

UM VESTIDO REVESTIDO

Carla Kühlewein*

KÜHLEWEIN, C. Um vestido revestido. *Akrópolis*, 13(4): 205-211, 2005.

RESUMO: O vestido é uma figura que representa originariamente o ser feminino. No diálogo entre o poema “Caso do vestido” de Carlos Drummond de Andrade e *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues, descobre-se um vestido revestido de significados que o tornam uma figura extremamente intrigante. Através disso se desenvolve toda uma trama movida ora pelo lirismo em “Caso do vestido” ora pela dramaticidade em *Vestido de noiva*. Um olhar mais atento permite ainda observar o vestido enquanto uma figura que se revela envolvida por diversos conflitos que partem e se encerram em um único ponto: o universo feminino.

PALAVRAS-CHAVE: Vestido. Intrigante. Feminino.

A COVERED DRESS

ABSTRACT: The dress is a figure that means originally the feminine. In the dialogue between the poem “Caso do vestido” by Carlos Drummond de Andrade and the *Vestido de noiva* by Nelson Rodrigues we discover a dress full of meanings which make it an extremely intriguing figure. Through it we develop a whole plot moved either by the romance in “Caso do vestido” or by the drama in *Vestido de noiva*. A closer look still allows us to observe the dress as a figure that comes out wrapped up by diverse conflicts that start and finish within an only point: the feminine universe.

KEY WORDS: Dress. Intriguing. Feminine.

INTRODUÇÃO

O presente artigo propõe-se a estabelecer um paralelo entre dois textos literários significativamente expressivos para o Modernismo, que trazem como enfoque central a figura intrigante do vestido, trata-se do poema “Caso do vestido” de Carlos Drummond de Andrade e a peça teatral *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues.

A princípio, observa-se que *Vestido de noiva* apresenta um símbolo logo no título, uma vez que “vestido de noiva” significa – antes de tudo – casamento. Metonicamente, o autor elege um elemento dessa cerimônia religiosa para simbolizar o todo e anuncia o tema central da obra: casamento. Nesse sentido, a livre associação de idéias se dá naturalmente, conforme afirma Peirce:

Qualquer palavra comum, como “dar”, “pássaro”, “casamento”, é exemplo de símbolo. O símbolo é aplicável a tudo o que possa concretizar a idéia ligada à palavra: em si mesmo, não identifica essas coisas. Não nos mostra um pássaro, nem realiza, diante de nossos olhos, uma doação ou um casamento, mas supõe que somos capazes de imaginar essas coisas, e a elas associar palavras. (1947, p. 73)

Por isso, é possível supor que, antes mesmo que a obra inicie, o vestido já está repleto de significados que o próprio leitor ou espectador se encarrega de atribuir. Porém, à medida que a trama se desenvolve, esses mesmos significados vão sendo rompidos e como que substituídos

por outros novos.

Já em “Caso do vestido”, a constituição do símbolo se dá por outros meios. Ao contrário da peça, no poema de Drummond, o vestido apresenta-se, no início do texto, como um símbolo ausente de significados, pois se trata, apenas, de uma “veste feminina”. Enfim, é justamente a “ausência” que faz gerar todo o mistério em torno dessa figura. Bem longe de estar ausente, o vestido está muito presente na memória da mãe e, por extensão, em todo o texto.

Diante disso, as *filhas* – que indagam insistentemente sobre a figura do vestido – traduzem em palavras a curiosidade latente no leitor. De repente, o leitor se vê conduzido – junto com as *filhas* – a questionar sobre o mistério que envolve o vestido. Em outras palavras, as filhas parecem traduzir uma curiosidade sugerida pelo próprio texto: o que significa “aquele” vestido? Conforme observa-se na primeira estrofe do poema: *Nossa mãe, o que é aquele/vestido, naquele prego?* (ANDRADE, 1959, p. 157).

Um vestido intrigante

Mais do que um símbolo, o vestido é quase um ícone, pois está ali exposto, como que elevado ao grau máximo de destaque. Vale ressaltar que costuma-se dar destaque ao que – de uma forma ou de outra – considera-se importante. Talvez seja ainda esse o maior mistério do vestido: por que não se pode saber o significado daquilo que está exposto para quem quiser ver?

