

FILME “VESTIDO” / RELAÇÕES POLÊMICAS E CONTRATUAIS

Mestranda Maria do Rosário Abreu e Sousa (UPM)¹

RESUMO: *Este trabalho compara o poema “Caso do vestido” de Carlos Drummond de Andrade com o filme “Vestido” dirigido por Paulo Thiago, usando-se a teoria do dialogismo de Bakhtin.*

Palavras-chave: *FILME “VESTIDO”, INTERTEXTUALIDADE, CARNAVALIZAÇÃO, BAKHTIN.*

Introdução

Este trabalho analisará comparativamente o poema de Carlos Drummond de Andrade “O caso do vestido”, e o filme do diretor Paulo Thiago “Vestido” cujo prototexto é o poema de Drummond.

Para tal, usar-se-á a teoria do dialogismo de Bakhtin, abordando os seguintes aspectos:

- a- Intertextualidade;
- b- Procedimentos de intertextualidade;
- c- Carnavalização;

Por fim a conclusão, que discorrerá brevemente sobre os aspectos que fazem do filme “Vestido” uma obra esteticamente independente do prototexto.

1. Análise interpretativa do poema

Muito se tem escrito sobre a adaptação de obras literárias para o cinema. Deve um filme ser fiel à obra literária adaptada, pode ou deve traí-la? Qual é o limite para esta (in) fidelidade? Diferentes códigos semióticos, cada qual com a sua especificidade artística a ser fruída pelo leitor /espectador.

O poema “O caso do Vestido” de Carlos Drummond de Andrade, em versos de sete sílabas, ao gosto da tradição popular aproxima-se do gênero dramáticos conforme comentários de Afrânio Coutinho (1967), que compara o poema ao gênero dramático:

Há ainda um aspecto da obra de Carlos Drummond de Andrade que agora também deve ser examinado pela circunstância de ser uma característica sobre tudo dos poemas de A ROSA do POVO (...)

Não se trata evidentemente de “teatro puro” conforme já foi dito a respeito de Caso do Vestido. O que existe é apenas um processo rítmico muito próximo do dramático (...)

Divide-se este poema em três partes, equivalentes à divisão tríplice de uma obra dramática: prólogo, episódio e êxodo. O prólogo tem nove estrofes. Ao episódio pertencem as estrofes mediais, em número de

¹ Universidade Presbiteriana Mackenzie – Programa de Pós-Graduação em Letras
abreu.rosario@ig.com.br

cinquenta e seis. As últimas dez constituem o êxodo. (COUTINHO, 1967. p.23).

Em franco diálogo com o gênero dramático a linguagem cerimoniosa sugere um ambiente antigo, patriarcal, e desde os primeiros versos a presença do pai que amedronta. O desejo deste pai tem força de lei que a mulher obedece, submissa: ela pede à dona de longe que “aplaque a vontade” do marido.

O pai “sumiu no mundo” e a mulher abandonada, transforma a sua fragilidade em fortaleza para crescer as filhas e sobreviver: “perdi meus dentes, meus olhos, / costurei, lavei, fiz doce, / (...) Minha corrente de ouro/ pagou conta de farmácia”.

A condição feminina expressa na submissão à autoridade patriarcal é, no entanto, o denominador comum às duas mulheres. O sofrimento da amante é a repetição do sofrimento da mulher. Ambas são vítimas da mesma opressão. A fala da amante é muito semelhante àquela da mulher: “Me joguei em suas plantas, / fiz toda a sorte de dengo, / no chão rocei minha cara, / me puxei pelos cabelos, me lancei na correnteza, / me cortei de canivete, / me atirei no sumidouro, / bebi fel e gasolina, rezei duzentas novenas, / dona de nada valeu: / vosso marido sumiu”.

O pai volta, continua a dar ordens: “Olhou para mim em silêncio, / mal reparou no vestido e disse apenas: Mulher / põe mais um prato na mesa. (...) era sempre o mesmo homem”. Resta o vestido, símbolo da dor, que a mulher finge não sentir: “Vestido não há... nem nada”.

