

LETRAS E IMAGENS SE [CON]FUNDEM: O FEMININO ENTRE DOIS PLANOS

Sônia Maria Fernandes dos Santos¹ (FAINTIPI-PA/SEDUC-PA)

*Para Latuf, caleidoscópio de saberes, por
passar em minha vida deixando rastros de luz.*

Resumo:

*A ação recíproca dos seres humanos com o mundo se estabelece, basicamente, na migração das imagens da modernidade, e a literatura metamorfoseia-se no eixo das novas técnicas e de processos de formas de expressão, em função da imagem, e esta, por outro lado, pode apoiar-se na literatura. Assim como o texto escrito, a imagem também produz fala através de suas significações, metáforas e símbolos. Este estudo parte da análise do texto fílmico *O Vestido*, de Paulo Thiago, o qual é baseado no texto literário *Caso do Vestido*, de Carlos Drummond de Andrade, tendo como recorte o fenômeno do duplo, simbolizado pelas personagens Ângela e Bárbara, protagonistas do filme, em que um vestido desvelará seus sonhos e desejos íntimos. A pretensão é viabilizar um diálogo entre literatura e cinema, pela interface entre tais sistemas semióticos, a partir de procedimentos evidenciados pela literatura comparada.*

PALAVRAS-CHAVE: literatura, cinema, intertextualidade, feminino.

1 Letras e imagens se [con]fundem

O signo poético, ao mesmo tempo que tende a encontrar seu referente em si mesmo, não deixa de ser signo e, como tal, integra um sistema de signos que se insere no universo cultural.
Iumna Simon

Neste estudo, apresenta-se uma reflexão, propondo uma análise comparativa entre estas duas artes: a literatura e o cinema, tendo como objetos de discussão o texto literário *Caso do Vestido*, de Carlos Drummond de Andrade, e o texto fílmico *O Vestido*, de Paulo Thiago (o filme foi dirigido por Paulo Thiago, mas a história foi escrita por Carlos Herculano Lopes e qual foi publicada como romance com o mesmo título), tendo como recorte o fenômeno do duplo, simbolizado pelas personagens Ângela (Ana Beatriz Nogueira) e Bárbara (Gabriela Duarte), protagonistas do filme, em que um vestido desvelará seus sonhos e desejos íntimos.

Concebidas como distintas e autônomas, não se pretende, aqui, mensurar o grau de valor entre uma e outra arte, mas tão e simplesmente dialogar com ambas as possibilidades de representação no sentido de refletir sobre conexões, aproximações e possíveis distanciamentos entre essas diferentes modalidades artísticas, levando em consideração a ficcionalização narrativa presente nos dois textos.

Evidencia-se nesse “confronto” entre literatura e cinema a [re]significação do texto drummondiano marcado por inferências que apontam para rastros que remontam à tradição literária grega, especificamente a *Odisseia*, de Homero, em que surge um conflito entre a sedução feminina, explícita nas personagens *Calíope*, *Circe* e as *Sereias*, em contraponto à submissão de Penélope, que, mesmo diante das adversidades e inseguranças, mantém a esperança diante da possibilidade de retorno do herói Ulisses (Leonardo Vieira), nome adotado pelo próprio personagem do filme de Paulo Thiago.

Pode-se constatar que o feminino representado nas duas artes é bipolarizado. Por um lado, um estereótipo de mulher marcada por sintomas que a tornam submissa e a mercê da “sociedade machista” e do outro como representativa de libertação, soltura, sendo que tais expressões femininas se desvendam e se desejam, simultaneamente, como se, ao mesmo tempo, se completassem ou se rejeitassem, tendo o *Vestido* como signo conflitante desse “duelo”.

