

**DA LITERATURA AO CINEMA E VICE-VERSA:
ANÁLISE SEMIÓTICA DO FILME *O VESTIDO***

Leonardo Araújo Oliveira*

Resumo: No presente artigo faremos uso de ferramentas de interpretação para a apreciação do filme *O Vestido*. Tomaremos como base a semiótica de Charles Sanders Peirce por considerá-la apta para análise de signos não linguísticos. Assim, desvendando as camadas do longa-metragem, encontraremos em sua cadeia de signos uma estrutura que privilegia um resgate de clássicos formadores da história da literatura universal, de Homero a Drummond, passando por Goethe.

Palavras-chave: Cinema. Literatura. Imagem. Signos. Clássicos.

Abstract: In this article we will use interpretation tools for the appreciation of the film *O Vestido*. We will take Charles Sanders Peirce's semiotics as a basis, considering it suitable for the analysis of non-linguistic signs. Thus, unveiling the layers of the feature film, we will find in this chain of signs a structure that privileges a rescue of classic formators of the history of universal literature, from Homero to Drummond, passing through Goethe.

Keywords: Cinema. Literature. Image. Signs. Classics.

Introdução

O longa-metragem *O vestido*, de 2003, dirigido por Paulo Thiago, é livremente inspirado no poema *O caso do vestido*, de Carlos Drummond de Andrade. A trama se passa no interior de Minas Gerais, onde duas garotas, filhas de Ângela, questionam a mãe sobre um vestido rosa que encontram em casa. Ângela, com pesar, dá início a uma narrativa que envolve o vestido, seu esposo Ulisses (pai das garotas), seu primo Fausto e uma moça da capital chamada Bárbara.

O presente texto visa reconstruir a narrativa do longa-metragem *O vestido*, acompanhando-a com uma análise semiótica, a partir da segunda tricotomia de Charles

* Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Mestre em Filosofia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Esse artigo se relaciona com os projetos de pesquisa em que atuo, “Filosofia da arte como estilística da existência” (coordenado por mim), bem como “Constelações do problema da imagem no pensamento contemporâneo” (coordenado pelo professor Eder Amaral, em que participo como colaborador). A origem da pesquisa remonta ainda à minha graduação, quando tive aulas de Semiótica com a professora Élica Paiva, a quem agradeço por, desde aquela época, estimular o desenvolvimento do presente texto. E-mail: leonardo.oliveira@uesb.edu.br

Sanders Peirce, composta pelas seguintes categorias: ícone, índice e símbolo. A opção pela semiótica peirceana é importante uma vez que ela permite um uso dos signos que não se limite aos signos linguísticos.

Iniciaremos com uma breve exposição da teoria dos signos de Peirce, focando na segunda tricotomia e na secundidade. Em um segundo momento, será trabalhado a construção dos personagens e a importância de seus nomes dentro de uma análise semiótica. Por fim, reconstruiremos a narrativa, que se baseia, sobretudo, nos espaços de sugestão abertos pelo poema de Drummond. Com a análise dos personagens e da narrativa, tornar-se-á evidente o recurso metalinguístico do filme, de modo que a cadeia de signos que estrutura o filme esteja talhada exaustivamente em material artístico de diferentes mídias, com destaque para figuras clássicas da literatura ocidental.

1 A análise via secundidade: o índice como signo imagético

Peirce fundou uma lógica baseada em uma teoria dos signos. Por isso denomina sua semiótica, por vezes, de lógica, o que lhe confere um caráter universal. A principal implicação do cunho universalista da semiótica peirceana é a de que os signos não compõem uma classe de elementos de ordem particular ou acidental, e sim que estruturam o mundo da experiência humana em sua totalidade. Pertencente à tradição do pensamento categorial, iniciada com Aristóteles e passando, sobretudo, por Kant (filósofo de grande influência no pensador americano), procurou instituir uma fenomenologia alicerçada em três categorias essenciais, a saber: primeiridade, secundidade e terceiridade, como podemos ler na síntese feita pelo próprio filósofo:

A primeiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a qualquer outra coisa. A secundidade é o modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas independentemente de qualquer terceiro. A terceiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, colocando em relação recíproca um segundo e um terceiro (PEIRCE, 1975, p.136).

A primeiridade se configura por sua imediatez e ausência de referência fora de si, como uma categoria da ordem da pura possibilidade; a secundidade inicia pela conexão entre um fenômeno primeiro e outro fenômeno qualquer, formando-se pelas ideias de comparação,

ação, fato, (auto)percepção; a terceiridade se dá pela relação entre um fenômeno segundo e um terceiro, fundando-se, sobretudo, na memória, no hábito e na lei.

Peirce também apresenta três elementos constituintes do signo: representamen, objeto e interpretante. O representamen é o signo considerado em si mesmo, segundo sua própria natureza material, mas só funciona segundo o objeto, pois o signo sempre representa um objeto. Existem objetos imediatos e objetos dinâmicos. O objeto imediato é aquele que está contido no signo, é o substituto, no processo de significação, do objeto dinâmico, que reside fora do signo, implicado a ele somente por uma indicação e nunca por uma expressão direta. Contudo, a representação se efetua apenas em relação a um interpretante, que não se confunde com o intérprete, mas se constitui como um processo relacional criado na mente do intérprete¹.

