

DOIS AUTORES E UM VESTIDO

Carla Kühlewein
Departamento de Letras
FATEB
Birigüi - SP

Resumo: Em meio a um conturbado período histórico-literário surgem, no Brasil, duas obras inovadoras, movidas pelos ecos modernistas: um significativo poema de Carlos Drummond de Andrade sob o título de *Caso do vestido* e uma precursora peça de teatro escrita por Nelson Rodrigues *Vestido de noiva*. O diálogo entre essas duas obras que a princípio se justifica pela presença da figura do vestido consolida-se à medida que essa figura mostra-se muito mais do que uma simples coincidência, mas o mecanismo propulsor de uma série de conflitos que partem dela e nela se encerram.

Palavras-chave: Caso do vestido; análise comparativa; Vestido de noiva.

Abstract: In a troubled Brazilian historic – literary period, two innovative works appear, powered by the modernist echoes: a significant poem by Carlos Drummond de Andrade titled as “Dress’ Case” (*Caso do Vestido*) and a forerunner drama written by Nelson Rodrigues called “Bride Dress” (*Vestido de noiva*). The dialog between these two works, which, at first, justify itself by the presence of the figure of the dress, consolidates itself as this figure shows itself much more than a simple coincidence, but the propulsion mechanism of a series of conflicts that start from it and finish within it.

Key-words: *Caso do vestido*; comparative analysis; *Vestido de noiva*.

Introdução

A década de quarenta é um período conturbado no contexto histórico geral. A segunda Grande Guerra traz, para o mundo destruição, medo e desengano. No Brasil, os rumores do conflito ecoam fortes, agravados pela era da ditadura Vargas. A literatura não tarda a manifestar-se e segue seu curso com o já corrente Movimento Modernista. Dessa forma, autores emergentes encontram um campo fértil para as produções de cunho

social e inovador. Mais do que nunca o texto literário torna-se o reflexo do escritor em seu tempo.

Sob essa perspectiva surgem duas obras de grande relevância para a Literatura Brasileira; trata-se da peça *Vestido de noiva* (1943) - de Nelson Rodrigues – e do livro de poesias *A Rosa do povo* (1945) – de Carlos Drummond de Andrade. A primeira alcança expressão nacional e sucesso de público marcando “um grande momento do teatro brasileiro.” (PILETTI, 1988, p. 158). Já a outra, segundo Álvaro Lins, é “O principal acontecimento poético do ano de poesia em 1945.” (LINS, A., 1947, p. 141).

Na obra de Drummond destaca-se, em particular, o poema *Caso do vestido*, uma pequena obra-prima cujo título permite compará-la à peça de Nelson Rodrigues. Nesse viés, nota-se ainda que *Vestido de noiva* e *Caso do vestido* aproximam-se não só pelo coincidente período histórico, mas, sobretudo, pela presença de uma figura em comum que justifica a comparação em si mesma: o vestido.

De fato, é curioso notar que dois textos literários - de igual notoriedade – possam ter o motivo do vestido como enfoque central. Mais interessante parece ser o diálogo que se pode desenvolver nesse sentido. A questão avança e logo se percebe que as duas obras dialogam, principalmente no que se refere à simbologia acerca do vestido.

O vestido em evidência

Há, sobremaneira, um ritmo peculiar em *Caso do vestido* e *Vestido de noiva*, impulsionado pela crescente grandeza sgnica da figura do vestido, presente em ambos os textos. Segundo Brik “[...], o ritmo das obras artísticas (verso, música, dança) nada mais é do que uma conseqüência do ritmo natural: o ritmo das palpitações do coração, o ritmo do movimento das pernas durante a caminhada.” (1976, p. 132), o que permite pensar que o ritmo nas obras em questão é determinado pelas palpitações de quem conduz o fio da trama.

Imagine-se, a princípio, que as interrupções não existissem no poema drummoniano e que a possibilidade da presença do pai fosse nula. Provavelmente, a mãe se sentiria mais à vontade para proceder com a narrativa do caso, mesmo que esta lhe seja incômoda. Parece, então, que a presença do pai é fundamental para, definitivamente, consagrar uma tensão já existente no poema.

O mesmo se processa em *Vestido de noiva*, supondo que a trama se desenvolvesse linearmente, sem a divisão dos planos. Sem dúvida, a peça manteria o teor conflitivo – já que o tem presente na essência – mas, provavelmente perderia na intensidade conferida pela interpolação dos planos, além do que o ritmo perderia, substancialmente, o efeito cinematográfico.