2 Procedimentos de intertextualidade

Ao adaptar um poema de setenta e cinco versos para um filme de duas horas de duração, os acréscimos foram mais frequentes, e decisivos para dar ao filme “Vestido” sua marca de obra específica, conforme assinala Brito/J (2000):

Embora estatisticamente menos frequente que a redução, a adição tem um papel decisivo no processo adaptativo contribuindo para dar ao filme a sua essência de obra específica. (BRITO/J.2000. p.15.).

Os nomes dos personagens são acréscimos que também dialogam com outros textos. A mãe é Ângela, que remete a anjo, a pureza, a céu. O pai é Ulisses, que remete à Odisséia, à Grécia, ao marido que parte, e ao voltar encontra a mulher fiel e submissa, que rejeitou todos os seus pretendentes. A outra, a mulher que vem de longe é Bárbara, nome que pode ser relacionado ao sincretismo religioso afro-brasileiro: Santa Bárbara é Iansã. Bárbara também remete àquele que é bárbaro, que está fora das fronteiras do império romano, selvagem, inculto. As filhas são duas, no filme, ao passo que no poema não se sabe quantas são. São esses os personagens do poema.

No filme outros personagens são acrescentados. O personagem Fausto, numa clara alusão a Goethe e ao demônio “Mefistófeles”, da obra do autor alemão.

Há ainda no filme, um grupo de mulheres encabeçado por uma vidente, ou uma pitonisa que exerce o papel de corifeu, uma vez que a vidente anuncia o castigo (aborto), e o fim trágico dos adúlteros. É também esta pitonisa, no papel de corifeu, que salvará Bárbara, dizendo-lhe que o vestido deverá fazer o caminho de volta, afim de que o

sofrimento do triângulo amoroso cesse. Vê-se portanto, que poema e filme dialogam com o teatro grego.

No poema este diálogo é explicitado por Afrânio Coutinho (1967): “O diálogo tem feição coral, representando a mãe o papel de corifeu, personagem perfeitamente adequado à sua função de narradora”.

Há ainda o acréscimo de outros personagens, como Neco, Darci, o Deputado Cabral, o velho comunista, os capangas, o pai de Bárbara e o Doutor Espanhol. A função destes personagens é traçar um paralelismo entre o tempo retratado no poema, que é um tempo indefinido, mas que se pode inferir ser um tempo muito antigo, pelo uso do pronome vós, e o tempo atual. Tempo atual este, marcado pelos aspectos sócio-históricos como o Movimento dos Sem-Terra, as Alianças político-eleitorais, os velhos comunistas e os empresários capitalistas.

No poema, assim como o tempo, o espaço também não é definido. No filme há vários cenários tais como o acampamento dos sem-terra, o sítio de Ulisses que será hipotecado, a cidade de Belo Horizonte, o garimpo em Mato Grosso, etc. Os dois cenários principais são a cidade de Vila Dourada, barroca, antiga, iluminada, bucólica, e a casa de Ângela, com muito azul, numa clara referência ao céu. Ao céu, que se opõe ao inferno, o outro cenário principal, que é o garimpo, e a casa de Bárbara, em tons terra, com paredes vermelhas. Aqui o acréscimo ao mesmo tempo em que concretiza a fidelidade ao poema, uma vez que simboliza a punição dos adúlteros também contextualiza o Brasil atual com seus conflitos agrários e riquezas minerais inexploradas.

É, entretanto, no procedimento de deslocamento, que o filme “Vestido” vai construir sua especificidade, ganhar status de obra independente. O filme enfatiza a trajetória dramática de Ulisses e Bárbara, completando a lacuna que o poema deixou. Se no poema de Drummond a voz preponderante é a da mãe que responde as filhas, no filme, Bárbara, a sedutora fatal que veio de longe, Ulisses, o homem de negócios falido que deseja o status de bem sucedido e Fausto, o capitalista inescrupuloso ganham voz e importância.

Os procedimentos de intertextualidade que aparecem no filme são citação, alusão e estilização.