A primeira tricotomia se configura pelo qualissigno, pertencente à categoria da primeiridade, “[...] é uma qualidade que é um Signo” (PEIRCE, 2005, p. 52), não atuando como signo até que se corporifique. O sinsigno, por sua vez, se constitui como signo quando se corporifica, participando da secundidade, se caracteriza como “[...] uma coisa ou evento existente e real que é um signo” (PEIRCE, 2005, p. 52). Por fim, na terceiridade, temos o signo ligado a lei e a convenção: o legissigno, que não é um objeto singular, mas um tipo geral.

Segundo Nöth, a primeira tricotomia é pensada com referência ao representamen enquanto a segunda baseia-se nas relações entre representamen e objeto (Cf. NÖTH, 2003, p. 76). Considerada por Peirce a mais importante divisão dos signos, a segunda tricotomia, a qual nos deteremos, é a que contém a primeira e é constituída por ícone, índice e símbolo.

O ícone é definido por uma relação de semelhança entre representamen e objeto, sem maiores referências de caráter específico, se mantendo no domínio da possibilidade, logo, ligado a primeiridade. O índice se dá por relações diáticas, o que é característico da secundidade, apontando para contextos de particularidade, isto é, em referência a indivíduos específicos. O símbolo participa da terceiridade, delineando-se, sobretudo, por sua referência a convenção social, dotando sua representação de uma amplitude que a distingue da representação indiciária.

¹ Há três tipos de interpretante: a) o interpretante imediato, que se caracteriza pela possibilidade de produção do signo em uma mente qualquer (nesse sentido, é precedente ao intérprete); b) o interpretante dinâmico, que consiste naquilo que o signo produz em cada mente singular; c) o interpretante em si, signo de caráter lógico e convencional, isto é, que, a partir de determinadas condições, se estende a todas as mentes.

A semiótica de Peirce, ao não se limitar a signos linguísticos, torna-se uma ótima ferramenta para analisar imagens. Por isso foi utilizada nos célebres livros de Gilles Deleuze sobre Cinema (*A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*). No primeiro livro Deleuze associa as categorias de Peirce a sua classificação das imagens cinematográficas: a imagem-afecção com a primeiridade, a imagem-ação com a secundidade, a imagem-relação (ou imagem mental) com a terceiridade².

Escolhemos, para a análise do filme *O vestido*, a categoria da secundidade, uma vez que acreditamos que o referido se enquadra na imagem-ação, que se caracteriza não somente pelo cinema de ação propriamente dito, mas por todo o cinema em que o enquadramento seminal se dá pelo plano-médio (ou plano-americano).

C.S. Peirce distinguia entre duas espécies de imagens que chamava Primeiridade e Secundidade. A secundidade estava lá onde havia duas por si só: o que é tal como é em relação a um segundo. Tudo o que só existe ao opor-se, por e num duelo, pertence pois a secundidade: esforço-resistência, acção-reacção, excitação-resposta, situação-comportamento, indivíduo-meio... É a categoria do Real, do actual, do existente, do individuado. E a primeira figura da secundidade, já é aquela em que as qualidades-potências se tornam forças, isto é, se actualizam nos estados de coisas particulares, espaço-tempo determinados, meios geográficos e históricos, agentes colectivos ou pessoas individuais. É aí que nasce a imagem-acção (DELEUZE, 2004, p. 137).

Assim, a imagem-ação é o que predomina no grande cinema de gênero hollywoodiano: ação, aventura, suspense, drama. No caso do filme *O vestido*, percebe-se uma estrutura muito própria do melodrama norte-americano e do chamado cinema de ator, centrado de maneira explícita na atuação das atrizes e atores principais, frequentemente enquadrados da cintura para cima em diálogos que permitem o desenvolvimento mútuo dos personagens. A secundidade é justificada, sobretudo, nesse ponto, ou seja, no fato de que a trama não se desenvolve sem a forte presença de dualidades. Assim, em função dessas díades, demarcaremos especialmente as relações imagéticas e textuais que se constituem por índices, mas sem ignorar as ocorrências de símbolos e ícones.

2 Outra imagem essencial para Deleuze é a imagem-percepção, condição de possibilidade para as imagens restantes. Mas Deleuze acredita que Peirce não concebeu um signo correspondente a esse tipo de imagem, por isso Deleuze cria o conceito-signo “zeroidade”.

2 Características dos personagens a partir dos signos implicados em seus nomes

Não é a primeira vez que o diretor Paulo Thiago trabalha com a literatura no cinema, nem mesmo com Drummond. Já dirigiu o curta-metragem *A criação literária de Guimarães Rosa; Sagarana*, o duelo, baseado no texto de Guimarães Rosa; *Policarpo Quaresma*: herói do Brasil, adaptação do romance de Lima Barreto; *Poeta de sete faces*, documentário sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade, em que contou com profissionais que retornam em *O vestido*, caso de Ana Beatriz Nogueira e Leonardo Vieira. O filme *O vestido* traz uma novidade: adaptar um poema. Tarefa bem incomum e talvez mais árdua do que a adaptação de romances. Isso explica o fato de que Carlos Herculano Lopes (2004) tenha escrito o romance *O vestido* – publicado no mesmo ano de lançamento do filme –, para servir de base ao filme homônimo de Paulo Thiago – não se tratando, contudo, de um roteiro, uma vez que o roteiro é assinado pelo próprio Paulo Thiago e por Haroldo Marinho Barbosa. O trabalho do diretor com a literatura se amplia muito em *O vestido*, na medida em que as referências literárias do filme são abundantes, a começar pelos nomes dos personagens.