Planos, personagens, ações: os elementos no poema drummoniano parecem estar dispostos constantemente em conflito. Porém, há um conflito maior, que envolve todos os demais: trata-se da postura ambígua da mãe em relação ao que narra. Entre um verso e outro, emerge no poema o conflito interno por que passa a mãe, dividida entre

contar e não contar o caso do vestido. A partir disso, o texto adquire um ritmo próprio determinado pelo fluxo interno da mãe, confirmando as argumentações do teórico Emanuel de Moraes ao referir-se a esse mesmo poema: “Essa maneira de compor, tipicamente de natureza dramática constitui, juntamente com os processos rítmicos abordados, um dos traços de maior originalidade da poesia drummoniana.” (MORAES, 1979, p. 30).

Sob esse ponto de vista, os conflitos entre as personagens atuantes na peça rodrigueana são regidos por um eu maior, que busca encontrar-se, já que está dividido entre as captações do mundo real e do imaginário; conforme aponta Sábado Magaldi acerca da produção literária desse autor: “o jogo entre a objetividade e a subjetividade é o seu mais expressivo recurso [...], numa dialética de incontestável riqueza, a oscilar entre o mundo imaginário e o exato corte psicológico.” (apud MARTINS, 1981, p. 106).

Há, portanto, um ritmo interno em *Caso do vestido* e *Vestido de noiva* conduzido pelas oscilações de um eu inserido num universo próprio, permeado de conflitos. Desse modo, tendo em vista que as duas obras são compostas por conflitos que se entrecrocaram e geram a tensão, é certo supor que há um meio propulsor que os instiga e os movimenta para frente e para trás. Surge, então, uma questão pertinente: qual é o ponto de partida desses conflitos?

No poema drummoniano, já nos primeiros versos, instaura-se a prerrogativa do texto: a presença de um vestido. Tão logo aparece o vestido, os conflitos emergem e tomam grandes proporções até serem – aparentemente – contidos e apaziguados ao final do poema. Em todo o texto, o vestido incomoda pela carga signífica que carrega e desperta conflitos que surgem, mas não eclodem.

As percepções da mãe crescem e aparecem à medida que a trajetória do vestido vai sendo traçada. A princípio, essa figura é apenas uma veste sem corpo e ausente de significados. Fatores que a mãe faz questão de pontuar:

Minhas filhas, mas o corpo
ficou frio e não o veste.

O vestido, nesse prego,
está morto sossegado. (ANDRADE, 1959, p. 157).

Porém, a mãe principia a narrativa do caso e logo a mesma veste parece adquirir vida na figura da dona. E tão viva se torna que – em dado momento – a dona apropria-se da voz narrativa da mãe e relata sua versão do caso do vestido.

A narrativa do caso se encerra antes mesmo que o poema termine e o vestido volta à condição inicial, só que agora, repleto de significados.

Peguei o vestido, pus
nesse prego da parede. (Ibid, p. 162).

Diante disso, tanto o pai quanto a mãe assumem posturas semelhantes para apaziguar a esfera conflitiva despertada pela figura do vestido. O pai mantém-se indiferente a tudo:

Ela se foi de mansinho
e já na ponta da estrada

vosso pai aparecia.
Olhou para mim em silêncio,

mal reparou no vestido
e disse apenas: Mulher

põe mais um prato na mesa (ANDRADE, 1959, p. 162)

Já a mãe, tenta escapar através de uma breve fuga da realidade:

Um sentimento esquisito

de que tudo foi um sonho,
vestido não há [...] nem nada. (Ibid., p. 162).

No entanto, a última estrofe retoma novamente o vestido e toda carga conflitiva, à qual mãe e pai tentam inutilmente ignorar. Seja como for – morto ou não – o vestido é presença incômoda do início ao fim do poema.

Quanto ao texto rodrigueano, o vestido está presente nos três planos: na alucinação é apenas uma referência; na memória, uma lembrança; na realidade, uma veste em um corpo frio. Apesar disso, em todos os planos esta figura, de uma maneira ou de outra, incomoda pelo significado que carrega, pois é alvo de disputa e desejos obsessivos.

O primeiro ato da peça engloba um variado arsenal de vestidos que aparecem – no decorrer da obra – como *flashes* instantâneos. Tão logo a presença de um se apaga, surge outro para retomar o curso da trama. De modo geral, pode-se considerar que as cores e formas de cada vestido designam o tipo de personagem a que correspondem.

Logo no início da peça, três personagens e Alaíde aparecem devidamente caracterizadas:

Luz em resistência no plano da alucinação. Três mesas, três mulheres escandalosamente pintadas, com vestido berrantes e compridos. Decotes. Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica.

Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido cinzento e uma bolsa vermelha. (RODRIGUES, 1943, p. 9).