A primeira aparição do vestido de noiva na obra de Rodrigues é – supostamente – na figura de Madame Clessi; para espanto de Alaíde:

*Mestre em Letras pela UNESP (Campus de Assis) - Endereço: Rua Monteiro Lobato, 788 - 86600-000 Rolândia/ PR - 44 3256-9833 - Email: carlakuehlein@yahoo.com.br

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. 12).

Segundo a concepção judaico-cristã, a cor branca simboliza a pureza e a castidade da noiva. Daí o espanto de Alaíde: como pode uma mulher mundana usar uma veste com tais atribuições? No entanto, o contraste é sugerido e a própria Alaíde confirma:

ALAÍDE

(*Sonhadora.*)

Depois de morta foi vestida de noiva!

1ª MULHER

Bobagem ser enterrada com vestido de noiva!

ALAÍDE

(*Angustuada.*)

Madame Clessi! Madame Clessi! (RODRIGUES, 1943, p. 19).

Há, logo no início do texto, uma quebra de significado: uma mulher mundana vestida de noiva. O texto segue e outro símbolo aparece para confirmar o estado civil de Alaíde: a aliança de casamento.

3ª MULHER

(*Para Alaíde.*)

Isso é aliança?

ALAÍDE

(*Mostrando o dedo.*)

É.

3ª MULHER

(*Olhando.*)

Aliança de casamento.

2ª MULHER

A da minha irmã é mais fina.

3ª MULHER

(*Cética.*)

Grossa ou fina, tanto faz. (*Dá passos de dança.*) (Ibid., p. 15)

Tem-se, de certo modo, a constituição propriamente dita de uma relação conjugal consumada através do

casamento de Alaíde e Pedro. Além disso, o texto resgata não só o ritual do casamento – através dos elementos que o compõem como a música, a veste e a ornamentação – como também as crenças embutidas nesse ritual.

CLESSI

Bonito vestido! Quem foi que teve a idéia?

ALAÍDE

(*Transportada.*)

Eu vi num filme. A grinalda é que é diferente. Mas o resto é igualzinho à fita.

(...)

ALAÍDE

Ah! Pedro!

PEDRO

Que foi?

ALAÍDE

(*Numa atitude inesperada.*)

Me esqueci que faz mal o noivo ver a noiva antes. Não é bom. (*Vira as costas.*)

PEDRO

Isso é criancice! Agora não adianta! Já vi! (RODRIGUES, 1943, p. 43-44).

Mesmo assim, o texto encarrega-se de apresentar, para então quebrar os conceitos. A exclusividade da ornamentação e a crença de que não se pode ver a noiva antes do casamento, são idéias cultivadas por Alaíde, as quais Pedro quebra com naturalidade, através da constante postura indiferente.

Porém, as “quebras” não cessam. Ao contrário, intensificam-se gradativamente. Tão logo a relação entre Pedro e Lúcia toma forma, percebe-se que é um tanto conflitiva e decadente. Por isso, as personagens que dela participam parecem querer fugir dessa realidade, como que para disfarçá-la. Reflexo disso é o fato de Pedro dedicar-se à leitura de livros, enquanto Alaíde alimenta a esperança de ser como Madame Clessi.

Um fator agravante para os conflitos é o surgimento da “mulher de véu”, incômoda – a princípio – pela ausência de rosto.

HOMEM

Há uma mulher no meio. (*Confidencial.*) Uma mulher de véu. Tem um véu tapando o rosto. Percebeu?

ALAÍDE

(*Surpresa.*)

Uma mulher de véu? (*Animada.*) Mas o senhor então deve saber quem é ela. Tem que saber! Diga!

HOMEM

Não digo. (*Cumprimenta.*) Com licença – Adeus!

(*Antes de desaparecer.*) Lembre-se de seu casamento! (*Sai.*) (RODRIGUES, 1943, p. 41).

Aos poucos se descobre que a figura misteriosa é Lúcia – irmã de Alaíde – antiga namorada de Pedro e, ao que tudo indica, nunca deixara de ser. A situação parece agravar-se ainda mais por tratar-se de duas irmãs que desejam o mesmo homem.

A peça torna-se, por assim dizer, palco de disputa entre duas irmãs que almejam o vestido de noiva e tudo o que “simbolicamente” ele representa. No entanto, quanto mais o vestido se faz presente na obra, menos ele corresponde aos primeiros significados atribuídos pelo leitor ou espectador. Em última instância o vestido representa, num segundo nível, uma metáfora de sentido totalmente controverso ao primeiro: o adultério.