Ulisses, interpretado por Leonardo Vieira, mantém uma relação icônica com o personagem Ulisses da *Odisséia*, herói que realiza uma viagem de vários anos e que, quando retorna, sua esposa o recebe de braços abertos, após anos de fidelidade – ato comparável ao de Ângela (Ana Beatriz Nogueira)³.

O nome de Ângela invoca a noção de uma mulher angelical, doce, companheira, bondosa. Mas tal personagem é também a obsessão de Fausto (Daniel Dantas), assim como Gretchen (ou Margarida), personagem do *Fausto* de Goethe, moça devota que é objeto de desejo incessante do Fausto da peça alemã – que recebeu versões em várias linguagens, tendo entre as mais célebres, além dos versos de Goethe, o romance de Tomas Mann e o longa-metragem de Murnau.

O Fausto d’*O vestido*, que muitas vezes também é chamado de Doutor Fausto, mantém uma relação icônica com o Fausto alemão, representando, sobretudo, a busca incessante por poder. No entanto, essa relação não permanece no nível dos personagens, pois algumas ações do Fausto d’*O vestido* se aproximam do Mefistófeles, o personagem que compra a alma do

3 Referência ao Canto XXIII da *Odisséia*, “Penélope Reconhece Odisseu” (HOMERO, 2015, p. 371).

lendário Fausto. Nesse sentido, o Fausto do vestido simboliza a corrupção em geral, sendo um corrompido, mas também um corruptor, alguém que usufrui de um imenso poder, mas alguém que proporciona e produz esse poder que usufrui, isto é, ele atua tanto como Fausto quanto como Mefistófeles – nesse último caso o papel do Fausto lendário acaba sendo ocupado por Ulisses.

Os gregos e, posteriormente, a tradição ocidental, denominaram de bárbaros todos aqueles que viam de fora, portando outros costumes: os estrangeiros. É exatamente a impressão que se tem quando vemos Bárbara, interpretada por Gabriela Duarte, chegar à cidade. “Eu sou aquela que vem de longe”, diz a personagem.

As filhas de Ângela e Ulisses chamam-se Clara (Livia Dabarian) e Ritinha (Anna Luiza Gonçalves). Esses nomes não são tão significativos quantos os demais. “Ritinha” se dá por um diminutivo, o que pode indicar certa menoridade, que na trama se faz pelo fato de ser a mais nova e, muitas vezes, se mostrar um pouco confusa. Ao contrário de Clara, que geralmente aparece para esclarecer algo.

Ulisses, Ângela, Fausto e Bárbara são as personagens centrais, de modo que todos mantêm vínculos dramáticos entre si, de harmonia ou oposição, desenvolvendo-se no terreno da secundidade. Obviamente, todos os nomes dos personagens, além de ícones e mais raramente símbolos, são índices, na medida em que apontam para algum ponto de inferência do desenvolvimento da trama.

3 Reconstrução da narrativa fílmica

O filme inicia com o vulto (ícone) de uma garota brincando com um vestido. Escutamos, no entanto, duas vozes, o que indica a presença de duas pessoas. Trata-se de Clara e Rita, filhas de Ângela. Clara diz que viu a mãe chorando (lágrimas, símbolo de tristeza) enquanto segurava o vestido, o que é índice de que o vestido a traz más lembranças.

Em seguida, surge a voz de Ângela, narrando um evento passado. Passa-se, então, para imagens da família com o acompanhamento da narração de Ângela, o que configura uma analepse. Vemos as três figuras, Ângela e a filha, em um evento político. Logo se encontram com Fausto, primo de Ângela, que menciona uma dívida de Ulisses, esposo de Ângela, e o designa como procurado pela polícia, em um tom que simboliza antipatia, o que indica uma má recepção da imagem de Ulisses por Fausto. Essa antipatia é ressaltada logo na sequência,

quando o deputado Cabral diz que Ulisses é um homem de valor.

Em cena posterior, Fausto fala para alguns homens que ninguém faz nada sem ele mandar, indicando que é um homem de poder.

Na casa de Ângela, as filhas perguntam sobre vestido e a mãe resolve contar. Inicia elogiando o marido, seu caráter, sua beleza, etc. Logo vemos imagens da família em casa, Ulisses reclamando de dívidas e de problemas financeiros. Ângela, em resposta, comenta sobre o valor do sítio que o pai de Ulisses deixou. Ulisses demonstra não gostar da ideia de vender o sítio, indicando a atribuição de um valor não monetário ao mesmo. Enquanto isso, Ulisses diz que vai ao escritório de Fausto, logo após Ângela mencionar algo sobre a ajuda de Deus. Clara esclarece a Ritinha que Ulisses irá ao escritório de Fausto e não de Deus. Aqui, uma confusão de linguagem serve como índice da corrupção de Ulisses, que se afasta de Deus, uma vez que, não somente não vai ao escritório de Deus, mas o substitui pelo de Fausto, criatura que, na lenda européia, se afastou de Deus e se vendeu ao Diabo. É importante notar que na casa de Ângela, bem como em sua roupa e na roupa de suas famílias, predomina a cor azul – ícone de uma atmosfera celestial, que contrasta com a cor “quente” do vestido.

