



**CENAS DE UM MUNDO ARCAICO: UMA (NOVA) VERSÃO PARA
“O CASO DO VESTIDO”, DE DRUMMOND NO ROMANCE-
ARGUMENTO DE CARLOS HERCULANO LOPES**

**SCENES OF AN ARCHAIC WORLD: A NEW VERSION FOR “O
CASO DO VESTIDO” BY DRUMMOND, IN THE NOVEL-
SCENARIOS BY CARLOS HERCULANO LOPES**

Ricardo Magalhães Bulhões¹
Wagner Corsino Enedino²

Recebimento do texto: 25/04/2017

Data de aceite: 14/05/2017

RESUMO: Este artigo tem por objetivo apresentar uma possibilidade de leitura do romance-argumento *O Vestido*, de Carlos Herculano Lopes, na qual se considera o modo como o autor, a partir do texto de Drummond, aproxima-se da memória da protagonista – memória individual e coletiva – para dramatizar situações de violência localizadas em espaços, rural e citadino, e contexto histórico específicos, associadas à sociedade patriarcal mineira da década de 1950. Através dos confrontos entre Ângela e Bárbara, o espaço acanhado do sertão mineiro e as ruas modernas das grandes cidades (Belo Horizonte, Paris) se sobrepõem, provocando conflitos culturais, sociais, os autoritarismos, questões ligadas à identidade do país ainda em formação. A intertextualidade estabelecida entre “O Caso do Vestido” e *O Vestido* ocorre graças a uma estratégia narrativa própria da literatura contemporânea, a de apropriação e (re) escritura de textos literários canônicos.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Herculano Lopes; *O Vestido*; Romance-argumento; Intertexto; Drummond.

ABSTRACT: This paper was carried out to present a possibility of reading of the novel-scenario *O Vestido*, by Carlos Herculano Lopes, in which one takes into account the way how the author, based on Drummond 's text, approaches the protagonist's memory – individual and collective memory – to dramatize situations of violence found within countryside and city environments, and within specific historical contexts, linked to the patriarchal society prevailing in Minas Gerais in the 1950s. By means of confrontations between Ângela and Barbara, the modest environment of Minas Gerais countryside and modern streets of great cities (Belo Horizonte, Paris) overlap, causing cultural and social conflicts, authoritarianism, issues linked to the country identity still being developed. The intertextuality established between “O Caso do Vestido” and *O Vestido* takes place thanks to a narrative strategy characteristic of contemporary literature, the appropriation and rewriting of canonical literary text.

KEYWORDS: Carlos Herculano Lopes; *o Vestido*; Novel-scenario; intertext; Drummond.

¹ Professor Associado da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas. Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras na mesma Instituição. E-mail: ricardoufms1@gmail.com.

² Professor Associado da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas. Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras na mesma Instituição. E-mail: wagner.corsino@ufms.br.



Introdução

O Vestido (2006), romance-argumento, de Carlos Herculano Lopes, baseado no poema “O Caso do Vestido” (*A Rosa do Povo* - 1945), de Carlos Drummond de Andrade, escrito sob encomenda para o filme homônimo – dirigido por Paulo Thiago, roteirizado por este e Haroldo Marinho Barbosa – além de se configurar como intertexto de uma obra específica, dialoga com a literatura de diferentes épocas, cuja inspiração ou influência são razões bastantes para que a obra se reconheça como herdeira de um patrimônio cultural.

A narrativa retoma em inúmeros aspectos o texto drummondiano, mas, ao mesmo tempo, busca certo distanciamento à medida que tenta se instalar a partir das lacunas e dos silenciamentos deixados, uma vez que “Se a linguagem implica silêncio [...] é o não dito visto do interior da linguagem. Não é o nada, não é vazio sem história. É o silêncio significante” (ORLANDI, 2007, p. 23). Na concepção de Linda Hutcheon (2011, p. 24), “tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de fontes”. Ocorre, todavia, que, segundo Hutcheon (2011, p. 24), diferentemente das paródias, as adaptações “costumam anunciar abertamente tal relação”.

O romance-argumento aqui analisado tem em comum, seja pela construção da trama, seja pela problemática discutida, vários eixos com o texto original, tome-se como amostra a tentativa do autor de ficcionalizar a brutalidade masculina, tendo como ponto de partida, como prisma, o olhar feminino. Diante deste cenário, a figura feminina pode ser representada pelo prisma da subalternidade, pois esta é materializada pela condição do silêncio,



ou seja, o subalterno depende de um representante por sua própria condição de silenciado. Nesse contexto, Gayatri Chakravorty Spivak (2010) enfatiza, em seu trabalho, o projeto feminista, refletindo sobre a consciência da mulher subalterna, sempre posta à margem da sociedade no contexto da produção colonial, em que o homem é o dominante. Com efeito, a mulher subalterna não tem história e não pode falar, sendo colocada à sombra do modelo patriarcal.