A citação aparece na fala dos personagens, como por exemplo, quando Bárbara aceita o pedido de Ângela: “Eu não amo seu marido, mas posso ficar com ele só para lhe satisfazer”. Na fala de Ângela: “Cai doente, não comia, não falava e tive uma febre terçã. Vendi meus anéis, minha corrente de ouro para pagar conta em farmácia”. Há ainda a Fiz de Bárbara em *off* lendo o diário: “Me puxei pelos cabelos, me lancei na correnteza, me cortei de canivete, bebi fel e gasolina”.

Há também a citação de versos de outros poemas de Drummond, como por exemplo, na cena onde Ulisses conversa com Fausto no sítio que será dado como garantia ao empréstimo: “Minha vida, nossas vidas, formam um só diamante. Eu distribuo o segredo como quem ama ou sorri”.

Há ainda citações de outros autores, como por exemplo, uma citação da música “*Soy loco por ti América*”, de Torquato Neto e Caetano Veloso, quando Bárbara conversa com Ângela em um bar: “Estou aqui de passagem, sei que um dia vou morrer de susto, de bala ou vício”. Essa fala de Bárbara serve de elo para a próxima cena, que mostrará uma festa, num casarão, onde capitalistas encabeçados por Fausto conversam com comunistas numa clara alusão ao discurso de esquerda latino-americano.

Há ainda citações de trechos de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, nas quais Bentinho expressa sua desconfiança sobre o adultério de Capitu. Essas citações machadianas ocorrem durante a representação de uma peça teatral do livro homônimo. Esta cena também serve de elo para a cena seguinte, na qual Ulisses e Ângela discutem sobre o que acontecera entre Bárbara e Ulisses durante um temporal. Persiste na mente de Ângela a mesma dúvida de Bentinho: Concretizou-se o adultério, ou foi pura imaginação do cônjuge inseguro?

Há ainda outras citações tiradas do filme *O pagador de promessas*. Ulisses e Bárbara pernoitam em um acampamento dos sem-terra e assistem ao filme. Bárbara, que participara de grupos de teatro amador continua a fala de um dos personagens do filme: “O céu no lugar do inferno, o demônio no lugar do santo”. Esta fala também funciona como uma antevisão do inferno, representado pelo garimpo para onde o casal se dirige.

O Doutor Espanhol dá a voz ao dramaturgo Garcia Lorca ao recitar versos da peça *Bodas de Sangue*, justamente a fala sobre as facas. Uma vez mais é o recurso da citação que introduzirá o tema tratado na cena seguinte onde Ulisses esfaqueia um homem.

Numa outra cena, onde o Doutor Espanhol assiste Bárbara, bêbada caída no chão, uma vez mais ele recita o famosíssimo verso de *Bodas de Sangue*: “*Diga a la luna que venga.*”

Os procedimentos de citação dos poemas de Drummond explicitam a relação contratual com o prototexto. Aqui, o cineasta homenageia o poeta Carlos Drummond de Andrade.

Não apenas Drummond é festejado no filme de Paulo Thiago, mas também outros autores - Garcia Lorca , Machado de Assis , Torquato Neto , Caetano Veloso e Dias Gomes - têm voz no filme, que dialoga também com o gênero teatral .

É interessante observar que no filme, estes diálogos com Torquato Neto, Caetano Veloso, Machado de Assis, Dias Gomes e Garcia Lorca funcionam como um mecanismo de interdiscursividade, já que introduzem o tema da próxima cena.

Bakhtin (2005) a respeito da excentricidade diz que “A excentricidade permite que se revelem de forma concreto-sensorial os aspectos ocultos da natureza humana”. Tanto no poema quanto no filme são revelados o desejo e a paixão que fragilizam o homem, assim como a submissão da mulher aos desejos do homem.

3 Carnavalização

Sobre a carnavalização Bakhtin afirma:

(...) aqui não vamos, evidentemente, examinar este problema em profundidade, pois nosso interesse essencial se prende apenas ao problema da carnavalização, ou seja, da influência determinante do carnaval na literatura, especialmente sobre o aspecto do gênero. (...)