Ulisses encomenda o vestido rosa na costureira, lá o fotógrafo comunista mostra a ele uma foto de seu pai. Diante da foto do Pai, que é por si só – principalmente após Freud – um símbolo de censura, Ulisses a recusa. Demonstra que a foto significa para ele cobranças do pai, um homem que conseguiu o belo sítio somente com o suor do rosto. Logo em seguida o sítio é colocado como garantia de um empréstimo do Dr. Fausto. Ulisses não quer dar o sítio como garantia. Até então, não vemos o sítio, ele é imaterial, ao mesmo tempo em que aparenta ser o componente mais valioso da vida de Ulisses, algo essencial nela, ainda que não se faça visível. Nesse contexto e momento do filme podemos equiparar, simbolicamente, o sítio com a alma de Ulisses.

Ulisses assina o documento que Fausto lhe mostra e a testemunha, um capanga do empresário, diz que “não tem nada a ver com isso”, indicando que algo tenebroso pode acontecer por intermédio de tal pacto. Essa cena fortalece a relação icônica entre o Fausto do longa-metragem aqui analisado com o clássico alemão. Não somente com o personagem principal, mas com a obra inteira, uma vez que o Fausto de *O vestido* também se confunde com Mefistófeles, em momentos que descreveremos posteriormente; mas também na cena supracitada, quando a assinatura de Ulisses é trocada por dinheiro, após empenhar o sítio,

assim como o Fausto alemão empenha sua alma a Mefistófeles⁴. Essa cadeia de signos se prolonga se compreendermos que a própria temática fáustica, por sua vez, remete a uma situação bíblica, conforme destaca Mazzari (2016, p. 9), quando diz que o mote do “pacto demoníaco” está “prefigurado na tentação a que Cristo é submetido no deserto”⁵.

Em seguida, Fausto fala de sua namorada, moça da cidade grande, que aparece na próxima tomada. No caminho para o sítio, um homem que trabalha para Fausto passa de carro. Este diz que se trata de um capanga seu, que está tentando se esconder do patrão, pois faz serviços sujos naquelas terras, serviços que equivale a acerto de contas. Ainda no carro, Fausto pergunta se Ulisses reparou em sua namorada, ele responde que não prestou atenção porque anda com a cabeça cheia.

No sítio, Fausto fala sobre a desvalorização das terras por causa das mortes. Ulisses cita Drummond, autor do poema que inspira o filme. Fausto, fazendo questão de forçar o contraste, diz que o que importa na vida é dinheiro, que arte é para quem possui algum dom de Deus, coisa que não é para eles. Aqui há mais um índice do afastamento de Deus por parte desses personagens⁶. Paralelamente, Ângela e Bárbara conversam, primeiro em frente à escola, depois na igreja, depois no bar, onde Bárbara diz ser budista e cita um verso de Caetano Veloso, se identificando com o conteúdo da música, ressaltando o tema da finitude. A retirada da igreja para o bar e até a conversa sobre budismo pode indicar o afastamento de Deus, pois a igreja é um símbolo do Deus cristão. Esse primeiro contato entre Ângela e Bárbara indica o contraste entre as duas figuras.

Em seguida, temos a cena de uma festa promovida por Fausto, em que Bárbara simboliza para algumas convidadas ser uma mulher “fácil” e/ou “perigosa”, segundo o alerta que buscam dar à Ângela. Pouco antes de Bárbara mostrar seus dotes artísticos cantando, acompanhada pela dança inesperada de Ângela e Ulisses, Fausto observa admiradamente Ângela e escuta alguém falar que as mulheres enlouquecem os homens. Nesse ponto, pensa-se na relação icônica, já mencionada, entre os Faustos, onde se destaca a obsessão pela mulher

4 O Pacto entre Fausto e Mefistófeles é desenvolvido durante o segundo “quarto de trabalho” [existem dois capítulos com o mesmo nome na primeira parte do *Fausto*] (Cf. GOETHE, 2017, p. 155-199).

5 “Tornou o diabo a levá-lo, agora para um monte muito alto. E mostrou-lhe todos os reinos do mundo com o seu esplendor e disse-lhe: ‘Tudo isto te darei, se, prostrado, me adorares’” (Mt, 4, 8-9, 2015, p.1709).

6 Afastamento constante na trama. Mais adiante Darci, amigo de Ulisses no garimpo, dirá “mais um dia do capeta”. Fausto chega a dizer que Deus estava de mau humor quando criou a humanidade. Ulisses possui inclinação artística e poética, cultivando a cultura como aprendeu com o pai, Fausto não teve pai e vive o pragmatismo, buscando sempre dinheiro. Esse momento do filme é crucial para destacar a oposição entre esses personagens.

devota, símbolo da pureza, que o Fausto de Goethe e de Murnau vive, obsessivamente, em busca.

Ângela mostra o vestido (que ganhou do marido) a Bárbara, fala que é muito sensual para si e por isso oferece o vestido à Bárbara. Em seguida, Bárbara comenta sobre o fato de que Ulisses a salvou. Assim, Fausto, diante dos dois e de Ângela, repete que Ulisses é um herói, reforçando o ícone do personagem da Odisseia.