É pelo olhar da mãe submissa, ideologicamente reprimida por princípios que remetem à tradição patriarcal, associado à construção literária, que o autor dá continuidade a uma narrativa em que a violência é representada a partir da ambivalência da linguagem, por meio da combinação das palavras, do ritmo, da sintaxe e de outros elementos organizados simbolicamente no texto literário.

Não se trata, no entanto, de um texto colado ao outro, o leitor está diante de um novo tecido, de um novo vestido que se aproxima do velho, signo fundamental da trama representada no poema drummondiano, o fio que tece toda a trajetória familiar, mas não o imita. Nesse sentido, não podemos deixar de ignorar a concepção de Roland Barthes (2004, p. 276) de que “toda linguagem, anterior e contemporânea, que vem para o texto, não pelo caminho de uma filiação detectável, de uma imitação voluntária”, mas, segundo a semiologia barthesiana, chega por meio do “caminho da disseminação - imagem que garante ao texto o status de produtividade, não de reprodução” (BARTHES, 2004, p. 276).

Convém assinalar que, no romance-argumento de Lopes, as perdas da família aparecem no olhar digressivo da protagonista – expressão da vivência subjetiva da violência – que, por meio de elipses e desdobramentos, procura (re)construir episódios já fragilizados pelas omissões da memória. Assim, ao optar pelo arbitrário, pelo duplo, pela improbabilidade, o autor aproxima-se da



“lição” machadiana adotada desde o final do século XIX, quando publicou “Os imortais” e passou a relativizar as estruturas da realidade objetiva (HANSEN, 2006).

No decorrer da história da humanidade, inúmeras formas e meios foram utilizados com a finalidade de tentar descrever e compreender o mundo para mostrar novas realidades vislumbradas somente por meio da visão profícua da arte. Na contemporaneidade, a recriação da realidade e da própria natureza humana ganha uma nova dinâmica, caracterizada pela grande velocidade das transformações no campo tecnológico, que refletem na economia, política, cultura e especialmente nas relações sociais. Assim, a literatura contemporânea, em seus mais diversos gêneros, apresenta abordagens diferenciadas para temas como violência, sexualidade, marginalidade e fragmentação dos sujeitos, traços marcantes da pós-modernidade.

Na obra *Violência e literatura* (1990), Ronaldo Lins diagnostica que a violência não apresenta possibilidade de definição de um conceito devido à sua dependência do ponto de vista da pessoa que nomeia e da cultura na qual está inserida. Só é possível saber que é exercida por uns e sofrida por outros, uma vez que todo discurso sobre a violência é, antes de tudo,

[...] uma *representação* e não uma *descrição*, mostrando-se, por essência, da ordem da ficção. É por essa via, enfim, que violência e literatura estão intimamente ligadas [...]. Aos discursos ficcionais cabe finalmente a amarga tarefa de *situar* a violência, de colocá-la no interior de um quadro vivo, de conferir-lhe o peso da experiência através de sua representação. Somente ali ela pode produzir os efeitos necessários: efeitos da tomada de posição (LINS, 1990, p.15).

Ao tratar de alguns escritores brasileiros que se dedicaram a lidar com a violência e a circulação de ideologias autoritárias representadas em suas



obras, tendo como exemplos autores como Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e o próprio Drummond, Jaime Guinzburg (2012, p. 219) assinala que, “em sutilezas e pequenas nuances, a violência aparece com dupla implicação: atinge a constituição do sujeito, as condições de autossustentação” e, ao mesmo tempo, segundo Guinzburg (2012, p.219), “assume uma dimensão política, coletiva, traçada entre ruínas e o caos da destruição”. À primeira vista, percebe-se, no romance-argumento sob análise, uma escritura que desenha e redescobre o misticismo e as tradições de um país arcaico, espaços e ambientes ficcionais que, de certa forma, metaforizam os emparedamentos, violências que resultam em traumas, perdas, e apresentam, dentro da trama narrativa, cenários que ora sufocam, ora aliviam as personagens.

Uma nova versão para um antigo caso

Em *O Vestido*, aproximamo-nos de uma trama em que o autor inventa personagens afastados da civilização, lança mão de uma série de artimanhas estilísticas para configurar o ambiente rural do vale do Jequitinhonha (MG), mas a ênfase do texto recai no social, na denúncia, o autor não perde de vista, como mote principal, a imagem da clausura e da própria anulação da mãe, figura “greco-mineira”, segundo Paulo Thiago, que espera o retorno do marido, qual Penélope a volta de Ulisses. Como em Drummond, novamente a atenção dedicada à questão ideológica está estritamente ligada aos procedimentos formais, em que a crueza e a crueldade dos fatos, presentes na memória atormentada de Ângela, são construídas em desníveis de tons de fala, explosões e abrandamentos.