Nessa perspectiva, a imagem do *Vestido* se abre para possíveis interpretações que envolvem uma re-leitura do texto épico de Homero, com relação à significação da “mortalha” tecida por Penélope, entendida como simulação e engodo diante dos seus possíveis pretendentes. Essa possibilidade mostra-se implícita no poema de Drummond e no filme em estudo, já que a presença do próprio *Vestido* está ligada ao conflito que se engendra em todo o percurso do texto literário e do texto fílmico. Além disso, no caso do filme, a presença do *Vestido* guarda uma imagem duplicada, na acepção freudiana, que se remete à figura da personagem Bárbara, como se representassem uma fantasmagoria constante na vida de Ângela, esposa traída por Ulisses.

Vê-se ainda, em ambos os textos, a referência à partida e ao retorno do personagem Ulisses, em busca da autonomia de seu espaço familiar, ameaçado por seu suposto amigo Fausto (Daniel Dantas), espécie de *advogado do diabo*, ou Mefistófeles. Esse acontecimento está marcado no texto épico de Homero, quando o herói retorna à Ítaca, retomando, assim, seu trono e seu domínio familiar. Logo, pode-se afirmar que a cadeia intertextual que se cristaliza no texto de Drummond e Paulo Thiago aponta para outras relações, ao se articular com outros textos fundamentais da literatura universal.

2 O feminino entre dois planos

Ó espelho!
Água fria pelo tédio em teu quadro gelada
Quantas vezes e durante horas, desolada
Dos sonhos, e buscando minhas lembranças que são
Como folhas sob teu vidro de poço profundo
Apareci-me em ti como uma sombra longínqua
Mas, horror! certas noites, em tua severa fonte
Conheci a nudez do meu sonhar desperto!
(Herodíade – Mallarmé)

O fenômeno do duplo, em que o Vestido se projeta como a imagem reflexa de Bárbara, não é um tema isolado no contexto da trama cinematográfica. Ângela, apesar do conservadorismo moral, admira o espírito livre de Bárbara e a presenteia com o Vestido que ela não tem coragem de usar: “Bárbara, vou te dar esse vestido de presente... Ficou melhor em você... Mas não conta para ninguém. Depois eu mando te entregar” (Trecho do roteiro fílmico cedido gentilmente por Paulo Thiago, diretor do filme). Ao contemplar a imagem de Bárbara no espelho, percebe-se o fascínio de Ângela, que vê na possível rival a imagem de seus desejos íntimos.

A cena, em plano americano, pode ser analisada a partir do conceito de *narcisismo* em que a duplicação da imagem, ao mesmo tempo, se vincula à unidade plena. Desse modo, a imagem no espelho sugere uma unidade, em que a personagem Ângela projeta-se na imagem de Bárbara, reforçando essa unidade.

Apesar das diferenças marcantes entre o modo de vida das duas personagens, a imagem revela essa assertiva, pois Bárbara contempla a sua futura imagem de mulher-modelo, assim como sua rival. Para Lacan:

O Eu busca seu reflexo amado no olhar do outro, ou, ainda, ele ama no outro esse si-mesmo que ele vê. Esta imagem apaixonada de si mesmo é a fonte e a sede da paixão, do desejo do reconhecimento, mas também é a fonte de agressividade (LACAN apud FRANÇA, 1997, p.79).

Em relação ao filme, essa mescla de admiração e repulsa é preponderante no conflito vivido por Bárbara e Ângela, pois elas se contemplam como se uma fosse a outra. Tal reconhecimento aponta para o “estádio do espelho”, entendido como uma identificação imaginária. A cena em estudo se articula com precisão ao “espelho lacaniano”, em que acontece uma identificação a partir da imagem do outro, criando, assim, uma “unidade imaginária”. Nesse contexto, de forma imaginária, o desejo de Ângela é ser como Bárbara ou mesmo se sentir como ela por alguns momentos. No entanto, esse lugar de identificação, esse lugar de desejo, é também um lugar ambivalente em que se mesclam admiração e rivalidade, pois “este olhar – que diante do espelho é busca do olhar do outro – procura algo que jamais é apreendido, que emerge e escapa” (LACAN apud FRANÇA, 1997, p.83).

