
UMA LEITURA SEMIÓTICA DE VESTIDO DE NOIVA

A SEMIOTIC READING OF VESTIDO DE NOIVA

Carlos Magno Gomes

<calmag@bol.com.br>

Prof. Dr. da UFS/CNPq

Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Brasil

Pesquisador do PPGAS/UnB

<http://lattes.cnpq.br/9873075052052995>

Edna Caroline Alexandria da Cunha Oliveira

<carolalexandria@yahoo.com.br>

Mestranda em Letras: Estudos Literários (PPGL/UFS)

Bolsista CAPES

Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Brasil

<http://lattes.cnpq.br/5279919683192618>

RESUMO

Este artigo apresenta uma proposta de leitura semiótica do texto teatral *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, a partir dos conceitos de Charles Peirce e de Umberto Eco. Nosso principal objetivo é explorar conceitos semióticos para a ampliação do horizonte de expectativa de um leitor estético, capaz de diferenciar os sentidos de índice, próprios do leitor semântico; e os sentidos simbólicos, próprios do leitor estético. Nesse caso, as questões estéticas da performance teatral devem ser levadas em conta para analisarmos o valor social do vestido de noiva como um símbolo que premia as “boas moças” de família. Na trama de Rodrigues, as ambiguidades próprias desse texto experimental podem ser melhor reveladas quando investigamos os valores simbólicos do ódio e da traição entre as duas irmãs Alaíde e Lúcia que lutam por Pedro.

PALAVRAS-CHAVE: leitura semiótica; leitor-modelo; valores simbólicos.

ABSTRACT

This paper presents a proposal for a semiotic reading of the theatrical text *Vestido de noiva* (1943), by Nelson Rodrigues, from the concepts of Charles Peirce and Umberto Eco. Our main objective is to explore semiotic concepts for the expansion of the expectation horizon of an aesthetic reader, able of differentiating the meanings of the index, proper to the semantic reader; and the symbolic senses, proper to the aesthetic reader. In this case, the aesthetic issues of theatrical performance must be taken into account in analyzing the social value of the wedding dress as a symbol that rewards the "good family girls". In Rodrigues' plot, the ambiguities inherent in this experimental text can be better revealed when we investigate the symbolic values of hatred and betrayal between the two sisters Alaíde and Lúcia, who fight for Pedro.

KEYWORDS: semiotic reading; reader model; symbolic values.



1 INTRODUÇÃO

Uma leitura semiótica nos convida a analisarmos de forma comparada diversos elementos da cena teatral. Nesse jogo interpretativo, chamamos a atenção para os níveis de interpretação que os sentidos dos signos estéticos podem nos proporcionar. Esse movimento de investigação torna-se um exercício prazeroso quando incluímos valores sociais no processo interpretativo de uma obra de arte. Assim, explorando os sentidos que os signos vão nos revelando, propomos um duplo movimento interpretativo: a trilha de Charles Peirce e as camadas estéticas de Umberto Eco. Para o primeiro, a interpretação semiótica deve ser guiada por três etapas: *Primeiridade*, a capacidade de índice do signo; *Secundidade*, o processo interativo do signo; e a *Terceiridade*, a tradução simbólica dos movimentos anteriores. Para o segundo teórico, temos dois níveis de leitura, a semântica, os sentidos culturais do signo, e a estética, a interpretação desse signo conforme o uso dado na obra de arte. Portanto, levando em conta esses dois movimentos, propomos a análise simbólico-estética da obra *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues.

O texto desse dramaturgo brasileiro é conhecido pelo teor polêmico ao 'alfinetar' a burguesia carioca e os laços familiares construídos em torno dessa sociedade. Sua dramaturgia enfatiza a perda de valores morais na sociedade burguesa, consolidada no ter é poder. A ideia central de suas peças está na capacidade de questionar a sociedade, os tabus, os preconceitos e as dissimulações comuns, em especial, na classe média brasileira. Partindo desse universo social, a peça *Vestido de Noiva* representa um marco na história da dramaturgia nacional. Sua primeira montagem ocorreu em dezembro de 1943 e inaugurou um novo modo de fazer teatro no Brasil. Essa peça antecipa diversas transformações estéticas, políticas e culturais pelas quais o teatro passará nas décadas seguintes.