Além dos operadores da narrativa (narrador, personagens, tempo, espaço, enredo), Lopes acrescenta elementos do gênero dramático, como a tensão dramática e a expectativa. Ângela seria o protótipo da mulher submissa às vontades alheias, conservadora, religiosa, angelical e fiel, que, a despeito da dor e da resignação, empodera-se para assumir o controle familiar. Assim a imagem do vestido remeteria à figura do manto, tecido e destecido por Penélope, para manter longe a tentação e o assédio enquanto aguardava o retorno de Ulisses. Figurativiza, ainda, o embate entre as duas mulheres – uma forma de projeção da imagem da outra em si mesma, os desejos mais íntimos de ser como ela, um desejo oculto de manter a presença do passado, para poder, paulatinamente, reconstruí-lo pela voz narrativa.

Ian Watt (2010), em sua *A ascensão do romance*, destaca que em sua teoria da catarse, Aristóteles supõe que o público se identifica de certo modo com este herói trágico, que dialoga com a platéia. Em *O Vestido*, como no teatro, é pela fala de Ângela que o leitor se aproxima dos dilemas da protagonista, identificando-se com os seus traumas, limitações culturais, com a trajetória de uma mulher acanhada, provinciana, provavelmente do sertão mineiro. Essa aproximação do texto *O Vestido com o teatro* se dá, sobretudo, na configuração das falas das personagens, pois, segundo Rosenfeld (1993, p. 21-31), personagem é a entidade que, com mais nitidez, “torna patente a ficção: é por meio dela que a camada imaginária se adensa e se cristaliza. No teatro, é ela que, absorvendo as palavras do texto, passa a ser a fonte delas, aproximando-se do real”.

Não é forçoso refletir que no âmbito dos estudos de teatro e dramaturgia, Jean-Pierre Ryngaert (1998, p. 39), em seu *Ler teatro*



contemporâneo, afirma que “o teatro repousa, desde sempre, sobre o jogo entre o que está escondido e o que é mostrado, sobre o risco da obscuridade que de repente faz sentido” (RYNGAERT, 1998, p. 5). Watt (2010, p. 213) assevera que “toda a literatura evidentemente se deve a essa capacidade humana de projetar-se em outras pessoas e em suas situações”.

No poema o “Caso do Vestido”, o extravio do pai, como pontuou Merquior, é traduzido pelos verbos reflexivos (se perdeu tanto de nós, / se afastou de toda vida, /se fechou, se devorou), enquanto a sua cegueira agressiva, pela aliteração (bebeu, brigou, me bateu). Nesse segmento, torna-se necessário observar que Alcides Villaça (2012, p.109) afirma que, “ao longo dos anos 1940, tempo das barbáries da guerra, Drummond viu-se impelido a um posicionamento para além do essencialismo ativo, das insuficiências patéticas ou do ceticismo absoluto”, não por acaso, segundo Villaça, o poeta passa a absorver “ideias socialistas, ainda que sem convicção quanto a uma militância sua político-partidária, o poeta se lança aos grandes temas sociais, encarando as ideologias e posicionando-se diante dos fatos agudos da época” (VILLAÇA, 2012, p. 109).

José Guilherme Merquior (2012, p. 166) assinala que, neste poema, Drummond esteve mais próximo da alma coletiva, em que “os sentimentos mais intensos têm o rosto anônimo da tradição”. Em outro fragmento do mesmo texto, Merquior (2012, p. 166) pondera que “não deixa de ser significativo que, numa narrativa tão marcada pela situação patriarcal, o primeiro plano estético seja tão resolutamente conferido ao estoicismo e ao amor de mãe”.



No romance-argumento sob análise, esse paradigma apontado por Merquior (2012) reaparece, *Ângela* é refém de um ambiente doméstico tradicional, arcaico, onde o eco da retórica religiosa reverbera em sua fala, e as significações remetem o leitor para uma certa história, real e/ou imaginária, do país, em particular do sertão mineiro na década de 1950. Estamos novamente às voltas com uma velha questão explicitada por Adorno, em “Palestra sobre lírica e sociedade”, de que os conceitos sociais não devem ser conduzidos externamente às composições literárias, “mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas” (ADORNO, 2012, p. 67).