Noutra imagem, anterior ao momento de contemplação do espelho, os papéis estão invertidos, pois Ângela veste a paixão (carmesim), enquanto Bárbara cria o contraste visual vestindo a cor azul. Tal imagem dupla guarda outro olhar interpretativo ligado ao contraste de cores que se forma na projeção. De certa forma, o contraste de cores no espelho não deixa de funcionar como unidade em que o *vermelho*, cor do vestido de Bárbara, sugere o sentido da paixão, a

juventude, o “rir nos dentes”, como afirma o poema *Vogais* (RIMBAUD, 1993. p.37). Por outro lado, a cor azul na roupa de Ângela sugere a espiritualidade, a própria angelitude (“anjos e universos”), amor e sinceridade.

Em outra cena, Ulisses entra no quarto no momento em que Bárbara experimenta o vestido e, Ângela, sentada na cama, assiste a cumplicidade de olhar entre Bárbara e Ulisses. Iconicamente, a imagem projeta o triângulo amoroso entre os personagens em dois planos consecutivos. De início, a imagem revela um plano em *plongée*, colocando a personagem Ângela em uma posição inferior em relação aos futuros amantes. O outro plano (médio) coloca frente a frente o olhar de Bárbara e Ulisses.

No baile de fim de ano em que estão presentes Ângela e Ulisses, além dos parentes da esposa, essa forma triangular se repete, tendo Bárbara no centro das atenções, ao apresentar-se diante do olhar atônito de Ângela, com o Vestido que recebera de presente da “amiga”. O plano em *contra-plongée* reforça a superioridade de Bárbara diante da rival e do provável amante. O contraste de cores é relevante para a significação do plano, pois o carmesim do Vestido se sobrepõe ao branco das roupas dos convidados, destacando a supremacia de Bárbara e seu domínio na cena.

Apesar disso, não se pode negar a própria inveja de Bárbara diante de sua rival e o desafio que se estabelece entre as duas. Apesar da dicotomia evidente, Bárbara contempla o que será num futuro próximo, ou seja, a mesma Ângela, casta e fiel. No que se refere ao feminino, Sant’Anna afirma que “no nível consciente dos significados, está a intenção e a vontade de que a imagem seja uma coisa, mas ao nível dos significantes inconscientes está o desejo oculto, recalcado e recalcante da libido amorosa” (SANT’ANNA, 1993.p.71).

Esquematicamente, a dualidade afirma duas visões possíveis: a primeira ressalta a religiosidade cristã (Significado/Maria), enquanto a segunda reforçaria o erotismo ou os sentidos da paixão (Significado/Vênus). A primeira face da mulher está em profunda consonância com a ideologia presente no comportamento de Ângela (*mater dolorosa*), que procura manter o casamento à custa da infidelidade de Ulisses, além de se manter fiel, não somente em relação ao marido, mas também à crença do amor verdadeiro.

Em um outro momento do filme, essa visão de *mater dolorosa* se repete, ratificando a angelitude e a piedade de Ângela em relação ao esposo que, num desejo impulsivo, tenta o suicídio, pois seu desejo era “desaparecer desse mundo”, e afirma: “você não entende... Eu estou acabado! A culpa não é dela... Não podia imaginar... Mas fiquei seduzido pela Bárbara. As mulheres podem doer como um soco na boca... Agora, vivo no pior dos infernos. Um veneno. E ela prefere me torturar...”. A cena nos sugere um diálogo intertextual com a escultura renascentista de Michelangelo: *La Pietá* (a piedade, em português), sobressaltando o olhar contemplativo e piedoso

de Ângela sobre os olhos desesperadores e sofridos de Ulisses.

No início do filme, Ângela passeia com a rival Bárbara em visita a uma igreja, cena que funciona como alegoria da religiosidade da primeira personagem. Na cena, destacam-se as cores usadas por Ângela e Bárbara – Ângela veste um vestido preto com bolas brancas, Bárbara veste uma blusa preta, estilo top, uma calça vermelha justa e um lenço vermelho no pescoço. A cor preta se repete nas duas personagens, insinuando o que há em comum entre as duas mulheres, ao mesmo tempo, a divergência de cores (o branco e o vermelho) demarca as diferenças significativas em cada uma das personagens.