Neste trabalho, partimos do olhar semiótico para analisarmos valores sociais que fazem parte da família, por exemplo, a visão do casamento como a única saída social para as mulheres. Entendemos que a semiótica seja adequada à interpretação desse objeto de estudo, pois, o enredo teatral apresenta diversos signos indiciais de uma sociedade preconceituosa, no qual a única salvação para a mulher é o casamento. Nesse contexto, a peça do vestuário, vestido de noiva, traz uma simbologia que vai além de um sonho, pois traduz uma intrincada estrutura social repleta de conflitos e tensões morais e éticas. Assim, ao identificar os diferentes signos

semióticos dessa peça, podemos ampliar os sentidos simbólicos de peça de roupa para uma armadura das regras sociais que aprisionam a mulher ao casamento. Tal interpretação de uma “armadura social” poder ser alcançada quando chegamos às camadas simbólicas dos signos como nos propõe a semiótica de Pierce.

Para atingirmos essa meta, trazemos à baila algumas reflexões sobre as contribuições da semiótica para uma leitura interpretativa. Partimos dos comentários de Santaella (1983) sobre a obra da semiótica americana de Charles Pierce, apresentando as bases para o reconhecimento de sua teoria. Em busca das especificidades estéticas, Pignatari (2004) enfatiza as categorias do signo, direcionando-os à especificidade do texto literário e para a interpretação de seus múltiplos sentidos. Com as contribuições de Eco (2012), nos atentaremos não só à formação do leitor, mas observaremos as possíveis “armadilhas” apontadas em um texto, considerando-o como obra com múltiplas significações e efeitos de sentido, mas delimitados pela estrutura textual. Por fim, exploraremos alguns conceitos sobre valores morais e éticos que fundamentam as relações de gênero para ampliar os sentidos do texto de Nelson Rodrigues.

O modelo peirceano amplia as possibilidades de leitura do mundo pela dinâmica de sua proposta de interpretação dos diferentes sentidos que um signo ganha conforme seu uso. Seus conceitos nos ajudam a interpretar os diferentes sentidos da linguagem no processo de comunicação. Isso fica mais complexo quando passamos a explorar a polifonia dos signos artísticos. Por meio dessa semiótica é possível compreender, por exemplo, os sentidos do texto, a escolha de determinadas palavras e a relação estabelecida entre elas. Permite também a retomada dos valores sociais no texto artístico. Essa especificidade é relevante neste estudo, pois nos convida a entrarmos na camada simbólica da peça de vestuário “vestido de noiva” como uma armadura do padrão social.

Especificamente, pretendemos ampliar os sentidos conflituosos da moral do triângulo amoroso a partir dos desencontros em torno das irmãs Alaíde e Lúcia que se apaixonam e disputam o mesmo marido, Pedro, que namorou inicialmente Lúcia, mas resolve se casar com Alaíde. Todavia, ele ainda mantém um relacionamento amoroso com Lúcia. A discussão fica mais acirrada mediante sentimentos de angústia, culpa e morte que envolvem as irmãs. O casamento entre Alaíde e Pedro é consumado, mas ela passa a viver um relacionamento desgastante, por fazer parte do triângulo amoroso. Como uma obra estruturalmente inovadora, o texto apresenta

três planos, que trazem diferentes ângulos da mesma narrativa com o ápice na revelação dos diálogos entre Alaíde e Madame Clessi, no plano alucinação.

A seguir, traçaremos alguns comentários sobre o modelo semiótico pierciano para, em seguida, apresentar um quadro de sentidos de índice e símbolo para os protagonistas dessa peça.

2 SEMIÓTICA: A LEITURA DO MUNDO

Entendemos que a semiótica pierciana apresenta diversos elementos para uma interpretação literária crítica. Entre outras semióticas, ela nos ajuda a entender o símbolo. Cientificamente, “O nome semiótica vem da raiz grega *semeion* que quer dizer *signo*. Semiótica é a ciência dos signos. Signo enquanto linguagem. A semiótica é a ciência geral de todas as linguagens” (SANTAELLA, 1983, p. 7). Quando dizemos linguagem, queremos nos referir a uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada. As linguagens estão no mundo e nós estamos na linguagem.