Retomando e sistematizando alguns argumentos desenvolvidos pelo mesmo Adorno na sua Teoria estética, Fábio Akcelrud Durão (2012) destaca, ao falar dos textos bem sucedidos, aqueles que ultrapassam o caráter insatisfatório das obras meramente engajadas e das de “arte pela arte”, que as obras “são capazes de engendrar uma fisionomia da sociedade e expressar as contradições sociais de uma forma mais genuína do que descrições científicas objetivas” (DURÃO, 2012, p. 47).

No texto de Lopes (2006), o protesto contra a sociedade patriarcal se faz pela marca estilística de linguagem solta, carregada de coloquialismo, expressões populares representadas pela narratividade da obra, expressões genuínas, como apontou Durão, que conferem verossimilhança ao relato. A voz silenciada de *Ângela* alinhava-se outras vozes de personagens, mosaico de relatos que compõe uma espécie de quadro. Não há outra válvula de escape para *Ângela*, a não ser narrar, de forma hesitante, o seu próprio martírio, possibilidade de entender sua condição humana e de suavizar a dor através da confiança, do desabafo. É pelo tempo da memória, proustianamente falando,



que a narradora revisita fazendas, os cheiros do sertão em busca das sensações perdidas, pistas e indícios do que ficou para trás.

Cenas da chegada uma dona de longe: caminhos cruzados

Carlos Herculano Lopes (2006) imprime um modo de narrar que alia dois “eus”, o eu do passado, constantemente revisitado, e o eu que enuncia o acontecido no presente a partir da performance da narradora que rememora e conta. O vestido ali no prego, exposto, deixa aflorar vestígios de um passado que se completa aos poucos. O estilo de memorialista adotado no romance, pode ser interpretado como um recurso estilístico que garante verossimilhança ao relato, para Alfredo Bosi (2006), ao tratar da enunciação na prosa machadiana, “o eu fala só do que viu e do que sabe ou lhe parece e, nesse sentido, a sua percepção seria mais realista que a do narrador onisciente que afeta conhecer tudo o que se passa fora e dentro das personagens” (BOSI, 2006, p. 7).

Outro ponto importante do romance é o modo como o texto, através de um andamento lento, cadenciado, mimetiza o processo mnemônico dos contadores de história, em alguns momentos aproxima-se do cordel, pois além da simplicidade e do coloquialismo representados pela narratividade, há em vários trechos uma métrica regular, como pode ser identificado na passagem a seguir: “Mas se vocês insistem, e de tudo querem saber, eu vou então lhes contar, e da história desse vestido, aqui vocês vão se inteirar” (LOPES, 2006, p. 9).

Nessa tentativa de abrir-se às filhas, de ressignificar o que aconteceu, o que subjaz à trama da narrativa é o que aquela antiga peça provoca, pois



permite à personagem, de forma involuntária, pega de surpresa, no contrapé, mergulhar no tempo da memória por meio do entrecruzamento de lembranças e esquecimentos, para enfrentar, até as últimas consequências, um trauma nada resolvido.

A “memoire involontaire” percebida por Proust, objeto de análise de Benjamin (1991) no conhecido texto “Sobre Alguns temas em Baudelaire”, aparece disseminada no romance de Lopes (2006), justamente porque o passado vem à tona por meio de um “objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação” (BENJAMIN, 1991, p. 106). A credibilidade do relato não é conferida pela objetividade do discurso, mas, ao contrário, pela prevalência das distorções que nascem da percepção sensível e da própria condição da narradora, que se volta o tempo todo para a própria fragilidade.

Ao mesmo tempo, além das singularidades individuais, justapõe-se uma certa história do país sob a ótica da protagonista; o romance compõe um painel dos conflitos (sociais, culturais) entre a ambientação rural e a esfera urbana, entre tradição e modernidade, tendo como eixo principal a intersecção tensa de dois mundos, de duas identidades opostas: de um lado Ângela, a mãe presa a um cotidiano familiar tradicional, responsável pelas digressões do passado; do outro Bárbara, atriz que tem uma passagem provisória pela cidade, uma mulher livre, sem raízes, que aparece para interromper a vida fastidiosa dos habitantes da pequena cidade. Segundo a narradora:

Bárbara foi uma mulher que uma vez, no início do mês de setembro, apareceu por aqui. Veio trazida por Fausto, de quem era conhecida. E o vosso pai, no dia em que ela chegou, foi com ele,





que era seu primo, buscá-la na estação, pois ainda havia o trem, que só depois eles tiraram (LOPES, 2006, p. 10).

Mais adiante, exerce apenas o papel de *voyuer*: “Ela era uma moça bonita, diferente; vestia saias ousadas, que não cobriam os joelhos; tinha uma boca jeitosa, bem talhada e carnuda, e também usava cabelos curtos, igual ao que eu, na época, só tinha muita vontade, mas não coragem de ter” (LOPES, 2006, p. 10).