O fundo de tela, que centraliza no alto uma imagem religiosa, é em tom de ouro. De acordo com a interpretação de Eisenstein (2002, p. 85), o *amarelo-ouro* tem um significado duplo, pois representa o ‘sagrado’ e o ‘profano’. Essa dicotomia não se afasta do sentido do plano descrito, pois, se por um lado o sagrado se faz presente, a partir do interior enriquecido da igreja, a cor, potencialmente, sugere a “inveja” que se adensa no transcorrer do filme. Por outro lado, o contraste entre as duas personagens é relativizado pela “coincidência” de cor (negro) entre elas.

Em outro sentido, Bárbara se assemelha à *Mulher-esfinge* devoradora, presente em *Édipo Rei*, de Sófocles, já que ambas estão sob a égide da prostituição, embora em contextos diferentes. De certa forma, o enigma de Bárbara está em sua máscara teatral (a peruca) forjada para seduzir Ulisses e permitir o assédio de Fausto em relação à Ângela. Na tragédia de Sófocles, após o desvendamento do enigma, a Esfinge se atira para morrer no mar, enquanto que, no filme de Paulo Thiago, Bárbara se desvela para Ulisses, encontrando sua ruína com o desprezo do amante.

É interessante demarcar que, no âmbito do texto de Drummond, o desejo de morte se expressa, assim como na tragédia de Sófocles e no filme, como uma saída possível frente à angústia do deciframento:

fiz toda sorte de dengo,
no chão rocei minha cara,

me puxei pelos cabelos,
me lancei na correnteza,

me cortei de canivete,
me atirei no sumidouro,

bebi fel e gasolina,
rezei duzentas novenas,

[...] (2006, p.101)

Outro intertexto interessante é a representação da sereia re-atualizada na figura da mesma Bárbara, diante do personagem Ulisses. De acordo com Brandão, o canto das Sereias na *Odisseia* é

o grande veículo de sedução usado por elas como “lamentações fúnebres da morte” (1997, p.377). Bárbara exercita esse poder de sedução em uma passagem do filme em que Ulisses dança com sua esposa Ângela e Bárbara canta acompanhada pelos músicos da festa.

Tem-se, nesse sentido, a representação da mulher fatal, espécie de Afrodite/Vênus grega, marcada pelo erotismo e pela sedução. O filme corrobora essa hipótese, pois Bárbara aparece ligada ao signo *água*, referência constante no decorrer da narrativa fílmica, como, por exemplo, no banho de cachoeira entre Ulisses e a mesma Bárbara.

Um dos momentos “dramáticos” do filme se forma quando Ulisses tenta o suicídio nas águas barrentas de um rio, numa referência direta à *Odisseia* de Homero, quando o herói da epopeia é quase arrastado pelo canto das *Sereias*. É curioso notar essa ênfase em relação ao desamparo de Ulisses, enfeitiçado pelo poder de sedução de Bárbara, mas destaca-se a similaridade entre a cor da roupa vestida por Bárbara na cena em que canta na festa e as cores barrentas do rio, sugerindo a relação simbólica entre a água e a morte.

Em seu livro *O Sentido do filme*, Eisenstein desenvolve um capítulo sobre a *Cor e a Significação* na pintura, no cinema e na literatura. Segundo ele, “cores particulares exercem influências específicas” no espectador. Sua análise recai no estudo do *amarelo* no contexto das diversas culturas, mas, sobretudo, no âmbito das artes visuais, entre elas o cinema. Nota-se em seus apontamentos o intuito de elaborar uma interpretação entre “cor e som, cor e emoção” (2002. p.82).