A semiótica tem por função classificar e descrever todos os tipos de signos logicamente possíveis, e a existência dos signos se dá na consciência, ou seja, funciona pelo encadeamento de decodificação e interpretação da mensagem a partir de qualquer coisa que está ligada à memória, como “imagem ou quase-imagem, relações claras ou vagas entre ideias, palavras soltas ou articuladas, memória, som, afecções, emoções” (SANTAELLA, 2008, p. 95). Tais relações são as pistas que o leitor dispõe à compreensão dos textos que circulam na sociedade. No caso da semiótica pierciana, podemos nos aproximar de suas categorias de signos. Pierce destaca que há três modos como os fenômenos aparecem na consciência. Essas categorias irão para o que poderíamos denominar de três modalidades possíveis de apreensão de todo e qualquer fenômeno: “primeiridade, que se expressa pela qualidade de sentimento; secundidade, pela reação/sensação percebida; e a terceiridade, pela mediação dos conceitos ou ideias” (MONTEIRO, 2006, p. 47).

Santaella (1983) ressalta a importância de sabermos identificar essas modalidades de Pierce. Sinteticamente podemos dizer que primeiridade é tudo que está imediatamente presente na consciência de alguém; é tudo aquilo que está na sua mente no instante presente. Assim, o primeiro é o presente imediato. Trata-se da ideia original. Já a secundidade, acontece quando associamos um fenômeno a uma qualidade, isto é, sua primeiridade. Logo, sejam quais forem as

imagens mentais e os sentimentos ou as impressões, sempre produzirão algum tipo de reação. Agir, reagir, interagir e fazer são modos marcantes, concretos e materiais de dizer o mundo. Por último, a terceiridade consiste na representação do mundo, ou seja, traduz o pensamento e as reações em símbolo (em signo linguístico). Diante de qualquer fenômeno, isto é, para conhecer e compreender qualquer coisa, a consciência produz um signo, ou seja, uma visualização entre nós e os fenômenos. É a criação de imagens mentais decorrentes do que é dito conforme comentários de Santaela (1983).

Para a semiótica pierciana, essas três categorias ocorrem simultaneamente, pois o simples ato de olhar já está carregado de interpretação. Nós somente conhecemos o mundo porque, de alguma forma, percebemos as coisas por meio das representações. Assim, interpretar é traduzir um pensamento em outro pensamento num movimento ininterrupto. Tudo é signo. Qualquer coisa que se produz na consciência tem o caráter de signo. Lembramos ainda que os símbolos têm efeitos de sentido distintos se postos em diferentes culturas. Uma das sugestões para utilizar a semiótica de Pierce “reside em proceder classificações de eventos, signos e linguagens de acordo com atributos pré-fixados”, respeitando “as classificações das linguagens puras e híbridas”. (MONTEIRO, 2006, p. 43).

Além dessa perspectiva, destacamos a forma didática como Pignatari (2004) traduz as modalidades de Pierce mediante significações: A primeiridade (ícone) implica as noções de possibilidade e de qualidade, necessitando de uma relação de analogia com seu objeto; secundidade (índice), as noções de choque e reação, de aqui-e-agora, de incompletitude, mantidas pela relação direta com seu objeto, seja por meio de pegadas na areia, perfuração de bala, manchas de sangue, céu nublado/nuvens cinzentas, por exemplo; terceiridade (símbolo), representam as noções de generalização, norma e lei, que são mantidas pela relação convencional com o objeto ou referente, ou seja, neste nível falamos de signo interpretante. Para este estudo, interessa-nos os sentidos simbólicos dos nomes das personagens desta peça e o sentido social do vestido de noiva.

Desse modo, entendemos a semiótica como necessária à compreensão de mundo, à inserção do sujeito no meio social. Logo, ao propormos uma leitura semiótica do texto teatral *Vestido de Noiva*, estamos buscando uma análise da obra mediada pelo contexto conservador da família brasileira. O texto de Nelson Rodrigues se projeta como uma crítica a valores, deslocando a

moral e dando um soco no estômago do espectador ao revelar o universo perverso e malvado de suas personagens. Essa visão crítica é possível pelo índice que o vestido de noiva nos traz: a celebração da pureza. Ironicamente, essa idealização se opõe aos fatos encenados, mostrando os sentidos simbólicos de uma moral conservadora.