Como se vê no trecho acima, Ângela se vê atraída pelos mistérios de Bárbara, e é justamente a partir da chegada dessa “estrangeira”, do despojamento do modo como se veste e se comporta, que a narradora passa a reconhecer a sua imobilidade bem como a de outras personagens enraizadas no sertão mineiro. Com a chegada de Bárbara, inicia-se o cruzamento de práticas culturais, o momento em que se instala na personagem o dano psicológico, causando o embaraço da narradora, que prevê a desagregação familiar com a iminente partida do marido.

O texto, de certo modo, expõe as divisões de um país heterogêneo, sujeito a conflitos e transformações, onde entra em jogo o que Tânia Pellegrini (2008, p.15) chamou de “caminhos cruzados”, ou seja, “a oposição entre localismo e cosmopolitismo, entre tradicionalismo e vanguarda ou ainda entre nacionalismo e imperialismo”. Para a autora, a “variação da terminologia crítica exprime, porém, sempre a mesma ideia: a dificuldade de explicitar a convivência agônica do nacional e do estrangeiro, isto é, a tensão entre o local e o importado” (PELLEGRINI, 2008, p. 15).

O capítulo terceiro torna-se exemplar na medida em que sugere essa dicotomia apresentada por Pellegrini, o embate entre esses dois mundos, no



momento em que Bárbara, durante uma festa, desfila com um pequeno objeto preso à mão, trata-se de uma máquina filmadora trazida de sua última excursão a Paris. Ao longo da cena, os personagens que frequentam a festa rendem-se ao fascínio da máquina apresentada pela dona de longe: “Seu Pequeno, que era fotógrafo, o único que existia na cidade, admirava, fascinado, aquela filmadora. Conheci uma assim, na Sete Lagoas, em uma das reuniões do nosso partido, disse” (LOPES, 2006, p. 18).

Em outro trecho: “[...] seu Pequeno, já tonto e fustigado por tia Zilé, que estava com um péssimo humor, tentava manejar a máquina” (LOPES, 2006, p. 19).

O fragmento dramatiza questões históricas ligadas à sociedade, à “formação” do país, assunto discutido por intelectuais como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido e tantas outras releituras no momento em que se pensava na modernização do Brasil. Na trama de *O Vestido*, no lugar do exotismo da paisagem brasileira, segundo Antonio Candido (1987) tão evocado como justificativa ideológica da nacionalidade desde o Romantismo, a noção de subdesenvolvimento, de atraso, como no fragmento acima transcrito, vem à tona o tempo todo.

Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 172), ao abordar os sistemas oligárquicos pós-abolição no final do século XIX e início do XX, ressalta que “o mundo rural se achou desagregado e começou a ceder rapidamente à invasão impiedosa do mundo das cidades”. Em vários momentos, o que dá corpo ao romance é a trajetória instigante de Bárbara, vista sob o olhar provinciano da narradora, o seu interesse pela Europa e pelo desconhecido, como no fragmento a seguir: “Daí a pouco, na cozinha, para onde fomos tomar



um café, lhe perguntei se, além de Paris, ela havia conhecido outras cidades da Europa. Bárbara só sorriu, enquanto acendia um cigarro” (LOPES, 2006, p. 23). De um modo geral, no livro, sob o olhar ingênuo da narradora Ângela, alternam-se dois espaços sugeridos por Aguiar e Silva (1988), eufórico e disfórico. Conforme o autor:

O espaço, numa mescla inextricável de parâmetros físicos, psíquicos e ideológicos, pode ser representado como locus amoenus ou como locus horrendus, como cenário de rêverie ou de angústia, como convite à evasão ou como condenação ao encarceramento, como possibilidade de libertação ascensional ou de queda e enredamento no abismo (SILVA, 1988, p. 742).

A configuração do espaço eufórico aparece nos relatos de Bárbara, nas suas reminiscências de viagens mais recentes pela Europa e, em outros episódios narrados, ao evocar um passado mais distante, quando relembra a sua infância em Belo Horizonte:

[...] enquanto acendia um cigarro, se levanta e pedia-me que a levasse ao terreiro, pois queria ver de perto o pé de manga, cuja fruta lhe recordava a infância, quando brincava com as suas irmãs em um grande quintal da casa onde moravam em Belo Horizonte, no bairro Carlos Prates, onde também havia nascido. (LOPES, 2006, p. 24).

Logo adiante muda de assunto bruscamente: “As mangas já haviam acabado, embora ainda fosse dezembro, e então comentou sobre a festa na casa de Fausto: a seresta, que ela adorou; a competência dos músicos; sobre as pessoas presentes, e quis saber de seu Neco” (LOPES, 2006, p. 24).