No teatro, os personagens assistem uma encenação de Dom Casmurro (anunciado na apresentação da peça como o Otelo brasileiro⁷) marco do romance nacional, símbolo (para o espectador) do tema da traição. Nesse momento também começa a despontar a relação de proximidade entre o teatro e Bárbara, que demonstra entusiasmo diante do palco.

Ângela e Ulisses brigam em casa, evidenciando uma oposição entre a vida conservativa e recatada que Ângela busca preservar e a vida expansiva e aventureira que Ulisses almeja. Em seguida, na festa do réveillon, Bárbara usa o vestido rosa e forma com Ulisses um duo harmônico. Passam toda a festa juntos, dançando e se beijando. No quarto, vestindo apenas uma peça de roupa, em demonstração de sadismo, Bárbara diz a Ulisses que se entregaria a ele somente se Ângela pedisse isso a ela.

Depois de tentar se afogar, Ulisses confessa para Ângela que estava apaixonado por Bárbara e a pede para que ela, por sua vez, peça que Bárbara se permita dormir com ele. Ângela, indicando sua devoção ao amor por Ulisses, confessa seu temor e plano de que se ele morresse ela morreria também. É possível imaginar as palavras de Margarida para Fausto saindo da boca de Ângela: “Tem algo que eu por ti não faça?/ Espero não causar-lhe mal! [...] Olho-te amado, e já não sei que encanto/ Me impele a agir a teu prazer;/ Por ti já tenho feito tanto,/ Que pouco mais me resta ainda fazer” (GOETHE, 2016, p. 389). Assim, Ângela vai até Bárbara. Essa última aparece em cena com seu poder ressaltado no ângulo que capta Gabriela Duarte de baixo para cima. Do alto, em uma escadaria, aguarda com o vestido rosa no corpo. Ângela pede a Bárbara que ela durma com Ulisses. Ela aceita, dizendo que é por Ângela e não por Ulisses, o que indica sua independência em relação aos homens, algo que é evidenciado no poema de Drummond.

⁷ Leitura devedora da interpretação de Helen Caldwell (2008), crítica literária estadunidense, fundadora de uma tradição hermenêutica de Dom Casmurro, que antes de condenar moralmente Capitu, estabelece a desconfiança em Bentinho, enquanto narrador da obra, a partir de uma comparação entre o texto de Machado e a obra de Shakespeare.

Há uma pausa na narrativa em analepse. No tempo presente, Clara, chorando, pergunta a Ângela se a mancha no vestido (ícone e índice de sangue) tem ligação com a história que contam sobre Ulisses ter matado um homem. Ângela responde que isso é “verdade pela metade” e pergunta a Ritinha sobre o que ela sentia; a filha mais nova responde com a lembrança do pai indo embora. O *flashback* retorna com Ulisses partindo com Ângela. Esse momento da trama é essencial para a composição dramática do filme.

Se contextualizarmos a narrativa em suas referências ao mundo grego, que ficam ainda mais claras em seguida, além da ligação com o *Fausto* de Goethe (cujo subtítulo é *Uma tragédia*), podemos pensar que esse é o momento da desmedida (*hybris*) de Ulisses, que assim como Fausto, deseja aquilo que está além de suas possibilidades, o que em geral leva o herói ao erro (*hamartia*) que caracteriza o seu destino trágico. A apropriação da estrutura trágica, dentro da constante tentativa de atualizar temas clássicos para a atualidade, ganha sentido também dentro do gênero melodramático do filme, se concordarmos com Ivete Huppés (2000, p. 10), ao conceber o melodrama como uma atualização da tragédia aos contextos mecânicos e populares a qual as artes se inscrevem na sociedade burguesa.

Ângela conta como ficou mal e diz que Fausto passou a procurá-la. Eles se encontram no local onde se viram pela primeira vez (fato lembrado somente por Fausto, o que indica a unilateralidade da importância atribuída ao encontro), onde ficava a casa dos pais de Ângela. Fausto diz ter levantado o prédio que ali estava e diz que Ângela pode ficar com o apartamento. Eles se beijam. Ângela hesita, diz que sabe que Fausto pode ajudá-la, mas que quer apenas ir para casa. Fausto diz que aguarda uma resposta.

Depois de anunciar que vendeu joias para pagar as contas – ícone do verso de Drummond que diz “minha corrente de ouro pagou conta de farmácia” –, Ângela diz que seu tio paterno Jeremias a ajudou, levando-a para o sítio. Lá ela agradece uma mulher por ajudar com as crianças e diz que não consegue parar de pensar no retorno de Ulisses – clara alusão à personagem Penélope – e que se ele não voltar, precisará se acostumar com a solidão.

A história volta a se desenrolar no tempo presente, quando Ângela, questionada por uma das filhas se a história tinha acabado, diz que um dia antes Bárbara, irreconhecível, foi até ela entregar o vestido junto com um diário. Assim, a história passa a ser contada do ponto de vista de Bárbara.

Bárbara e Ulisses viajam em direção ao norte. No meio da viagem, Bárbara, inesperadamente, se apaixona por Ulisses. Eles param em um acampamento de sem-terras,

onde é exibido o filme *O pagador de promessas*. Durante a sessão, Bárbara demonstra conhecer quase todas as falas. Nesse filme, o personagem principal é devoto de Santa Bárbara – objeto da relação icônica que se desenvolverá como índice da “santidade” da Bárbara ao mesmo tempo espectadora e atriz.