Essa leitura vai além do texto teatral, visto que precisamos agregar valores sociais indispensáveis ao entendimento da arte. Assim, acionamos a proposta do leitor-modelo, conforme Umberto Eco (2004), para explorarmos outros dispositivos discursivos que atravessam o texto artístico a fim de compreender os ditos e os não-ditos. Para isso, “é preciso ter, além da competência linguística, uma competência variadamente circunstancial, uma capacidade passível de desencadear pressuposições. (...) O leitor-modelo é aquele operador capaz de efetuar, no tempo, o maior número possível dessas leituras cruzadas” (ECO, 2004, p. 38-43).

Partindo desse modelo de leitor, podemos explorar a dinâmica da semiótica de Pierce a partir de suas modalidades. Interpretar um texto significa explicar “por que as palavras podem fazer várias coisas através do modo pelo qual são interpretadas” (ECO, 2012, p. 28). Afinal, a interpretação é indefinida, nunca sabemos a real intenção do autor. O mais aceitável, segundo Eco (2012), é partir para a intenção do texto que nos assegura mais sobre os sentidos possíveis os quais a materialidade aponta. Eco destaca ainda que por mais que o texto apresente determinados signos indiciais a interpretação sempre estará deslocada de seus significados, pois, “a linguagem é incapaz de apreender um significado único e preexistente: o dever da linguagem é, ao contrário, mostrar que aquilo de que podemos falar é apenas a coincidência dos opostos” (ECO, 2012, p. 45).

Na tentativa de explorar melhor essas abordagens teóricas, na continuidade deste artigo, propomos uma leitura semiótica do texto de Néelson Rodrigues.

3 A SIMBOLOGIA DOS NOMES PRÓPRIOS

A peça *Vestido de Noiva* se fundamenta em um intenso drama psicológico das personagens em meios aos planos narrados, que misturam fatos do presente e do passado. Entre as personagens centrais estão as irmãs, Lúcia e Alaíde, que são apaixonadas por Pedro, um rico

industrial. A trama é construída a partir de diversos ângulos: amor/morte, amor/dinheiro e amor/traição, que nos dão pistas para uma leitura simbólica das contradições desses valores que envolvem o casamento.

Pedro é o personagem pivô da briga entre as irmãs e um índice de uma moral hipócrita, pois é machista e se aproveita da situação para ter relação com as duas. Além dos três personagens, temos: Madame Clessi, uma prostituta de luxo, isto é, uma *cocote*¹ para aquela época; a Mulher de Véu, que é a projeção de Lúcia no plano alucinação de Alaíde; o pai das irmãs, Gastão, e mãe, Lígia, e o namorado que assassinou Madame Clessi. Esta peça está dividida em três planos, sendo o primeiro, alucinação; o segundo, memória; o terceiro, realidade.

Se retornarmos à ordem como são construídos os fatos reais, com início, meio e fim, observamos que em *Vestido de Noiva* os acontecimentos aparecem em posições inversas, ou seja, os planos iniciam pela morte de Alaíde, já no plano alucinação. Os sentidos atribuídos ao texto nos fazem entender que este plano representa o final, ou melhor, o resultado das ações das personagens ao longo da trama, trazendo Alaíde, já morta, numa busca incessante por Madame Clessi. O plano descreve Alaíde com outras três mulheres que seriam provavelmente aquelas que trabalhavam no bordel.

Alaíde menciona a existência de um diário. Ao longo do texto vemos que ela, quando estava no plano material, em vida terrena, morava em uma casa bem apresentável que antes, há muito tempo teria funcionado um bordel, inclusive ela ocupava o quarto que fora de Madame Clessi. No sótão da casa, Alaíde descobre o diário escrito por Clessi. Descobre também espartilhos e indumentárias características de uma cortesã. Alaíde, então, interessa-se por aquele universo misterioso: lê o diário, envolvendo-se com os escritos e desenvolvendo um laço afetivo pela cortesã. As referências à cortesã são importantes para uma análise da moral dessa família, que passa a abarcar as fronteiras da transgressão sexual, questionada pelos valores morais tradicionais. Tal índice é indispensável para nossa leitura semiológica, visto que há punição para as mulheres que fogem das regras idealizadas como Clessi e Alaíde, mulheres de sexualidade livre, que foram assassinadas.