O carnaval é uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O Carnaval criou toda uma linguagem concreto-sensoriais simbólicas. (...) essa linguagem exprime de maneira diversificada uma cosmo visão carnavalesca una, porém complexa que lhe penetra as formas. (BAKHTIN, 2003. P.122,123.)

Como categorias da carnavalização, Bakhtin nos apresenta as *mésalliances* carnavalescas, que são a união de elementos anteriormente separados pela cosmovisão hierárquica anterior ao carnaval. O Carnaval une o sagrado e o profano, elevado e o baixo, o sábio e o tolo, etc.

Outra categoria é a profanação formada pelas indecências carnavalescas que se relacionam com a força produtora da terra e do corpo.

A *méssalliance* aparece quando a mulher cede aos apelos do marido, e vai até a mulher pela qual seu marido se apaixonara, pedir para que ela se torne sua amante. No filme, há ainda o acréscimo da cena da festa na qual pessoas, de ideologias opostas (comunismo X capitalismo), se confraternizam alegremente. Uma vez mais a relação é contratual, e o acréscimo da cena da festa tem a função de contextualizar o momento sócio-histórico da queda do fim das utopias.

Outro aspecto da carnavalização são as imagens de gestação, da vida e morte. No filme, esse aspecto aparece associado também à terra, ventre de pedras e metais preciosos representado pelo garimpo. A cena na qual Bárbara e Ulisses Fazem amor no chão, na própria terra, precede o aborto que ocorrerá em seguida, no despertar de Bárbara, enfatizando, esse aspecto das imagens da gestação, da vida e da morte. Esta última presente tanto no poema quanto no filme, uma vez que os personagens do triângulo amoroso procuram a morte para aplacar o sofrimento, embora no poema, apenas as duas mulheres o façam.

A profanação aparece nas imagens relacionadas ao céu e ao inferno. No filme, a cidade de Vila Dourada, diáfana, iluminada, bucólica, ornada pela arte barroca, é oposta ao garimpo, para onde se dirigem os amantes, local desértico e lamacento. Esta atmosfera de céu-inferno também está presente na cor do vestido, na cor vermelha que predomina em todo o filme, mas principalmente nas cores da casa de Ângela, que é azul, e naquela de Bárbara que é vermelha e em tons de terra. É a oposição céu-inferno, alto-baixo, que no poema aparecem nos versos: “Aquela mulher do demo, / Olhei para a dona ruim, / As partes da pecadora”.

Ao se referir ao fogo Bakhtin (2003), diz:

É profundamente ambivalente a imagem do fogo no carnaval. É um fogo que destrói e renova simultaneamente o mundo. Nos carnavais europeus figurava quase sempre um veículo especial (habitualmente com carro com toda a sorte de trastes), chamado “inferno”. Ao término do carnaval, queimava-se solenemente esse inferno” (às vezes o “inferno” carnavalesco combinava-se ambivalentemente com a cornucópia). (BAKHTIN, 2003.p.126)

No filme, há duas cenas nas quais o fogo destrói e renova. A primeira, é quando Bárbara atea fogo à casa, ao ser abandonada por Ulisses, mas é salva pela pitonisa que diz que o vestido deve fazer o caminho de volta para que Bárbara tenha paz. Entretanto é no final do filme, que acontece cena mais significativa, também associada não só ao fogo, mas também ao “limiar”, ao qual se refere Bakhtin, ao analisar a obra de Dostoiévski:

Estamos diante da mesma lógica carnavalesca da elevação do impostor, do destronamento público e cômico na praça pública e da queda.

No referido sonho de Raskolnikóv o espaço adquire nova interpretação no espírito da simbólica carnavalesca. O alto, o baixo, a escada, o limiar, a sala de espera e o patamar assumem o significado do ponto em que se dão a crise, a mudança radical, a reviravolta inesperada do destino, onde se tomam as decisões, ultrapassa-se o limite proibido renova-se ou morre-se. (DOSTOIEWSKI,)

A família reunida faz sua refeição na sala de jantar azul, emoldurada por um portal também azul, enquanto do lado de fora (no limiar) arde em chamas no chão (terra/inferno) o vestido vermelho, representando a crise superada e a renovação. Aqui, Paulo Thiago dialoga com o sentido bakhtiniano de linear. É a mudança, é o vestido com toda a sua simbologia que é destruído.