Eis aí novas quebras de sentido, pois, apresenta-se uma família genuinamente constituída – dada a presença de *pai, mãe e filhas* – ligada por uma estranha relação de agressividade. Além disso, o vestido expõe, em contrapartida, a quebra da monogamia – pressuposta pelo casamento judaico-cristão – através da relação extraconjugal entre Lúcia e Pedro.

Nota-se que o poema drummoniano apresenta uma quebra de sentido semelhante. Mesmo que o símbolo do casamento – como em *Vestido de noiva* – não esteja evidente em “Caso do vestido”, é possível percebê-lo na relação conjugal entre as figuras do *pai* e da *mãe*. No entanto, não fosse pelo surgimento de uma terceira personagem (a *dona*) esse casamento seria efetivamente monogâmico, conforme prega a lei judaico-cristã relativa ao matrimônio.

Quanto ao poema de Drummond, já na segunda estrofe, a *mãe* deixa escapar a importante revelação de que o vestido pertencera a uma *dona*: *Minhas filhas, é o vestido/ de uma dona que passou.* (ANDRADE, 1959, p. 157).

A partir disso, a *mãe* tenta despistar a curiosidade das *filhas*, atentando para o fato de que tanto o vestido quanto a *dona* dele estão mortos:

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

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

Mas a insistência das *filhas* supera a relutância da *mãe* que, vencida, dispõe-se a narrar o “caso”. Nesse momento, o vestido adquire vida – na figura da *dona* – e a *mãe* sabe que não pode mais voltar atrás; uma vez iniciada a narrativa é preciso fazê-la até o final.

À medida que o misterioso “caso” vai sendo revelado, o vestido torna-se cada vez mais pleno de significados. Da 10ª estrofe em diante, nota-se que a veste remete à relação extraconjugal entre a *dona* e o *pai*. Dessa forma, transforma-se o que parecia ser apenas e tão somente uma veste feminina em algo muito maior. O vestido, então, representa a história de uma relação adúltera, o que o eleva da categoria de símbolo à de metáfora. Em outras palavras, o vestido é, nada mais do que a metáfora do adultério.

Diante disso, podem surgir ainda outras questões.

Se o vestido remete à relação adúltera que incomoda à *mãe*, por que ela não o elimina ao invés de pendurá-lo e conferir-lhe destaque? Fosse assim – talvez – não seria necessário lembrar um passado tão incômodo e, possivelmente, o poema seria apenas uma narrativa, sem maiores contradições.

Ou ainda, por que as personagens, na peça de Rodrigues, insistem em obter o vestido, mesmo diante da carga conflitiva que ele carrega? Contudo, não fosse por isso, parece que a trama perderia a força. Na verdade, para esclarecer tais dúvidas, é preciso aproximar um pouco mais o enfoque que se tem adotado.

Um vestido revestido

De modo geral, observa-se que – através de caminhos diferentes – as duas obras alcançam o mesmo efeito de sentido ao impregnarem o “vestido” de novos significados – através das “quebras”. Ou seja, confere-se não só a representação do adultério, como também a representação de um outro conteúdo que contrasta com o primeiro. Isso se deve ao fato de Drummond e Rodrigues empregarem, nos textos em questão, um método de metaforização específico, que faz gerar a carga conflitiva propriamente dita do vestido, e por que não dizer, do texto em geral.

Mais atentamente, é possível perceber que essa carga conflitiva resulta da incompatibilidade do sentido primeiro – correspondente ao símbolo – com o subsequente – relativo ao adultério, denunciando o que se poderia chamar de **contraste**.

No poema de Drummond, o vestido está inicialmente ausente de significados, sabe-se apenas que se trata de uma “veste feminina”. Somente a partir da narração da *mãe* é que se revela o caso extraconjugal entre o *pai* e a *dona* e, assim, o poema adquire um novo significado.

Através da ressignificação do vestido, a esfera conflitiva do poema justifica-se pelo próprio contexto, e tudo poderia ser finalmente apaziguado não fosse pelo fato desse mesmo vestido estar elevado a uma posição de destaque. Fato que não só justifica como também intensifica consideravelmente os conflitos já existentes, denunciando o **contraste** central do poema. Há, sobretudo, uma espécie de “desvio” do significado do vestido a partir do contexto da obra.