Os vestidos berrantes e decotados sugerem o perfil de personagens mundanas, contrastando com o sóbrio vestido cinza de Alaíde. O contraste é percebido por um dos tipos humanos que aparecem no plano da alucinação:

O HOMEM

(*Desafiando.*)

Por que é que você está vestida diferente das outras? (*As outras estão de cetim vermelho, amarelo e cor-de-rosa.*). (RODRIGUES, 1943, p. 18).

Mas nenhum outro vestido parece incomodar nessa peça tanto quanto o de noiva. Basta que ele surja, para que os conflitos tomem proporções gigantescas. Ao contrário do poema, o vestido de noiva não tem um, mas vários corpos e, por isso, se mantém vivo e presente no decorrer da peça.

A primeira vez em que essa figura aparece, ou melhor, insinua aparecer, é na figura de Clessi, já morta.

ALAÍDE

(*Recuando.*)

É mentira. Madame Clessi não morreu. (*Olhando para as mulheres.*) que é que estão me olhando? (*Noutro tom.*) Não adianta, porque eu não acredito!...

2ª MULHER

Morreu, sim. Foi enterrada de branco. Eu vi.

ALAÍDE

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

1ª MULHER

Estava bonita. Parecia uma noiva.

ALAÍDE

(*Excitada.*)

Noiva? (*Com exaltação.*) Noiva – ela? (*Tem um riso entrecortado, histérico.*)

Madame Clessi, noiva! (*O riso, em crescendo, transforma-se em solução.*)

Parem com essa música! Que coisa! (RODRIGUES, 1943, p. 11-12).

Observa-se que a vestimenta de Clessi não corresponde exatamente ao vestido de noiva, mas, o simples fato de parecer-se é motivo suficiente para inquietar Alaíde e engrossar o fio da trama. Dessa forma, fica sugerido que a forma e a cor do vestido não coincidem com o perfil da personagem que supostamente o usa.

O texto prossegue e logo Clessi reaparece, só que desta vez com outra vestimenta:

Duas mesas e três mulheres desaparecem. Duas mulheres levam duas cadeiras. As duas mesas são puxadas para cima. Surge na escada uma mulher. Espartilhada, chapéu de plumas. Uma elegância antiquada de 1905. Bela figura. Luz sobre ela.

ALAÍDE
(*Num sopro de admiração.*)
Oh!

MADAME CLESSI
Quer falar comigo? (Ibid., p. 20).

Desta vez, nenhuma indignação diante do modo de vestir-se de Clessi – espartilhada – parece, enfim, que a personagem se mostra no perfil correspondente. Mais adiante, Alaíde mostra-se em contraste ao revelar o desejo de vestir-se como Clessi.

MADAME CLESSI
Mas o que foi?

ALAÍDE
Nada. Coisa sem importância que eu me lembrei. (Forte.) Quero ser como a senhora. Usar espartilho. (Doce.) Acho espartilho elegante! (Ibid., p. 25).

No segundo ato, o vestido de noiva encontra um corpo na figura de Alaíde e com isso desperta a fúria de uma personagem que só aparece no final do 1º ato: a mulher de véu.

Luz no plano da memória. Alaíde, vestida realmente de noiva, está sentada numa banquetta. Agora o espelho imaginário se transforma num espelho verdadeiro, grande, quase do tamanho de uma pessoa. A grinalda não está posta ainda. Alaíde sozinha.

[...]

MULHER DE VÉU
Primeiro vamos conversar! (*Sardônica.*) Linha branca!

ALAÍDE
Você vai querer discutir agora! Agora!

MULHER DE VÉU
(*Exaltada.*) Então! Por que não será agora? Que é que tem de mais? (*Noutro tom.*) Eu nunca falei, nunca disse nada, mas agora você tem que me ouvir!

ALAÍDE
(*Gritando.*)
Tem gente ouvindo! Fale baixo!

MULHER DE VÉU
(*Excitada.*)
Então você pensa que podia roubar o meu namorado e ficar por isso mesmo?

ALAÍDE
(*Entre suplicante e intimativa.*)
Você não vai fazer nada!

MULHER DE VÉU
(*Com desprezo.*)
Ah! Está com medo! (*Irônica.*) Natural. Casamento até na porta da igreja se desmancha. (RODRIGUES, 1943, p. 48-49).

A tensão dramática no segundo ato fica por conta da Mulher de véu que – sem identidade – vai aos poucos dizendo bem a que veio: tomar o vestido de noiva de Alaíde e com ele todo o aspecto significativo que ele carrega.

LÚCIA
(*Desprendendo-se de Pedro, gritando, com o punho erguido, como na saudação comunista.*)
Eu é que devia ser a noiva!...

ALAÍDE
(*Excitadíssima, também com o punho erguido.*)
Mentirosa! Sua mentirosa! Roubei seu namorado e agora ele é meu! Só meu! (RODRIGUES, 1943, p. 51-52).