Seguindo a trama fílmica d’*O Vestido*, chega-se num momento crucial da narrativa, quando Ulisses, “cego de amor” por Bárbara, esquece a companhia da esposa e de outros convivas que festejam a passagem do Ano Novo (clube da cidade) e se entrega ao beijo “fatal” da amante. A marcação do Ano Novo funciona simbolicamente como um “rito de passagem”, em que Ulisses deixa para trás a situação antiga de homem bem casado e parte para uma experiência nova, tal como descreve esta passagem do roteiro do filme: “Tudo certinho demais! (Provocador) Eu preciso mudar essa vidinha sem graça. (Explodindo nervoso) Eu te amo Ângela, mas existe um mundo lá fora! E eu quero conhecer esse mundo...”.

Após o baile de fim de ano, Bárbara e Ulisses se encontram num cabaré da cidade, espaço que vai sendo desnudado pela câmera que apreende, lentamente, o ambiente em que eles dançam ao som de *Caminheiros* de Herivelto Martins, música cantada por Adriana Calcanhoto. Na sequência de planos, o diretor conseguiu harmonizar, sinestesicamente, os cinco sentidos de forma indecomponível. A sequência é uma relação “amorosa” entre cenário, cores, sons, luzes e personagens, em que as cores são sons e os sons projetam imagens, cores e sensações tácteis, numa intersemiose plena.

A sequência, em quatro planos, é toda conduzida por enquadramentos que apreendem as

imagens, metonimicamente, criando, de forma harmônica, a interseção de cores (o azul, o vermelho e o amarelo), que se fundem criando o *amarelo-ouro*. Tal articulação sinestésica (o ritmo sonoro, imagem e sensações) cria um efeito erótico de impacto.

Destacamos da sequência de planos a fusão de cores, a qual cria uma tonalidade como se as vestimentas de Ulisses fossem da mesma cor do Vestido de Bárbara. No assoalho, o amarelo-ouro cria um “tom fatal” e de pecado. Segundo Eisenstein, essa tonalidade “contém uma base diretamente sensual” (2002. p. 85), significação que Paulo Thiago soube explorar com maestria. No entanto, verifica-se que, mesmo com a sobreposição dos tons amarelo e vermelho (quente e atraente), a cor azul (espiritualidade) cria um contraponto em relação à atmosfera erótica e de traição.

Ressalta-se, no decorrer da narrativa fílmica, esse contraste em diversos momentos em que os ideais de Ângela se chocam com os de Bárbara. Eisenstein enfatiza o ponto de vista de Goethe, no que concerne às relações do *amarelo-vermelho*, reforçando a análise dessa fusão de cores: “Ao olharmos fixamente para uma superfície perfeitamente amarelo-vermelha, a cor realmente parece entrar no corpo” (2002, p.98).

Nesse momento do filme, Bárbara detém todo poder sobre o amante. A cor do cenário em *vermelho*, oscilando com a cor do Vestido, além da sobreposição do corpo de Bárbara em Ulisses, dá ênfase ao domínio feminino. O amarelo ainda é marcante, como concretização plena da traição de Ulisses e a falsidade criada pela atuação de Bárbara, que, nesse primeiro momento do filme, mantém sua máscara teatral criada para afastar o marido de Ângela, abrindo espaço para o assédio de Fausto.

É interessante observar que essa supremacia de Bárbara sobre Ulisses não está relacionada apenas com a atração exercida por ela em relação ao amante. As cores são significativas, pois criam sensações ambivalentes que perpassam por toda a narrativa fílmica de Paulo Thiago:

BÁRBARA

Pois então, querido... Se é verdade que me ama... Que está louco de tesão... Ouve bem, as coisas vem de mansinho e de súbito acontecem. (Tomando uma postura altiva e falando com firmeza) A paixão exige uma cerimônia, um pacto... Eu só vou me dar para você sob uma condição: volta em casa e diz à orgulhosa da sua mulher... Toda dona de si mesma... Que acredita no casamento, e no amor eterno... Que ela venha me procurar, e pedir com humildade... Para eu ter paciência, e dormir com você. E só assim, eu vou ser sua!

O choque acorda Ulisses de vez e, ele tenta retrucar.