Em *Vestido de noiva*, a questão do contraste fica ainda mais evidente ao se contrapor o caráter simbólico ao metafórico. O vestido aparece em todo o texto, porém, inserido no contexto da obra, adquire um novo significado que contrasta com o primeiro.

Porém, na mesma medida em que a metáfora traz à tona conflitos, ela os encobre. Forma-se, então, uma espécie de jogo entre “expor” e “encobrir” que muito tem a ver com um “disfarce”. O próprio termo “disfarce” emite um duplo sentido. Disfarçar algo significa não ocultá-lo totalmente; com isso, corre-se o risco de torná-lo mais exposto do que se estivesse apenas e tão somente, evidente. Em se tratando de um “desvio” parece que a necessidade de encobri-lo torna-se ainda maior.

A narrativa do caso extraconjugal – no poema drummoniano – parece perder o sentido uma vez que o vestido permanece onde e como está. É como se os novos

significados a ele atribuídos não lhe afetassem a posição de destaque. Parece, então, que as sanções em “Caso do vestido” são efetivamente despistadas pela aparente resolução de tudo. Afinal, tudo não passa de um caso que já se foi: “vestido não há, nem nada”. Mas, ainda que o vestido esteja, ao final do poema, com toda sua carga signífica revelada, ele permanece ali – no prego da parede – elevado ao grau máximo de destaque. Nota-se, então, que a metáfora tenta “disfarçar” o que agora é público.

Em *Vestido de noiva* há um jogo semelhante. No entanto, nem todas as personagens escapam às sanções. Conforme aponta Maria Helena P. Martins: “[...] a punição que quase todos os personagens de Nelson Rodrigues sofrem, ao final da peça, não é senão a consequência lógica de seus atos socialmente condenáveis” (1981, p. 102).

Ainda que a punição seja uma “consequência lógica” na peça rodrigueana – como afirma a autora – o vestido não sofre qualquer sanção. Ao contrário, seus novos significados são disfarçados, e ficam dormentes como que à espera de novos significados. Talvez seja por isso que – mesmo imbuído por uma carga conflitiva – o vestido permaneça alvo de acirradas disputas, como um troféu a ser conquistado. Afinal, não se trata de uma veste qualquer... trata-se, sobretudo, de um “vestido de noiva”.

Em detrimento disso, o vestido enquanto símbolo do casamento é, ao mesmo tempo, um disfarce dos seus outros significados. Dentre eles o adultério. Justamente por isso, as personagens continuam a desejá-lo mesmo com múltiplos significados, e talvez seja isso que o torne tão intrigante. Nisso se consagra o conflito central da obra *Vestido de noiva*: obter para esconder.

Em suma, o que se pode pensar a respeito do vestido, é que ele ultrapassa a representação do adultério para a tradução de um universo muito mais complexo: os conflitos da alma humana.

A presença da voz feminina

Vale ressaltar que as personagens destacadas: *mãe*, *dona* e *filhas* – em “Caso do vestido” – Alaíde, Lúcia e Clessi – em *Vestido de noiva*, mantêm – de uma forma ou de outra – estreita ligação com esta peça do vestuário. São “eus” que ecoam por todo o texto, estimulados não só pela presença instigante dessa figura, mas, principalmente, pelo que ela representa.

Considerando-se que as duas obras são compostas segundo uma voz central. Em “Caso do vestido” a *mãe* narra a própria história, enquanto que em *Vestido de noiva* tudo se processa dentro da mente de Alaíde. Percebe-se que as duas personagens refletem um ponto de vista, além de particular, feminino. O que permite concluir que, todos os demais elementos são apontados sob essa óptica, inclusive a figura masculina.

A *mãe* é a voz central em “Caso do vestido”, pois, é conforme o ritmo de suas palpitações que a narrativa se desenvolve. Em todo o texto, não há qualquer descrição das vestes da *mãe*, apenas a menção a acessórios que lhe pertenceram:

Meus anéis se dispersaram

Minha corrente de ouro
pagou conta de farmácia. (ANDRADE, 1959, p. 160).