¹ O termo, popularmente conhecido como “cocota”, vem do francês e significa acompanhante de luxo ou mulher jovem, disponível e sexy, rotulado atualmente como “garota de programa”. Sua aparição ocorre em outra dimensão, ou seja, no plano alucinação e está presente na maioria dos diálogos da peça.

Embora estejam divididos em três planos, os acontecimentos ocorrem simultaneamente. Além disso, a maioria das ações acontece no plano alucinação (com os diálogos entre Alaíde e Clessi), porém, o clímax do enredo se concretiza no plano memória, quando a Mulher de Véu (Lúcia) revela seu ódio e desejo de vingança que nutriu por Alaíde em virtude da traição. “MULHER DE VÉU (excitada) - *Então você pensa que podia roubar o meu namorado e ficar por isso mesmo?*” (RODRIGUES, 1943). Essa fala nos releva uma vida privada de disputa e interesses entre as duas, que não medem esforços para ficar com o pretendente.

O plano realidade é caracterizado pela referência ao acidente que vitimou Alaíde conforme a rubrica do autor: “MICROFONE - *Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio*” (confirma o cenário trânsito) (RODRIGUES, 1943). Esse início com tantos índices logo é contemplado por um diálogo entre os jornalistas que cobrem o acidente, no plano realidade:

PIMENTA - *É o Diário?*
REDATOR - *É.*
PIMENTA - *Aqui é o Pimenta.*
CARIOCA-REPÓRTER - *É A Noite?*
PIMENTA - *Um automóvel acaba de pegar uma mulher.*
REDATOR D'A NOITE - *O que é que há?*
PIMENTA - *Aqui na Glória, perto do relógio.*
CARIOCA-REPÓRTER - *Uma senhora foi atropelada.*
REDATOR DO DIÁRIO - *Na Glória, perto do relógio?*
REDATOR D'A NOITE - *Onde?*
CARIOCA-REPÓRTER - *Na Glória.*
PIMENTA - *A Assistência já levou.*
CARIOCA-REPÓRTER - *Mais ou menos no relógio. Atravessou na frente do bonde.*
REDATOR D'A NOITE - *Relógio.*
PIMENTA - *O chofer fugiu.*
REDATOR DE DIÁRIO - *O.K.*
CARIOCA-REPÓRTER - *O Chofer meteu o pé*
PIMENTA - *Bonita, bem vestida.*
REDATOR D'A NOITE - *Morreu?*
CARIOCA-REPÓRTER - *Ainda não. Mas vai.*
 (RODRIGUES, 1943, p. 02)

O suspense em torno do acidente paira no ar. A dúvida e imprecisão permeiam as primeiras cenas que são fragmentadas e mostram diferentes ângulos do mesmo acidente. Depois de várias cenas, o foco da cena do acidente é retomado no plano realidade:

REDATOR DO DIÁRIO (*comendo sanduíche*) - *O DIÁRIO.*
MULHER (*esganiçada*) - *Aqui é uma leitora.*
REDATOR DO DIÁRIO - *Muito bem.*

MULHER - *Eu moro aqui num apartamento, na Glória! Vi um desastre horrível!*

REDATOR DO DIÁRIO - *Uma mulher atropelada.*

MULHER - *A culpa toda foi do chofer. Eles passam por aqui, o senhor não imagina! Então, quem tem criança!...*

REDATOR DO DIÁRIO - *Claro!*

MULHER - *Quando a mulher viu, já era tarde! O DIÁRIO podia botar uma reclamação contra o abuso dos automóveis!*

REDATOR DO DIÁRIO - *Vamos, sim! (desliga)*

(RODRIGUES, 1943, p. 08)

Esses fragmentos de falas nos contextualizam como a morte aconteceu com a fuga do atropelador. Na trama, o trágico acidente de Alaíde é descrito em linguagem jornalística, pelo formato de notícia, retirando o drama vivido pela família e despersonalizando a perda com a morte da atropelada: “**2º FULANO** - *Alaíde Moreira, branca, casada, 25 anos. Residência, Rua Copacabana. Olha...*” (RODRIGUES, 1943).

Além disso, a peça apresenta um formato dinâmico e completamente inovador para o teatro brasileiro: o entrecruzamento de planos. Por exemplo, após um diálogo no plano da alucinação, temos a voz dos médicos socorristas que atendem Alaíde, descrevendo seu estado físico pós-atropelamento, nos remetendo ao plano realidade.