Entre partidas e chegadas, Bárbara está sempre em trânsito, frequenta todos os lugares, mas não se vê em nenhum deles. Ela costuma contar tudo o





que viveu, numa encenação de experiências em vários espaços, o que justificaria o seu desprendimento e astúcia. Sua fala, “reproduzida” por Ângela, apresenta uma estrutura fragmentada, inconclusa, indícios de uma mente confusa que evidencia a presença do espaço psicológico que “[...] surge a partir da criação de atmosferas densas e conflituosas, projetadas sobre o comportamento, também ele frequentemente conturbado, das personagens” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 80).

Como o espaço na vida de Bárbara não é fixo, a atriz tem uma “identidade difusa”, “móvel” (LAJOLO, 2000), e suas percepções, conduzidas pelo tempo da memória da narradora, garantem a ambiguidade e complexidade do relato. Ângela é, na verdade, uma contadora de histórias que deforma a realidade exterior, para usar as palavras de Adorno (ADORNO, 2012, p. 59), “imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior, um momento de fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender”.

Ao mesmo tempo, o desgaste do tempo deforma cenários, fatos, personagens, e o romance-argumento sob análise imprime uma ordem que coloca sob suspeita, o tempo todo, a possibilidade de uma representação objetiva dos acontecimentos. À medida que a costura avança, o conteúdo narrado aparece na expressão, tecelagem de metáforas que remonta histórias de um “eu” que fala especialmente consigo mesmo, manifesta um desacordo entre o seu mundo e o mundo da outra.

Cenas de uma província desfeita

No decorrer do livro, paralelamente às investidas de Bárbara, de forma análoga, outra tensão imbrica-se na trama, o desequilíbrio na vida





financeira da família, trata-se da decadência financeira do pai (Ulisses), que tem a centenária fazenda da família sendo hipotecada pelo amigo de infância, Fausto, um tipo sem escrúpulos que representa a ferocidade capitalista. Veja-se o excerto:

A nossa fazenda, já há mais de um século, está com a família de vosso pai, que a herdou do vosso avô, na sua época um dos homens mais ricos e influentes da região, além de ser um advogado famoso. Os pastos, no dia em que fomos visitá-la estavam verdes, bonitos, e Fausto, enquanto dirigia, ia mostrando a Bárbara onde ficavam suas dragas, das quais saíam os diamantes [...] nos últimos tempos, só estava conseguindo manter três delas, pois os americanos, que iam chegando com seus dólares e muitos incentivos do governo, começavam também a dominar o comércio das pedras (LOPES, 2006, p. 31).

Como no trecho acima, uma atmosfera tensa aproxima o leitor das lembranças de Ângela, que assiste às transformações sociais sofridas pelo sertão mineiro, alusão simbólica ao processo histórico de desterritorialização das famílias tradicionais ameaçadas pelo capital internacional. A narrativa de Lopes situa um território específico, o sertão mineiro da sua memória, da década de 1950, que sofre os embates entre os “estrangeiros” e os “nativos”, aonde se instauram relações de afinidade e estranhamento. O sertão mineiro, revisitado pela memória afetiva da protagonista, aparece insinuante e atinge o primeiro plano nos lances estilísticos utilizados pelo autor. Segundo Davi Arrigucci Jr. (2010, p. 99), no Brasil:

[...] nós nos voltamos para o sertão quando desejamos saber quem somos ou para formular as perguntas para as quais não temos as respostas. Retornamos sempre à terra achada e mesmo ao antes dela: à natureza bravia que não sabemos o que foi ou quando começou, às vezes considerada uma barbárie primitiva, na verdade, inventada pela ideologia dos que vieram depois, em nome da civilização.





Em *O Vestido*, o espaço provinciano não é um mero cenário, mas representa a realidade paralisante do sertão mineiro em simbiose com o comportamento das personagens, traduz posições afetivas, éticas e ideológicas. No trecho abaixo, Ângela e Bárbara personificam identidades híbridas que se contrapõem: a primeira presa a um espaço físico que a empareda, a segunda sempre aberta a novas perspectivas. Vamos ao trecho:

[...] dei o braço a Bárbara e saímos [...]. Levei-a então ao colégio Nossa Senhora das Dores, onde eu havia estudado, e ela se encantou com o passadiço. Com a sua função de, naquele tempo, fazer com que nós passássemos de um prédio a outro sem atravessar a rua e, assim, não sermos abordadas pelos rapazes. Fomos ao mercado, onde ela provou da comida dos tropeiros, fumou cigarro de palha com eles e pediu para filmá-los. Gosto deste Brasil antigo (LOPES, 2006, p. 46).