A perda dos “anéis” e da “corrente de ouro” representa a degradação por que passa a *mãe*, logo após ser abandonada pelo *pai*. Não se trata apenas de uma perda material, mas, sobretudo, de uma perda sentimental. Assim é composto todo o poema. Os símbolos presentes – dentre eles o vestido – conjugam-se muito mais pelo que representam do que pelo sentido próprio.

No entanto, a *mãe* não usa o vestido e, se isso ocorre, como é possível perceber-lhe o significado? De fato, a *mãe* não o usa, mas se projeta nele. Ela transcende de tal forma seu conflito para esse objeto que ele – por si só – traduz-lhe o interior.

À medida que a narrativa transcorre, a angústia da *mãe* aumenta, pois se vê pressionada a revelar um passado que lhe é, por demais, incômodo. A *mãe* parece ter que transpor um duplo desafio: além de resgatar lembranças incômodas, ainda tem a preocupação em narrar o “caso”, sem que o *pai* perceba. É nesse ritmo que segue o texto: entre a omissão e a revelação do significado do vestido. Aí reside o conflito central do texto. Num ritmo comedido, há uma voz feminina que revela, aos poucos, a visão do mundo em que está inserida.

Há que se considerar que ao receber o marido de volta em casa, a *mãe* limita-se a acolhê-lo – sem mais perguntas – e tenta convencer-se de que tudo não passou de um sonho.

O barulho de comida
na boca me acalentava.

Me dava uma grande paz,
um sentimento esquisito

de que tudo foi um sonho,
vestido não há... nem nada. (ANDRADE, 1959, p. 162).

Há sobre essa figura feminina uma sensação proibitiva muito forte. É como se a *mãe* estivesse sempre à mercê de sanções que lhe serão impostas, caso seja surpreendida, revelando o que parece ser um lado obscuro do vestido.

Basta um rumor na escada para interromper – ainda que por alguns instantes – uma voz que insiste em falar das angústias do universo feminino. Sob essa perspectiva, a *mãe* dialoga com outras vozes no texto, como as da *dona* e das *filhas*.

Já a *dona*, conforme o próprio nome aponta, é quem possui o vestido e, por isso, tem as vestes descritas em detalhes:

O seu vestido de renda
de colo mui devassado

mais mostrava que escondia
as partes da pecadora. (Id., 1959, p. 159).

O decote exagerado do vestido – que expõe, parcialmente, a nudez da *dona* – é uma afronta para a *mãe*. E se, de fato, a veste remete à característica de quem a usa, a *dona* mostra-se tão ousada quanto o decote da vestimenta.

A *dona* revela um perfil que parece desafiar a *mãe*. A princípio, é uma personagem cheia de atitudes, mesmo quando estas lhe são impostas. É o caso de quando a *mãe* lhe pede para que se case com o *pai*:

Eu não amo o seu marido,
me falou ela se rindo,

mas posso ficar com ele
se a senhora fizer gosto

não por mim, não quero homem. (ANDRADE, 1959, p. 160).

Da 45ª a 59ª estrofes, a *dona* narra a própria história e cria o que mais parece uma segunda versão do “Caso do vestido”. Após a degradação física, financeira e emocional por que passa, com o abandono do *pai*, a *dona* reencontra-se com a *mãe* e entrega-lhe o vestido a fim de redimir-se: *Recebi esse vestido / e me dai vosso perdão*. (Ibid., p. 160).

Não por acaso, a *mãe* “empresta” a voz narrativa à *dona*, que relata uma degradação semelhante à da *mãe*. Esta, por mais indignada que esteja, limita-se a observar a *dona* e interrogá-la em pensamento. No entanto, a *mãe* toma uma atitude que justifica o próprio poema: pendura o vestido na parede. Dessa forma, eleva o vestido a um ponto de destaque que passa a representar a história das duas personagens.

Olhei muito pra ela,
boca não disse palavra

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

Mas por que a *mãe* fica em silêncio enquanto a *dona* lhe pede perdão quando há tanto a dizer? É possível supor que, diante de histórias tão semelhantes, haja uma certa identificação mútua entre a *mãe* e a *dona*. Ou seja, ambas percebem que – apesar da adversidade – têm ações e reações semelhantes, porque acima de tudo, espelham o mesmo fundamento: a alma feminina.