ULISSES

Não posso fazer isso... (Curvando-se alterado e zozinho) Me ajoelho aos seus pés Bárbara. (Ulisses beija os pés da mulher) Mas esse pedido é impossível... É uma perversão!

Friamente, Bárbara se levanta e joga a roupa de Ulisses em seu rosto.

BÁRBARA

Pois então, nunca vai me possuir... Essa moral rígida, é que é uma perversão! Está proibido de desejar Ulisses. Não implore, não gosto de covardia!

O tom desafiador de Bárbara adquire um caráter *luciférico*, como Édipo diante do enigma da Esfinge. Esse desafio perturbador causa um grande impacto em Ulisses, que vê no pedido uma perversão sexual. Nesse momento, o filme aproxima a figura de Bárbara ao próprio Lúcifer na cena da tentação bíblica: “Dar-te-ei todo esse poder e sua glória, porque a mim me foi entregue e dou-o a quem quero; portanto se tu me adorares, tudo será teu” (Lucas, 5-8).

Ulisses, diante do desafio, não vê outra solução, depois de tentar o suicídio, senão pedir para sua esposa (Ângela) que implore à Bárbara que ele fique com ela: “Então... Pelo amor que você tem por mim... Peça a Bárbara. Eu te imploro... Pede àquela dona perversa que tenha pena, e aceite dormir comigo...”. Ângela, imagem da *mater dolorosa*, não vê outra saída para salvar o casamento a não ser que se rebaixar para Bárbara e pedir para que ela durma com seu esposo. Transcrevemos uma parte do roteiro:

ÂNGELA (Trêmula, mas decidida)

Bárbara, estou trazendo meu marido... E aqui, na sua frente, vim pedir que durma com ele e realize sua vontade...

BÁRBARA

Eu não amo teu marido...

BÁRBARA (Cínica)

Mas posso ficar com ele, se você faz gosto... Não por mim, não quero o homem...

Só para lhe satisfazer, já que me implora.

ÂNGELA (Responde decidida, em tom seco)

Sim, é o que eu peço!

Ângela, imediatamente beija o rosto de Ulisses, vira as costas e deixa a casa. Desce pela rua.

Como foi explicado anteriormente – no reflexo do espelho –, Bárbara representa no filme o duplo de Ângela. Isto fica em evidência quando a primeira personagem nega sua representação cênica, mostrando a Ulisses sua verdadeira face, já movida pela paixão em relação ao amante. O outro plano analisado ilustra muito bem essa afirmação, pois nele notamos uma mudança, não tão radical, em relação aos analisados anteriormente. No que diz respeito à cor, o amarelo ainda tem supremacia, porém os tons em azul já colorem a nova realidade dos amantes. Outro dado importante da cena é a inversão de papéis do ato amoroso: Ulisses agora se sobrepõe à Bárbara, tornando as carícias bem mais delicadas em relação ao primeiro encontro entre eles.

A partir desse momento, Ulisses encontra novamente o conforto de Ângela, na presença contínua de Bárbara. Esse encontro com a “paz” de espírito da primeira esposa aplaca o desejo fremente de Ulisses em relação à sua nova companheira. Bárbara, sem mais o poder do Vestido e sua performance teatral como “mulher fatal”, definha, gradualmente, até sua ruína.

Convém acrescentar que a presença do filme *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte (prêmio de Cannes em 63), está em consonância com o trágico, marcante no filme *O Vestido*. O personagem Zé-do-Burro faz uma peregrinação no intuito de cumprir uma promessa que ele fez à Santa Bárbara. Assim, ele carrega uma cruz nas costas por quarenta e dois quilômetros, até uma igreja em Salvador. O professor Evando Nascimento, da Universidade Federal de Juiz de Fora, em sua análise sobre esse filme, demarca um elemento do trágico que aproxima a adaptação de Anselmo Duarte à tragédia grega:

Um dos componentes do trágico é a tensão que se estabelece ou entre a força do humano e a do divino (Édipo Rei), ou entre o plano do individual e o do social (Antígone), ou entre os dois poderes divinos, hierarquicamente diferenciados (Prometeu acorrentado). (2002, p.128).