Há, também, momentos em que se pode identificar certa depreciação:

[...] daí a pouco sempre de braços dados, estávamos no Beco do Mota, onde viviam as prostitutas e ficava o Cabaré de dona Vanda, e ela disse que gostaria de conhecê-lo, pois lugares assim, clandestinos, sempre a fascinaram. Mas eu não aceitei o convite, já que ali era um local proibido, onde nenhum de nós, mães e família, ousava entrar (LOPES, 2006, p. 47).

Nesse trecho o contraste entre as duas mulheres, que estão de braços dados, salta aos olhos, operado pela aproximação de imagens que incluem a castração e a liberdade, o sagrado e o profano, o atraso e a civilização. A ironia trágica da situação que emerge nesse momento da narrativa, é que existe por parte de Ângela, ao ciceronear Bárbara pelos lugares da pequena cidade, a prática da cordialidade, vista por Sérgio Buarque de Holanda como atraso. Mesmo através do relato da memória, a prosa de Lopes aponta para uma certa



simultaneidade, que iguala passado e presente. Nesse sentido, as falas e as performances de Bárbara preenchem espaços, projetam-se na imaginação de quem conta, Ângela, e de quem ouve, suas filhas, como uma simulação de diálogos entre ator e espectador.

Percebe-se, como veremos a seguir, que as imagens lembradas são refeitas, tornam-se uma cena viva. No décimo capítulo, Bárbara, na rememoração de Ângela, participa de um espetáculo circense, e o público que a acompanha, inclusive a própria narradora, expressa sua aprovação pela atuação da forasteira, compatível com as expectativas de todos pela sua astúcia, ao contracenar com Lolita, artista do circo. Vamos ao trecho:

Na plateia ninguém dava um pio. Porém, as coisas não pararam por aí, pois daí a pouco esta mesma mulher, a quem chamavam de Lolita, já de roupas trocadas e com batom muito vermelho, começou a dar voltas em uns cavalos que, ao som de uma música, dançavam e faziam malabarismos. Eles eram lindos. E logo em seguida o apresentador, voltando-se para o público, perguntou se por acaso alguma mulher, ali da distinta platéia, gostaria de fazer companhia a Lolita [...] Bárbara saltando para dentro do picadeiro, abriu os braços, cumprimentou o público e, nos instantes seguintes, na companhia da tal Lolita, dava voltas e mais voltas e acenava para o público montada em um daqueles cavalos, para o delírio de todos (LOPES, 2006, p.55-56).

O desembaraço de Bárbara em contraste com o apagamento de Ângela fica evidente, condição que talvez explique de maneira definitiva o fato de a protagonista, num processo angustiante, não se apegar ao vestido “mui devassado”, presente do próprio marido (Ulisses), objeto estranho que servirá à outra naquela fatídica noite de réveillon de 1950, quando Bárbara, na presença de toda a sociedade de Serra Dourada, exalando lança perfume e



álcool, beija Ulisses enquanto todos dançavam e comemoravam a virada do ano.

Não se pode ignorar o silêncio do personagem masculino, que se vê atraído pela atriz e pelas suas propostas de conhecer um novo mundo, de viajar pelo Brasil e pela Europa. Esse comportamento “ousado” de Bárbara transgredir os códigos patriarcais vigentes na medida em que Ulisses, um fazendeiro respeitado na região, sentindo-se também paralisado, abandona a fazenda hipotecada por Fausto e deixa para trás a família para seguir os passos incertos da atriz, perdendo, aos poucos, sua identidade: “E em um jipe velho, dos poucos bens que lhe sobraram, fora a nossa fazenda, hipotecada com Fausto, eles foram para São Gonçalo do Rio das Pedras e em seguida para Mendanha, Datas e Milho Verde” (LOPES, 2006, p. 127).

A vida errante de Ulisses e Bárbara prossegue na memória de Ângela, ela embaralha personagens e episódios para relatar algumas evidências que atestam o aspecto negativo da viagem, seus contratempos, desgastes e frustrações:

E foi assim, nessas andanças todas, que acabaram chegando ao Rio Vermelho. A cidade estava infestada de soldados e quase ninguém se aventurava nas ruas, fora algumas crianças, as pessoas mais velhas e os cães; estes, mesmo assim, sujeitos a pontapés e a pontadas de sabre (LOPES, 2006, p. 122).

Como se vê, o drama do personagem (pai) se inicia por uma escolha equivocada, pois, ao iniciar uma vida de errância por diversas regiões do país, sempre arrastado por Bárbara e em contato com outros espaços físico-geográficos, ele não consegue se adaptar aos novos ambientes e ao trabalho duro no garimpo, condição agravada pelos contratempos que indicam novos rumos para sua vida, como a gravidez inesperada da nova companheira, a





perda do filho, o trabalho duro no garimpo, a fuga pra outras cidades, enfim, tudo aponta para a inadaptação do personagem a um meio adverso. Pelo olhar de Ângela, o deslocamento do marido é contado por meio de saltos para frente e para trás.