Nesse sentido, outras vezes se fazem presentes no texto para reforçar a questão: trata-se das *filhas*. Mais do que incentivadoras da narrativa, são cúmplices da *mãe* em todos os aspectos, não só pelos laços familiares que as unem, mas pelo fato de compartilharem do universo feminino. Como supostas tradutoras de uma tensão já latente no texto, as *filhas* podem ser vistas como um referencial das múltiplas vozes que se identificam com esse mesmo universo. Dessa forma, a pequena obra-prima de Drummond sai de um contexto particular e atinge proporções gigantescas, até alcançar uma realidade universal. Do “Caso do vestido” chega-se aos conflitos da condição feminina no mundo moderno.

Em *Vestido de noiva*, as personagens também estão voltadas para o vestido, ainda que de forma mais intensa e

complexa. Na peça, há a luta pela obtenção dessa figura e toda sua carga significativa, nem que para isso seja necessário romper com conceitos ou pré-conceitos.

Não se pode esquecer, no entanto, que a trama se passa na mente de Alaíde e que, portanto, constitui a voz central do texto. É através dela que as demais vozes se propagam. *Vestido de noiva* é o conjunto de tipos humanos que aparecem e desaparecem – diante dos olhos do expectador e/ou leitor – a fim de representar uma única realidade: os conflitos internos da figura feminina.

Enquanto personagem, Alaíde ingressa num relacionamento conflitivo desde o início e que com o casamento só tende a se agravar. Mesmo assim, mostra-se determinada a manter o casamento a qualquer preço.

MULHER DE VÉU
(*Patética.*)

Pelo menos, nunca me casei com os seus namorados!
Nunca fiz o que você fez comigo: Tirar o único
homem que eu amei! (*Com a possível dignidade
dramática.*) O único!

ALAÍDE

Não tenho nada com isso! Ele me preferiu a você
– Pronto!(RODRIGUES, 1943, p. 57-58).

Alaíde persegue o vestido, usa-o para então rejeitá-lo e mostrar-se atraída pelas vestes de Clessi. Nestas circunstâncias, Alaíde é advertida não só pelo marido, mas também pela própria Madame 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! (RODRIGUES, 1943, p. 25-26).

Sempre impulsiva, Alaíde parece querer romper com os próprios conceitos; rouba o namorado da irmã, casa-se com ele e assim permanece, mesmo ciente da relação dele com Lúcia. Tudo para manter a posse do vestido. Parece, então, que o vestido não é usado somente enquanto veste, mas como um meio de conquistar o que se deseja: casamento, marido e – acima de tudo – uma vitória sobre a irmã.

Num primeiro momento, Alaíde manifesta-se como uma figura feminina desiludida com o casamento e propensa a ter uma vida leviana tal como Madame Clessi. Mas tudo se procede no nível das aparências. Os recônditos desejos dessa personagem logo são interrompidos por uma consciência que parece ser maior que tudo. Alaíde manifesta indignação diante da realidade em que está inserida, mas não consegue livrar-se dela, pois a possibilidade de sanções a impede.

Por outro lado, Lúcia é movida pelos mesmos impulsos que Alaíde e o resultado só pode ser uma acirrada disputa que cresce a cada cena.

LÚCIA

(*Vangloriando-se.*)

Você continua pensando que ele é só seu?

ALAÍDE

Penso, não. É.

LÚCIA

Já lhe disse que é de nós duas, minha filha! Não quer acreditar – melhor! (RODRIGUES, 1943, p. 93-94).

Eis aí uma figura feminina que transfere para o vestido as frustrações e, por isso, espera possuí-lo e redimir-se. Assim como para Alaíde, o vestido para Lúcia, é um troféu a ser conquistado. Curioso notar que quando isso efetivamente acontece a insatisfação permanece.

LÚCIA

(*Sardônica.*)

Você nunca prestou! Foi sempre isso! Não me olhe, que não adianta!

PEDRO

Está bem. Depois eu falo com você.

LÚCIA

É inútil. Não serei de você, nem de ninguém. Você nunca me tocará, Pedro.

PEDRO

Você diz isso agora!

LÚCIA

Jurei que nem um médico veria o meu corpo. (RODRIGUES, 1943, p. 121).

Por outro lado, num plano paralelo, longe da disputa entre as irmãs encontra-se Madame Clessi, que se torna cúmplice de Alaíde, à medida que colabora com o resgate da memória dessa personagem.