1º MÉDICO - *Pulso?*

2º MÉDICO - *160.*

1º MÉDICO - *Rugina.*

2º MÉDICO - *Como está isso!*

1º MÉDICO - *Tenta-se uma osteossíntese!*

3º MÉDICO - *Olha aqui.*

1º MÉDICO - *Fios de bronze.*

(Pausa.)

1º MÉDICO - *O osso!*

3º MÉDICO - *Agora é ir até o fim.*

1º MÉDICO - *Se não der certo, faz-se a amputação.*

(Rumor de ferros cirúrgicos)

1º MÉDICO - *Depressa!*

(RODRIGUES, 1943, p.05)

Nas conversas entre Alaíde e Clessi, há dois signos que aproximam essas duas mulheres socialmente: de um lado, o diário de Clessi, com seus segredos; do outro, o vestido de noiva, com as intrigas e desavenças familiares. Esses dois objetos são explorados em diversas partes dessa peça e traduzem as tensões acerca da moral familiar que a obra de Rodrigues questiona.

Primeiro, o diário. Por meio destes escritos, Alaíde vive dois mundos opostos e paralelos: sua vida material e as alucinações. Durante os momentos em que esteve sendo

socorrida pelos médicos, supõe-se que Alaíde estivesse em coma. É neste estado que Alaíde se vê no prostíbulo de Madame Clessi, com mais três prostitutas, nomeadas como primeira, segunda e terceira mulher. Na dimensão espiritual, Alaíde encontra-se também com o jovem namorado de Clessi que a assassinara. Encontra-se também com uma figura até então enigmática, a Mulher de Véu, que atormenta sua estabilidade emocional. À medida que surge a presença da Mulher de Véu em seu diálogo com Madame Clessi, Alaíde revisita o plano memória que a faz reconhecer que a tal Mulher de Véu é sua irmã, Lúcia. Mas, por que ela estava com o rosto coberto pelo véu? Bem... o véu está associado a máscara, ou seja, este objeto representa o encobrimento do lado obscuro de Lúcia, uma forma de camuflar sua angústia, sua raiva, seu ressentimento, seus sentimentos mais sombrios.

Segundo, a força do vestido de noiva, que aparece em dois momentos conflitantes: primeiro, no casamento de Alaíde quando há as fortes revelações de traição e desejo de morte. Neste momento, acredita-se que a presença do noivo, Pedro, tenha contribuído para a má sorte da protagonista. O vestido de noiva aparece na cena final com Lúcia vestida para casar-se com Pedro. No entanto, Lúcia também não demonstra tanta felicidade ao se ver vestida de noiva, pois, lembra-se da irmã Alaíde. Nos dois casos, o vestido é associado ao conflito, ao desconforto das duas e a decadência do casamento.

Depois da alternância de tantos planos, alucinação, passado e presente, Alaíde e Madame Clessi reaparecem, na cena final, segurando um buquê de flores para entregá-lo a Lúcia:

(...)

LÚCIA (*estendendo os braços*) - *O bouquet.*

(Crescendo da 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. Clessi sobe a outra escada. Uma luz vertical acompanha Alaíde e Clessi. Todos imóveis em pleno gesto. Apaga-se, então, toda a cena, só ficando iluminado, sob uma luz lunar, o túmulo de Alaíde. Crescendo da Marcha Fúnebre. Trevas.)

(RODRIGUES, 1943, p. 25)

As múltiplas referências ao casamento e a morte dão outros sentidos ao vestido de noiva. O trágico fim daquele triângulo, em que a mulher é punida por trair sua irmã, aponta o debate para o quanto o casamento era visto como a única saída para o sucesso da mulher naquela sociedade. Além disso, temos a companhia de uma prostituta na cena do casamento, reforçando a dicotomia de sucesso e fracasso entre as irmãs: Lúcia, a premiada, e Alaíde, a punida. Assim,

podemos interpretar que a moral questionada nesta peça é a que idealiza o casamento como uma salvação para mulher. Ironicamente, os estreitos laços entre a prostituta e Alaíde reforçam essa dicotomia sem fixar uma posição. Assim, o vestido branco de noiva pode ser visto como um índice social de vitória e de decadência ética da família burguesa. Para ampliarmos essa leitura, propomos uma classificação semiótica pierciana dos protagonistas a partir da simbologia do casamento burguês.