No terceiro e último ato, Alaíde morre antes mesmo que a peça termine e o vestido de noiva encontra um terceiro corpo na figura de Lúcia. Desta vez, a tensão se estabelece no contraste entre o casamento de Lúcia e a morte de Alaíde:

Trevas. Luz sobre Alaíde e Clessi, poéticos fantasmas. Iluminam-se as duas divisões extremas do plano da realidade. À esquerda, Lúcia, vestida de noiva, prepara-se no espelho. Arranjo da Marcha Nupcial e da Marcha Fúnebre. (Ibid., p. 126).

Apesar de tudo, os conflitos permanecem, pois, mesmo morta Alaíde continua viva na memória de Lúcia:

LÚCIA

(*Como uma louca.*)

Você viu o que saiu no jornal? “Alaíde Moreira, branca, casada...” (*Sardônica.*)
Branca! ...(*Surdamente.*) “fratura exposta do braço direito. Afundamento dos ossos da face...”

MÃE

(*Assustada.*)

Não fique assim, Lúcia!

[...]

LÚCIA

(*Espantada.*)

Está ouvindo, mamãe? Ela outra vez! Ela voltou – não disse?

MÃE

Não é nada, minha filha. Ilusão sua.

LÚCIA

(*Atônita.*)

Mas eu ouço a voz dela. Direitinho! Falando! (RODRIGUES, 1943, p. 122-123).

Quanto ao vestido de noiva, parece mais vivo e presente do que antes, atormentando – juntamente com o fantasma de Alaíde – os pensamentos mais íntimos de Lúcia.

LÚCIA

(*Impressionadíssima, agora com Pedro.*)

Agora, quando penso em Alaíde, só consigo vê-la de noiva. (Ibid., p. 118).

Assim sendo, esteja onde ou com quem estiver, o vestido na obra de Rodrigues é gerador de conflitos, que não se esgotam nem ao final do texto. A fusão paradoxal entre a Marcha Fúnebre e a Nupcial, ao final da peça, evidencia o fato.

Crescendo da música, funeral e festiva. Quando Lúcia pede o buquê, Alaíde, como um fantasma, avança em direção da irmã, por uma das escadas laterais, numa atitude de quem vai entregar o buquê. 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. 127).

As palpitações da mãe em *Caso do vestido* e as de Alaíde em *Vestido de noiva* estão ligadas diretamente à presença do vestido e aos significados nele contidos.

Pois, tal como o eletrocardiograma, é possível acompanhar as palpitações imanentes, do início ao fim de cada texto, a partir dessa figura. Em suma, o vestido é – senão o único – o principal mecanismo instigador dos conflitos nas duas obras.

Conclusão

Desde o primeiro instante, o vestido aparece como o articulador não só de conflitos que emergem no decorrer de toda a trama, mas também como a própria base da composição textual.

Tanto em *Vestido de noiva* como em *Caso do vestido* essa figura é o símbolo maior, o símbolo que carrega significados que vão além de casamento e adultério, pois aponta para as angústias de um eu que se manifesta ao longo dos textos.

Sob esse aspecto, é possível pensar que, apesar da diferenciação estética (‘vestido de noiva’ e ‘vestido de renda’), não se trata de dois vestidos distintos, mas de uma figura que é, acima de tudo, o motivo das obras.

Há, portanto, uma tensão gerada principalmente pela relação entre o vestido e as percepções do eu em cada texto. É esse o conflito principal que modula a trama em *Caso do vestido* e *Vestido de noiva*. Tirar-lhes isso é como arrancar-lhes o próprio nervo da vida.

Referências

- ANDRADE, C.D. **Poesia Completa & Prosa**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973.
- _____. Caso do vestido. In: _____. **Poemas**. 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1959.
- CANDIDO, A. Literatura Comparada. In: _____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CUNHA, H.P. **Os gêneros literários**. In: _____. Teoria Literária. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- KAISER, G.R. Literatura Comparada? In: _____. **Introdução à Literatura Comparada**. Tradução de Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Colouste Gulbenkian, 1980.
- LINS, A. **Jornal de crítica**, 5^a série. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1947.
- LINS, R.L.A Ocorrência em vários planos. In: _____. **O Teatro de Nelson Rodrigues: Uma Realidade em Agonia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1978.
- MORAES, E. Ritmo dramático. In: _____. **Carlos Drummond de Andrade – Prosa e Poesia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

RODRIGUES, N. **Vestido de noiva**. São Paulo: Círculo do Livro, 1943.

NITRINI, S. Conceitos fundamentais. In: _____. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: EDUSP, 1997.

PICHOIS, C e ROUSSEAU, A M. **Para uma definição de literatura comparada**. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo (Orgs.). **Literatura Comparada: Textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.