Tal como as *filhas* em “Caso do vestido”, é possível supor que Clessi compactua com Alaíde não por mera simpatia, mas porque há uma identificação imanente. De certa forma, Clessi enxerga nas lembranças de Alaíde a sua própria história. Nisso, aliam-se as percepções de mundo e forma-se uma cumplicidade reflexa, quase obsessiva.

Ao final da peça, Alaíde morre e a disputa entre as irmãs perde o sentido. A partir de então, a trama parece tomar novos rumos. No entanto, o conflito principal permanece: as percepções da figura feminina dividida entre a liberdade que o mundo moderno oferece e os padrões morais enraizados na sociedade.

As figuras femininas parecem viver constantemente sob pena de sanção. Rompem os conceitos, mas temem as conseqüências. E se não o fazem, angustiam-se por isso. Eis aí o conflito interno comum às vozes femininas que se propagam pelos dois textos. O vestido é o responsável, primeiro e último, pela tensão que se conserva por toda a trama.

Nota-se que, em “Caso do vestido”, as figuras femininas – apesar das divergências – parecem estabelecer uma relação de identificação, ou mesmo, de cumplicidade. Já em *Vestido de noiva*, essa mesma relação se faz pela rivalidade, exceto Madame Clessi.

Entre as vozes femininas

Porém, em meio às vozes femininas – que percebem o mundo através das mais variadas sensações – ergue-se a coluna rígida e imutável da figura masculina. Em “Caso do vestido”, o *pai* passa da relação conjugal para a adúltera – e vice-versa – sem se importar com o sofrimento e a degradação que provoca nas figuras femininas. Em *Vestido de noiva*, Pedro diverte-se ao ser disputado pelas irmãs Alaíde e Lúcia. Limita-se a assistir os conflitos, sem tomar parte neles.

No poema drummoniano, a indiferença do pai fica evidente ao encantar-se pela *dona* e, como conseqüência, abandona a família e vai ter com ela.

Era uma dona de longe
vosso pai enamorou-se

E ficou tão transtornado,
se perdeu tanto de nós,

se afastou de toda a vida,
se fechou, se devorou,

chorou no prato de carne,
bebeu, brigou, me bateu,

me deixou com o vosso berço,
foi para a dona de longe. (ANDRADE, 1959, p. 157).

O verso “bebeu, brigou, me bateu” ilustra a gradativa ousadia com que o *pai* age em relação à *mãe*. Enfim, o *pai* vai ter com a *dona*, mas ela o despreza. Este, por sua vez, insiste na conquista, mesmo que para isso seja necessário submeter-se à humilhação.

Mas a dona nem ligou.
Em vão o pai implorou.

Dava apólice, fazenda,
dava carro, dava ouro,

beberia seu sobejo,
lamberia seu sapato,

mas a dona não ligou. (Ibid., p. 158).

Como o *pai* não consegue atingir o que pretende, roga à *mãe* que interceda junto à *dona* para que durma com ele.

Então, vosso pai, irado

me pediu que lhe pedisse

a essa dona tão perversa,
que tivesse paciência
e fosse dormir com ele. (Ibid., p. 158).

Note-se que no texto não há qualquer indício de constrangimento por parte do *pai* ao pedir à própria esposa que colabore na consumação do adultério. Enfim, a *mãe* faz o pedido à *dona*, que aceita mostrando-se indiferente.

De certo modo, é preciso reconhecer que o *pai* sujeita-se ao desprezo da *dona* com o objetivo claro de possuí-la. Assim que o intento se cumpre, volta a assumir a postura de indiferente e retorna à casa da *mãe* como se nada tivesse acontecido. Sem se importar com o vestido ou mesmo com a possível reação da *mãe*, come no mesmo prato de carne onde, antes, chorara.

Ela se foi de mansinho
e já na ponta da estrada

o 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. 161).

Através das atitudes de desprezo e abandono, o *pai* provoca a degradação física, financeira e sentimental tanto da *mãe* quanto da *dona*. No entanto, permanece ileso, pois, não há qualquer indício de velhice ou franca desagregação.

Eu fiz. Ele se assentou.
Era sempre o mesmo homem

comia meio de lado
e nem estava mais velho. (Ibid., p. 162).