SEMIÓTICA DOS NOMES PRÓPRIOS

Primeiridade (ÍCONE)	Secundidade (ÍNDICE)	Terceiridade (SÍMBOLO)
Lúcia	Na cultura latina está relacionada à luz: aquela que tem luz, uma mulher luminosa.	Lúcia passa pela perda para voltar a ter luz. Ela tem dois momentos, o de derrotada, quando perde Pedro para Alaíde; e de vitoriosa, ao casar-se com Pedro após a morte da irmã.
Alaíde	Nome de origem francesa. Significa aquela que vem de linhagem nobre, por isso pode ser vista como a que tem nobreza.	Alaíde, no plano espiritual, reconhece o mal que causou à irmã em vida e quis repará-lo. Mas traz a ironia de ser a que rouba o namorado da irmã.
Pedro	Nome relacionado à solidez e à resistência na cultura latina. Significa “pedra”, “rochedo” ou “fortaleza”.	Pedro significa a solidez econômica para as irmãs e é o disputado, o centro das atenções. O universo psicológico das irmãs é descrito, secundariamente, a sua fortaleza. Elas são frágeis e fragmentadas.
Madame Clessi	O nome Clessi pode ser considerado uma adaptação de “Clarissa” que significa “clara”, “luminosa”, “ilustre” e “brilhante”.	Madame Clessi aponta um caminho para Alaíde, que tinha se perdido pela vida de prazer. Sua presença conduz a protagonista ao encontro de si mesma. Ironicamente, uma mulher perdida.
Mulher de véu	Uma mulher que não se identifica. Aquela que se esconde para não se revelar.	A mulher de véu tem muitos significados que vão do inconsciente de Alaíde à culpa de ter roubado Pedro. Essa imagem também pode ser associada à consciência da personagem principal.

Fonte: (Os autores)

Como observamos nesse quadro, o movimento proposto pela leitura semiótica aprofunda os sentidos do texto de Nelson Rodrigues. Esteticamente, cabe destacar a flexibilidade dos sentidos dos nomes dos personagens principais, pois eles tanto podem ser lidos como índices ou símbolos desse conflito. Dependendo da modalidade, o sentido muda, pois, um novo significado pode ser agregado. Além disso, a ironia atravessa todos esses nomes e sugere um jogo de troca de sentidos que é muito importante para uma leitura semiótica dessa obra, pois reforça a flexibilidade da interpretação.

Isso acontece quando passamos a lê-los como ironias que dão novos sentidos a esses personagens. Por exemplo, a solidez do nome Pedro, pode ser lida com fragmentação, pois só leva desavença e separação para a vida das irmãs. De uma forma simbólica, Lúcia leva a escuridão para a vida da irmã, pois lhe impõe a vingança e a perseguição, visto que continua tendo encontros com Pedro. Já Alaíde traz mais ambiguidade para os nomes das outras personagens, pois tanto leva sofrimento e raiva para a irmã como tem a nobreza de aceitar o casamento de Lúcia, todavia após sua morte. Fato que não é tão nobre assim.

Portanto, os nomes trazem muitos planos para serem interpretados. Nesse caso, nada fica fixo nessa leitura semiótica. Temos a necessidade de agregar novos sentidos aos signos conforme a modalidade que aplicamos. Assim, o leitor-modelo, proposto por Eco (2004), precisa articular diferentes valores estéticos para montar seu roteiro de leitura. Dentro de uma engrenagem social, em que traição e assassinato se confundem, os valores morais mesquinhos são denunciados como a grande derrocada das duas irmãs. Na disputa delas, a lógica da moral masculina prevalece, pois ambas são descritas como uma extensão masculina, na qual a submissão do corpo feminino é controlada por valores éticos da família patriarcal (GOMES, 2016).