Bárbara passa a expor seu cabelo comprido, tirando a peruca. O cabelo comprido pode ser pensado como um índice do amor real de Ângela, que se escondia atrás de uma sensualidade vista agora como vazia e falsa, representada pela peruca. Destarte, a retirada da peruca e a imagem da Santa Bárbara indicam um ponto de virada no enredo, no que diz respeito à Bárbara, que muda de personalidade, saindo da condição de moça sedutora independente, para a de apaixonada e dependente. Os cabelos longos de Bárbara simbolizam a ideia de uma mulher originária, sem o artifício da peruca. Ela passa a pertencer a um espaço antes ocupado por Ângela, sua opositora: esposa que cuida da casa e que quer filhos, agora não dedicada a exterioridade, muito mais territorializada em um lar fixo, cultivando sua interioridade através de um diário.

Bárbara acorda no carro com uma mulher com aparência de cigana prenunciando desgraças futuras – símbolo das figuras oraculares da antiguidade grega. Ulisses vai trabalhar com garimpo, com a ajuda de Fausto, o que indica como ele quer Ulisses longe de Ângela. Bárbara, enquanto cuida da casa, salienta sua paixão e o fato de ser algo inesperado. Tudo fica mais inesperado por ela se transformar em uma Dona de casa, vivendo no interior, cozinhando enquanto espera o marido e expressa ciúmes constantemente.

Bárbara engravida e depois de uma noite de amor com Ulisses, acorda sangrando; é levada ao hospital e o médico, chamado no hospital de Doutor Espanhol, anuncia a morte do feto. Trata-se da profecia prevista pela vidente, como a própria Bárbara constata. O cenário dessa parte do filme, no Mato Grosso, é uma clara oposição à primeira parte do filme, em Minas. Enquanto na casa de Ângela é marcada pela claridade e os tons azulados, no garimpo e na casa de Bárbara e Ulisses predomina o vermelho e uma iluminação sombria, embora Ulisses ainda permaneça em tons azuis e claros, o que talvez indique sua possibilidade de salvação. Trata-se da dualidade entre o céu e o inferno, reforçada pelo fato de que Ulisses se percebe acompanhado dos capangas de Fausto, que dizem que ele também tem negócios na região, o que remete à ideia de que o garimpo é o reino do Diabo.

Após uma pequena comemoração na casa de Bárbara e Ulisses, em que onde o médico Espanhol dança com Bárbara e fala sobre Garcia Lorca, o enredo passa a se desenrolar um

ano mais tarde. A referência ao poeta espanhol tem dupla função: entra no campo semântico do mundo poético de Drummond, que dedicou um poema a Lorca⁸, ao mesmo tempo em que, interpretando uma cena com facas da peça *Bodas de Sangue*, indica o desfecho de uma importante cena posterior no mesmo local dessa cena.

Ulisses traz o seu companheiro de garimpo em casa para mostrar as pepitas de ouro que conseguiu no garimpo, aproveita e chama Bárbara para ver. Ela demonstra indiferença e pergunta a Ulisses se ainda a acha bonita. Ele responde que ela está linda e a beija, mas pergunta sobre o vestido rosa no guarda-roupa, com uma expressão séria. Bárbara afirma que o vestido lhe traz boas lembranças e, em seguida, muda de assunto, pedindo para ver as pepitas – o que serve como “deixa” pro amigo de Ulisses dizer que as pepitas não valem nada, que não é ouro. Ulisses ri feito louco e diz que não quer mais ver o vestido.

Em outro dia, na mesma casa, o casal assiste um vídeo produzido por Bárbara. O Dr. Espanhol está presente. Bárbara, por ciúmes, desliga a televisão quando Ângela aparece na tela. Em outra cena na casa, após falar de seu ciúme no diário, Bárbara encontra em um casaco de Ulisses uma carta escrita por Clara, falando sobre saudade e sobre a espera pelo retorno do pai. Bárbara sai de casa injuriando Ulisses.

No garimpo, Ulisses, com orientação do colega de trabalho, decide ir para outras terras, buscando auxílio com o deputado Cabral. Em um bar, Ulisses encontra os capangas de Fausto, se estranha com um e do outro fica sabendo que Fausto está com negócios naquela região, que também quer saber como ele anda, pois “gosta de cuidar dos amigos”, o que indica a extensão do poder de Fausto, bem como a aplicação desse poder sobre Ulisses, tal como Mefistófeles acompanha os passos do Fausto alemão. Enquanto isso, Bárbara passeia, consumindo bebida alcoólica diretamente da garrafa. Sentada, bêbada, em uma esquina, Bárbara vê o Doutor Espanhol se aproximar e diz pra ele “a paixão é um inferno... o amor vira tortura, o amante, satanáas”. O doutor diz que Deus chegou para salvá-la e a ajuda levantar. Novamente a temática religiosa se aproxima, com outra oscilação entre Deus e Diabo.

Na próxima cena, Bárbara acorda com Ulisses ao pé da cama, arrumando uma mala. Pede para ele não ir embora: afirma, gritando e chorando, que viu a carta da filha, fala que se ele for embora ela põe fogo na casa. Ulisses diz que a aventura deles dois não vai acabar

8 Destacamos aqui a última estrofe: “Esse claro dia espanhol,/ composto na treva de hoje/ sobre teu túmulo há de abrir-se/ mostrando gloriosamente / – ao canto multiplicado/ de guitarra, gitano e galo –/ que para sempre viverão/ os poetas martirizados” (ANDRADE, 1978, p. 94).

assim e que vai viajar apenas a negócios.