Sobre a autoconsciência da personagem, Bakhtin afirma que:

A personagem interessa a Dostoiewski enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, enquanto posição racional e valorativa do homem e relação a si mesmo e à realidade circundante. Para Dostoiewski não importa o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma (...) Isto porque o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida, mas o resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência, em suma, a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo (...)

Em Dostoiewski, todas as qualidades objetivas estáveis da personagem, a sua posição social, a tipicidade sociológica e caracterológica, o *habitus*, o perfil espiritual inclusive sua aparência externa- ou seja, tudo de que se serve o autor para criar uma imagem rígida e estável da personagem, o “quem é ele”- tornam-se objeto de reflexão da própria personagem e objeto de sua autoconsciência; a própria função desta autoconsciência é o que constitui o objeto da visão e representação do autor.(...) toda a realidade se torna elemento de sua autoconsciência. (BAKHTIN,2003 p. 46,47.)

No poema de Drummond, a amante faz este percurso ao passar da posição de dominadora, daquela mulher que humilha esposa e marido, a um ser fragilizado pelo abandono, e que pede perdão a quem ofendera. O mesmo ocorre no filme, e temos mais uma vez no tratamento imagético um traço que torna o filme uma obra independente, quando Bárbara tira a peruca de cabelos curtos, e longos cabelos claros surgem mostrando ao espectador que aquela mulher dominadora mudara. A força da imagem corrobora com a aparência externa à qual se refere Bakhtin. A partir do momento em que Bárbara abandona a peruca e revela seus cabelos, o processo de autoconsciência bastante doloroso tem início. Exemplo dessa dor é quando Bárbara alegremente revela sua gravidez a Ulisses que recebe a notícia friamente dizendo-lhe que a maternidade não lhe condiz. Finalmente Bárbara pede perdão a Ângela assim como no poema. Uma vez mais a relação é contratual, uma vez que tanto no filme quanto no poema o trajeto da autoconsciência de Bárbara recebem o mesmo tratamento.

Se no poema a mãe, por exercer o papel de corifeu, já tem a consciência, no filme, uma das falas finais de Ângela aponta no sentido da transformação, e aqui talvez a única

relação polêmica do diálogo das duas obras: “Daqui em diante será até quando der, até quando a gente se sentir feliz”. Diz Ângela a Ulisses, sugerindo uma possível ruptura dos laços matrimoniais.

Conclusão

Ao preencher as lacunas do poema, colocando os personagens e situações no contexto específico do final do século XX, marcado pelas contradições sócio-históricas, que dentre outras, assistiu ao começo do fim do capitalismo de Estado, o filme ganha uma contextualização enriquecedora, sobretudo devido aos personagens que imprimem verossimilhança ao enredo.

Dos procedimentos de intertextualidade, a citação não apenas de trechos de Drummond, mas também de trechos de textos de Machado de Assis, Torquato Neto, Caetano Veloso e Garcia Lorca dão a nota pós-moderna ao filme. Essa nota, longe de conferir ao filme o caráter de obra hermética a ser fruída pelo espectador capaz de operar tais intertextualidades não compromete o fruir daquele outro espectador que não bebeu destas fontes: ele é capaz perfeitamente de fruir esse objeto estético que homenageia o poeta Drummond.

As relações são predominantemente contratuais o que de modo algum interfere na independência estética do filme de Paulo Thiago.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond. **Obra completa**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1967.
- BRITO, João Batista. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3ª edição. São Paulo: Forense Universitária, 2005
- BARROS, Diana e FIORIN José.(orgs).**Dialogismo e polifonia e intertextualidade**. São Paulo: Edusp 2003