Esse exercício de leitura ainda é mais significativo quando associamos os sentidos do vestido de noiva ao um prêmio que a mulher ganha ao aceitar as normas hegemônicas do patriarcado. Todavia, o universo de traição, ódio e disputa, entre as irmãs, dissimula esse debate, pois sugere que apenas o casamento está em jogo. Como um símbolo estético, o vestido pode ser lido de forma ambígua e tanto nos remete ao fracasso de uma, como ao sucesso da outra. Em contrapartida, no geral, o texto expõe uma semiótica de intrigas e desentendimentos familiares.

Essa semiótica pode ser resumida pelos significados que o vestido ganha a partir da flexibilidade simbólica. Por estar relacionado a um valor social, ele pode ser visto como uma armadura que aprisiona as duas irmãs, já que serve tanto para consagrar o casamento de Lúcia, como enterrar Alaíde. Esse duplo sentido, de um novo início para a irmã traída e de fim trágico para a traidora, reforça uma crítica social de punição da mulher fora do padrão da família patriarcal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma leitura semiótica de *Vestido de Noiva*, por meio das categorias ícone/índice/símbolo estabelecidas por Pierce, possibilita novas leituras desse clássico do teatro brasileiro. Para isso, exploramos, sobretudo, os sentidos dos signos como índices e símbolos da decadência psicológica de duas irmãs que passam a se odiar, enquanto disputam o mesmo pretendente. Além dessa abordagem teórica, seguimos as recomendações de Eco que reforça que “um texto é um universo aberto no qual o intérprete pode descobrir infinitas interconexões” (ECO, 2012, p.45). Essas novas conexões foram possíveis a partir de uma leitura que desloca o vestido de noiva para diversos espaços da cena. Esse símbolo, quando analisado à luz do modelo de Pierce, pode abrir o horizonte interpretativo dessa obra.

Para finalizar, cabe destacar os múltiplos sentidos do vestido de noiva, que perde sua simbologia original de pureza e transformação da mulher para dar vazão a sentidos negativos e macabros, como de um mortuário. Voltando a última cena da peça, identificamos tantos os significados que nos remetem ao casamento, a festa, como ao velório, o luto. Nesse jogo, ele tanto pode ser visto como um índice desses dois momentos, como ele pode ser caracterizado como um símbolo dessa sociedade de valores decadentes.

Assim, a simbologia de armadura que o vestido de noiva ganha neste texto teatral reforça a falta de opção para a mulher. Nesse caso, o vestido sintetiza o aprisionamento a uma tradição e é explorado como um símbolo que tanto sintetiza a conquista como a derrota e está atravessado pelos valores morais que são projetados em torno do casamento. Assim, o leitor-modelo precisa explorar os diversos sentidos desse símbolo para melhor compreender a proposta inovadora de Nelson Rodrigues a fim de questionar a hipocrisia dos casamentos burgueses.

REFERÊNCIAS

_____. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ECO, Umberto. O leitor-modelo. In: _____. *Lector in fabula*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 35-49.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GOMES, Carlos Magno. *A violência de gênero e a crise de masculinidade*. Revista Fórum Identidade, Itabaiana, UFS, v. 21, p. 33-48, 2016.

MONTEIRO, Silvana Drumond. *Semiótica peirciana e a questão da informação e do conhecimento*. Revista eletrônica de biblioteconomia e ciências da informação, Florianópolis, v 2, p. 43-57, 2006.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. 6. ed. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2004.

RODRIGUES. Nelson. *Vestido de Noiva*. Rio de Janeiro, 1943. Disponível em: <http://semac.piracicaba.sp.gov.br/ceta/vestidodenoiva.pdf> Acesso 08/05/2016.

SANTAELLA, Lucia. *Epistemologia semiótica*. Cognition: São Paulo, v. 9, n. 1, p. 93-110, 2008.



Submissão: 19 de setembro de 2016
Avaliações concluídas: 26 de maio de 2017
Aprovação: 24 de novembro de 2017

COMO CITAR ESTE ARTIGO?

GOMES, Carlos Magno; OLIVEIRA, Edna Caroline Alexandria da Cunha . Uma Leitura Semiótica De Vestido De Noiva. *Revista Temporis [Ação]* (Periódico acadêmico de História, Letras e Educação da Universidade Estadual de Goiás). Cidade de Goiás; Anápolis. V. 17, N. 02, p. 89-102 de 141, Jul./Dez., 2017. Disponível em:

<<http://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/issue/archive>> Acesso em: < inserir aqui a data em que você acessou o artigo >