No final da trama, como já era previsto e anunciado pelo poema de Drummond, Ângela interrompe a narrativa desses desencontros, para, de uma maneira brusca, anunciar o retorno de Bárbara, que humildemente lhe devolve o vestido, e para relatar a chegada do marido, que volta bem-sucedido, depois dos embates com a dura realidade do garimpo, ganhara dinheiro na Água Funda, onde as esmeraldas “brotaram como areia da terra” (LOPES, 2006, p. 173).

Considerações finais

O Vestido é antes de tudo uma narrativa sobre o lugar de cada um. Ângela, cujas ações são previsíveis, sabe que o seu mundo é limitado e não consegue se desprender das convenções sociais, do espaço limitador onde vive, o que a desestabiliza emocionalmente. Bárbara, cujo espaço é maleável, flexível, ao contrário, sabe mudar de papel de uma hora para outra, não está territorializada em um lugar fixo. Trata-se da configuração de um olhar aberto a novas experiências, costumes, comportamentos, incomuns à época e ao ambiente provinciano do sertão mineiro.

Em vários trechos, o texto de Lopes (2006), por meio do intertexto, e do próprio questionamento sobre o próprio fazer artístico – poético e ficcional – ao reinterpreta traços da sociedade brasileira patriarcal de meados do século XX. De certo modo, ao mesmo tempo em que se aproxima do chamado novo



romance histórico, a narrativa sob análise, pela sua ambiguidade e parcialidade, destoa do romance histórico tradicional, que tem como base, segundo Lukács (ano), o tempo cronológico e a relação direta entre causa e efeito.

O Vestido reconstrói a atmosfera de uma época, revela que o autor tem uma vivência em torno paisagem, dos costumes, do papel da mulher, da Igreja, enfim do ambiente que dominava o universo do sertão mineiro. A interpretação é confiada ao olhar incerto de Ângela, que puxa tudo, do fundo do baú, “sem a presunção da certeza universal suposta no historiador em terceira pessoa” (BOSI, 2006, p. 8). Para Nelson Goodman (2006, p. 39), por estar obcecado com o que ficou para trás, o olhar sempre chega atrasado, segundo o filósofo, “com velhas e novas insinuações do ouvido, do nariz, da língua, dos dedos, do coração e do cérebro”. Como vimos, a memória “atrasada” dessa narradora fragilizada, esquecida, é o ponto de partida da narração, desde as primeiras linhas em que seu perfil psicológico e seu provincianismo são dirigidos ao leitor em atitude rememorativa.

Referências

ADORNO, T. W. *et al.* **Teoria da cultura de massa**. Comentários e seleção de Luiz Costa Lima. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

ARRIGUCCI, JR., D. **O guardador de segredos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BARTHES, R. **Inéditos**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.



BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 103-149.

BOSI, A. **Brás Cubas em três versões: estudos machadianos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987, p. 140-162.

DURÃO, F. A. **Modernismo e coerência: quatro capítulos de uma estética negativa**. São Paulo: Nankin, 2012.

GOODMAN, N. **Linguagens da arte**. Lisboa: Gradiva, 2006.

GUINZBURG, J. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

HANSEN, J. A. “O imortal” e a verossimilhança. **Teresa - Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, v. 1, n. 6-7, p.56-78, 2006.

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechnel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

LAJOLO, M. **Regionalismo e história da Literatura: quem é o vilão da história?** In: *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2000.

LINS, Ronaldo Lima. **Violência e literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LOPES, C. H. **O Vestido**. Cidade: editora, 2006.

LUKÁCS, G. **La novela histórica**. Cidade do México, México: Ediciones Era, 1966.

MERQUIOR, J. G. **Verso universo em Drummond**. São Paulo: É Realizações, 2012.



MOURA, M. M. de. **Cadernos de leituras** – Carlos Drummond de Andrade. São Paulo Companhia das Letras, 2012.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 3. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

PELLEGRINI, T. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

ROSENFELD, A. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RYNGAERT, J.P. **Ler teatro contemporâneo**. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANT'ANNA, A. R de. **Paródia, paráfrase & cia**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SANTOS, L. A. B; OLIVEIRA, S. P de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SILVA, V. M. A e. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1988.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida *et al.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

VILLAÇA, A. Poesia de Drummond na trilha dos enigmas. In: _____. MOURA, M. M. de. (Org.). **Cadernos de leituras** – Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: companhia das Letras, 2012. p. 107-122.

WATT, I. **A ascensão do romance**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.