Em direção a Belo Horizonte, para falar com o deputado Cabral, Ulisses para em frente ao sítio, olhando-o com tristeza – índice de sua saudade. Sua filha, na janela, o vê de longe e o chama. Ele volta ao carro e parte. Na próxima cena surge Ulisses conversando com um assessor do deputado, que lhe garante não ser difícil conseguir a ajuda de que precisa.

Entrando em um bar, molhado pela água da chuva, Ulisses vê um cartaz com a foto de Bárbara. Um homem se levanta e diz ser a filha dele em uma peça de teatro e lhe informa que ela ganhou um prêmio como atriz, o que funciona como índice do poder de atuação de Ângela. Ulisses chega em casa, onde está tendo uma festa em comemoração ao seu amigo, que encontrou ouro no garimpo, precisamente no dia em que ele não estava, o que pode indicar o azar de Ulisses ou que seu destino não é bamburrar. Bárbara está com a câmera na mão e o vestido rosa no corpo. Bárbara provoca Ulisses, que acaba com a música ao chutar o aparelho de som. Do lado dele estava o capanga de Fausto, sempre armado, que realiza o movimento, mais uma vez, de puxar a arma. O médico segura sua mão e grita em espanhol que a festa acabou.

Bárbara diz que a festa não acabou e abraça um dos homens de Fausto, Ulisses vai em direção dos dois, o outro capanga puxa a arma, o amigo de Ulisses puxa a faca, o capanga atira no amigo de Ulisses, que puxa a faca da mão do amigo e a enfia no peito do atirador. Nesse momento o efeito catártico ocorre através de uma tripla vingança: pelo amigo do garimpo, pelo amigo assassinado em Minas e por suas terras, onde o matador jogava os corpos.

Ulisses conta para Bárbara do encontro com seu pai e sobre saber que ela é atriz. Ela confessa sua atuação em Belo Horizonte e o pagamento de Fausto para que ela seduzisse Ulisses, com vistas em conquistar Ângela. Ulisses, em tom de lamento, diz que ele ao menos tinha uma família. Bárbara afirma que família para ela são os abusos do pai, sobretudo após a morte da mãe. Fausto havia dito para Ulisses, na cena em frente à cachoeira, que não teve um pai. Isso parece indicar uma ordem dupla no quarteto: aqueles que pertencem à família, Ulisses e Ângela; e aqueles que não servem para viver em família, Fausto e Bárbara, que ao contrário dos outros dois, terminam sozinhos.

Ulisses vai embora. Bárbara se embriaga, se corta e põe fogo na casa, como indicara anteriormente. A vidente surge pela porta e explica a Bárbara que ela precisa se livrar de um objeto maligno, que precisa “fazer a viagem de volta”. Mais adiante Bárbara aparece na casa

de Ângela, pede perdão, diz que amou Ulisses e que ele foi embora, lhe devolve o vestido e entrega o diário.

Outra relação com o Fausto de Goethe pode ser feita através de uma identificação entre Bárbara e Helena de Tróia, figura grega que é revivida no poema trágico alemão. Assim como Mefistófeles possibilita o encontro de Fausto com Helena, Fausto planeja o encontro entre Ulisses e Bárbara. Bárbara, que se afasta do cristianismo por suas ideias, práticas, simpatias religiosas e sobretudo por seu nome, poderia se identificar perfeitamente com uma mulher grega. Quando ela aparece em cena, sua presença causa tanto admiração quanto repulsa, sobretudo na festa na casa de Fausto. Bárbara, que diz vir de longe, poderia perfeitamente utilizar as primeiras palavras de Helena, quando se apresenta e explica sua chegada “Diante do Palácio de Menelau em Esparta”, no terceiro ato do Segundo Fausto goethiano: “Muito admirada e odiada, muito, eu” (GOETHE, 2017, p. 553).

Ulisses retorna para Minas Gerais e entrega um cheque a Fausto, solicitando suas terras de volta. Fausto lhe entrega o contrato rasgado, diz que perdeu, pois não conseguiu conquistar Ângela⁹. Fausto responde que vive de apostas, o que remete novamente a Mefistófeles, que aposta com Deus a conquista da alma de Fausto, mas que termina por perder a aposta, em função do amor de Fausto por Gretchen, assim como o Fausto d’*O vestido* perde por conta do amor de Ângela por Ulisses. Aqui há mais uma relação icônica entre o enredo d’*O vestido* e o enredo do *Fausto*, que simboliza a vitória do amor sobre a maldade e a corrupção.

Ulisses volta para casa, Ângela o recebe com um sorriso. O filme se encerra com uma cena de almoço em família. Ângela, tal como no poema de Drummond, diz que tudo pareceu um sonho, que não há vestido. Tais palavras são acompanhadas pelo afastamento da câmera; vemos o lado de fora da casa, o vestido queimando de frente para Ulisses, que parece ignorar o ocorrido enquanto mastiga sua comida no canto da boca, enquadrado entre o azul celestial que se destaca na entrada da casa, assim como é possível imaginar o Fausto goethiano no paraíso, protegido e indiferente ao fogo do inferno.

