seu reflexo no cotidiano, sua subjetividade e seu existir.

Ademais, estamos, desde o advento do feminismo, como força política, em um período de resgate e valorização do feminino e de seus constituintes. Analisar e pesquisar os símbolos centrais desse universo é de suma importância no contexto desse processo de revalorização.

Eis assim os novos tempos da arte contemporânea, marcados pela tentativa de organização de um novo ser/estar do homem e da mulher no mundo, mas ainda vinculados à necessidade das velhas referências culturais, reestruturadas segundo novos valores, miscigenados com política, memórias, questionamento e transgressão.