Pode-se afirmar que a tensão presente n’*O Vestido* se estabelece entre dois planos antagônicos evidentes: Ângela (sagrado) e Bárbara (profano).

Analisando o intertexto com *O pagador de promessas*, destacamos dois planos para análise. O primeiro está centrado em Zé-do-Burro e sua esposa; o outro plano dá ênfase a Bárbara e Ulisses, como se eles fossem a imagem duplicada dos personagens na tela. Destaca-se também o fato de Bárbara saber todas as falas da personagem em exibição, algo que será explicado depois, quando Ulisses encontra o pai de Bárbara que conta a verdadeira história da filha, mostrando em seguida um cartaz, em que Bárbara representa a personagem feminina de *O Pagador de Promessas*.

O filme mantém, até seu momento final, toda a tensão drummondiana, marcada pelo antagonismo presente na poesia do poeta mineiro. O duelo entre sagrado e profano, poder e submissão, desejo e castração, individual e social demarca a ambiguidade presente no ser humano, o que se evidencia na cena final do filme em que o rosto de Ulisses se reflete no vidro da porta – o espelho. Ele já não é mais o mesmo. Nesse momento, numa retomada de consciência, o pai de família inicia seu [re]conhecimento.

Tanto nos textos literários (poema e romance) quanto no texto fílmico, o final da saga de Ulisses é o mesmo. A cena se aproxima do caráter sagrado e religioso, tal como o amor de Ângela pelo seu amado. Os tons de azul retornam àquela família, numa sensação de “... uma grande paz, / um sentimento esquisito / de que tudo foi um sonho, / vestido não há... nem nada” (DRUMMOND, 2006. p.103).

Referências Bibliográficas

- 1] ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. 57. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- 2] ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 33. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- 3] ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração Partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- 4] BAZIN, André. *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- 5] BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. 2.ed. Volume I - A - I, Petrópolis: Vozes, 1993.
- 6] BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. 2.ed., Volume II - J - Z, Petrópolis: Vozes, 1997.
- 7] ELSENSTEIN, Sergei. *O sentido do Filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- 8] FRANÇA, Maria Inês. *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- 9] FREUD, Sigmund. O Estranho. In: *Uma criança é espancada: sobre o ensino da Psicanálise nas universidades e outros trabalhos*. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- 10] HOMERO. *Odisséia*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- 11] LOPES, Carlos Herculano. *O Vestido*. São Paulo: Geração Editorial, 2004.
- 12] NASCIMENTO, Evando. *Ângulos: Literatura & outras artes – Ensaaios*. Chapecó: Argos, 2002.
- 13] POESIA SEMPRE. *Revista semestral de poesia: Carlos Drummond de Andrade*. Fundação Biblioteca Nacional – Ministério da Cultura. Ano 10. n. 16, Out 2002. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.
- 14] RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud Livre*. Trad. Augusto de Campos. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- 15] SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- 16] STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003. (Coleção Campo Imagético)
- 17] TRUFFAUT, François. *O Prazer dos Olhos – escritos sobre cinema*. Edição estabelecida sob a coordenação de Jean Narboni e Serge Toubiana. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- 18] O VESTIDO. Direção: Paulo Thiago. Adaptação do Romance argumento O vestido de Carlos Herculano Lopes, baseado no poema “Caso do Vestido” de Carlos Drummond de Andrade. Produção: Gláucia Camargos. Direção de produção: Marta Passos. Co-produção: Vitória Produções Cinematográficas. Columbia Tristar do Brasil. 2004. DVD (121 min).

i Sônia Maria Fernandes dos Santos, Mestre em Letras-Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará - UFPA

Professora das Faculdades Integradas Ipiranga (FAINTIPI-PA) e da Secretaria Estadual de Educação (SEDUC-PA)

soninhamar@uol.com.br