9 “O sociólogo Oskar Negt nos oferece uma interpretação do *Fausto* à luz da própria experiência de vida, ao longo de várias décadas e sob diferentes constelações políticas: *Die Faust-Karriere* [A carreira de Fausto], em que o pactário é visto como 'intelectual desesperado' e 'empresário fracassado’” (MAZZARI, pág.27, 2017). Em *O vestido*, Ulisses vive desesperadamente em busca de dinheiro, e mesmo pagando sua dívida, não consegue sucesso no empreendimento com o garimpo. Mas Fausto também poderia ser considerado um empresário fracassado, não nos negócios, mas no amor.

Conclusão

É importante notar que *O vestido* não é somente uma livre adaptação do poema de Drummond, mas também do romance de Herculano Lopes. Sem tentar submeter o filme ao texto, acreditamos fundamental assinalar esse último ponto, na medida em que o filme opta por concentrar sua poética muito mais numa quantidade grande de texto do que numa contemplação mais direta da imagem. Assim, o texto falado é o que conduz o filme, procedimento muito usual em melodramas – em que predomina o contexto semiótico da secundidade – e em telenovelas, o que facilita o trabalho dos atores e atrizes do longa – em sua maioria com uma carreira nesse gênero audiovisual – a não ser pelo tom poético de algumas falas, que acabam por causar um estranhamento no espectador, ao ponto de soar como “força de barra” dentro da trama.

Por isso tomamos como terreno para análise o campo semiótico da secundidade, ressaltando as ligações indiciárias ao longo do filme. Mesmo que o filme tenha uma base textual muito forte, consideramos que uma obra audiovisual deve ser sempre avaliada enquanto tal, como obra de arte que constrói sua *mise en scène* a partir de imagens óticas e sonoras. No cinema, o texto está a serviço da imagem ou ele próprio pode ser tomado como imagem, mesmo quando o cinema tem relação direta com a literatura. Deleuze, por exemplo, mesmo reconhecendo a relação direta entre o cinema moderno e o novo romance, não por isso toma como paradigma de interpretação a teoria saussurreana dos signos - privilegia, pelo contrário, a semiótica pierciana. Esse foi o nosso ponto de partida para ler as imagens do filme, revelando suas relações com temas e obras clássicas do canône ocidental, para além da poesia de Drummond, bem como que essas referências trazem outras camadas de leitura para o filme.

É possível tomar as falas do longa como uma homenagem à inspiração original do filme, mas se for esse o caso, mesmo que não ocorra o pecado da ausência de verossimilhança diegética, há o problema da desproporção entre a intenção e o que é alcançado, de modo que o texto-base dos diálogos não pode ser comparado à poesia de Drummond sem que soe muito pretensioso. Mas o fato é que as “homenagens artísticas” chamam muito a atenção, sendo que boa parte delas não exigem do expectador uma investigação mais aprofundada - aquelas que não passa da homenagem para a investigação, funcionando de algum modo como ícones puros. O resultado é uma obra metalinguística que tematiza fortemente a arte, mas também o

misticismo. Afinal, em geral as expressões artísticas exploradas se desenvolvem em contextos religiosos: a temática cristã com o duelo entre o bem e o mal, tentações e pactos diabólicos, santa bárbara; as religiões “pagãs”: o budismo, a mitologia grega com Ulisses e um(a) oráculo.

Mais do que isso, o filme ainda explora o elemento político: o coronelismo; a política parlamentar; as conversas entre liberais, militares e comunistas; a figura de Garcia Lorca; a presença frequente do MST. Mas essa parte não parece tão encaixada com o restante do contexto fílmico, o que acaba por reforçar uma dupla imagem: a da inadequação e estranhamento de alguns elementos do filme e a de excesso de pretensão, nesse caso por elencar, como que em tópicos, três dos grandes elementos formadores da humanidade: a política, a religião e a arte. Acreditamos que o longa-metragem acaba sendo mais feliz no último ponto e que harmonizar os três elementos em uma trama convincente seria tarefa maior que as possibilidades internas ao filme, delineando, talvez, sua *hybris* e sua *hamartia*.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. A Federico Garcia Lorca. In: **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p.93-94.

_____. Caso do vestido. In: **A rosa do povo**. São Paulo: Cia das Letras, 2012, p. 74-80.

BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2015.

CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

GOETHE, Johan Wolfgang von. **Fausto**: uma tragédia (primeira parte). São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Fausto**: uma tragédia (segunda parte). São Paulo: Editora 34, 2017.

HOMERO. **Odisseia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LOPES, Carlos Herculano. **O vestido**. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Goethe e a história do Doutor Fausto: do teatro de marionetes à literatura universal. In: GOETHE, Johan Wolfgang von. **Fausto**: uma tragédia (primeira parte). São Paulo: Editora 34, 2016, p. 7-24.

_____. A segunda parte do Fausto: “esses gracejos muito sérios” do velho Goethe. In: GOETHE, Johan Wolfgang von. **Fausto**: uma tragédia (segunda parte). São Paulo: Editora 34, 2017, 7-27.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. 3 ed. São Paulo: Annablume, 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1975.

Referência audiovisual

O VESTIDO. Direção de Paulo Thiago. Rio de Janeiro: Gláucia Camargos (Produção); Columbia Pictures (Distribuição), 2003. 1 DVD (117 min./Color).