Ao realizar as vontades próprias, o *pai* ousa o quanto pode. Não teme qualquer sanção, pois não parece estar sob pena de nenhuma. Segundo esse ponto de vista, a posição do *pai* sugere não perder nada, senão ele mesmo.

Igualmente, em *Vestido de noiva*, as atitudes de Pedro nunca ultrapassam as vontades próprias. No entanto, não é ousado o bastante para manter às claras o relacionamento simultâneo com Alaíde e Lúcia, como faz o *pai* em “Caso do vestido”. Contudo, Pedro parece conduzir o casamento e a relação adúltera com aparente naturalidade, desempenhando os papéis de marido e amante conforme lhe convém.

Enquanto marido, mostra-se aparentemente preocupado com o estado de Alaíde no hospital quando, na verdade, deseja a morte da esposa. Como amante, Pedro trata Lúcia – de maneira cínica – como se não a bem conhecesse, a fim de despistar as suspeitas.

Diante dos conflitos entre Alaíde e Lúcia, Pedro procura ausentar-se ou incentivar a situação segundo lhe convém, mas sempre mantendo a imparcialidade.

Ao contrário do poema drummoniano, Pedro parece receber a devida punição, pois, acusa sugestiva propensão à loucura. Alaíde acaba morta, Lúcia vive atormentada pela lembrança da irmã e Pedro tende para a insanidade.

CONCLUSÃO

O objetivo do *pai*, em “Caso do vestido”, parece estar bem expresso: dormir com a *dona*. Mesmo que esta não seja propriamente um objeto, pode-se considerar que o *pai* a vê desse modo. Igualmente em *Vestido de noiva*, o objetivo de Pedro está centrado em possuir Lúcia. Ou seja, para ambos, o casamento é uma situação conveniente.

Observa-se que a relação entre tipos humanos e o mundo em que estão inseridos diverge em ambas as obras. Enquanto as figuras femininas têm como enfoque o vestido, as masculinas concentram esforços na obtenção de um outro objeto: a mulher. Não há nada que os impulsiona mais do que a posse da mulher desejada. Nesse ínterim, a figura masculina presente em “Caso do vestido” e *Vestido de noiva* surge como desarticuladora do universo feminino, pois o invade, sem pedir licença ou tomar qualquer precaução.

Em última instância, o vestido – quase uma personagem – é a representação da condição feminina. Sob essa medida “Caso do vestido” e *Vestido de noiva* parecem convidar a um mergulho nesse universo e perceber as angústias, os desejos e as limitações de quem nele vive e sobrevive.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **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, Antonio. Literatura Comparada. In: _____. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CUNHA, Helena Parente. Os gêneros literários. In: _____. **Teoria Literária**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- LINS, Álvaro. **Jornal de crítica**, 5ª série. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1947.
- LINS, Ronaldo Lima. A Ocorrência em Vários Planos. In: _____. **O Teatro de Nelson Rodrigues: Uma Realidade em Agonia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco José Alves, 1978.
- MORAES, Emanuel de. Ritmo dramático. In: _____. Carlos Drummond de Andrade – **Prosa e Poesia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- RODRIGUES, Nelson. **Vestido de noiva**. São Paulo: Círculo do Livro, 1943.

Recebido em: 05/Maio/2006
Aceito em: 29/Maio/2006

PÓS-GRADUAÇÃO UNIPAR

2006

CIÊNCIAS HUMANAS

Campus Umuarama

- Especialização em Docência do Ensino Superior: Fundamentos e Práticas Educativas
- Especialização em Educação Especial
- Especialização em Educação Física Escolar
- Especialização em Língua Inglesa com Ênfase em TESOL
- Especialização em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira
- Especialização em Práticas de Laboratório para o Ensino de Ciências:
Níveis Fundamental e Médio

Campus Toledo

- Especialização em Pedagogia da Educação Física e do Esporte na Escola
- Especialização em Psicopedagogia

Campus Guaíra

- Especialização em Educação Especial: Formação Integrada
- Especialização em Psicopedagogia Clínica e Institucional

Campus Cascavel

- Especialização em História Regional: Olhares Sobre o Paraná
- Especialização em Língua Inglesa com Ênfase em TESOL
- Especialização em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira

Campus Francisco Beltrão

- Especialização em História do Brasil

QUEM PENSA FAZ.



www.unipar.br