

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

LIVIA AZEVEDO LIMA

Trilogia da Paixão: Paulo Cezar Saraceni leitor de Lúcio Cardoso

Doutorado
Meios e Processos Audiovisuais

São Paulo
2022

LIVIA AZEVEDO LIMA

Trilogia da Paixão: Paulo Cezar Saraceni leitor de Lúcio Cardoso

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Linha de pesquisa: História, Teoria e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Mateus Araújo

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Lima, Livia Azevedo
Trilogia da Paixão: Paulo Cezar Saraceni leitor de
Lúcio Cardoso / Livia Azevedo Lima; orientador, Mateus
Araújo. - São Paulo, 2022.
387 p.; il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes
/ Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Paulo Cezar Saraceni. 2. Lúcio Cardoso. 3. cinema
brasileiro moderno. 4. literatura comparada. 5.
personagem feminina. I. Araújo, Mateus. II. Título.

791.43

CDD 21.ed. -

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Livia Azevedo Lima

Trilogia da Paixão: Paulo Cezar Saraceni leitor de Lúcio Cardoso

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor pelo
Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovada em: 18/05/2022

Presidente da banca: Prof. Dr. Mateus Araújo

Banca examinadora:

Prof. Dr. Ismaíl Xavier

Instituição: ECA-USP

Prof. Dr. Marília Rothier Cardoso

Instituição: PUC-Rio

Prof. Dr. Luciana Corrêa de Araújo

Instituição: UFSCar

Prof. Dr. Luis Alberto Rocha Melo

Instituição: UFJF

*Para minha mãe, Neyde Azevedo, que me ensinou a olhar o
mar sempre como se fosse a primeira vez.*

Agradecimentos

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, pela bolsa de Doutorado (nº 2018/14804-8) que possibilitou o pleno desenvolvimento do trabalho.

A Mateus Araújo, orientador, amigo e poeta, que nos guiou com lucidez e entusiasmo por estas veredas. Escrevo *nós* porque você sempre esteve ao meu lado, discutindo literalmente cada frase. Os achados desta pesquisa são todos nossos, mas os limites são todos meus.

A Ismaíl Xavier, pela generosidade sem tamanho e pelo exemplo soberano de intuição crítica. Sua obra é condição de possibilidade para que esta pesquisa, entre tantas outras, exista. A ela e a você serei sempre grata.

A Eduardo Morettin, pela acolhida como monitora do estágio PAE, que se estendeu ao convite para participar de seu grupo de orientandos. A todos os integrantes desse grupo, pela troca e pelas sugestões a versões preliminares destes capítulos. Em especial, Daniela Giovana Siqueira, Débora Butruce, Erika Amaral, Izabel de Fátima Cruz Melo, Luis Felipe Labaki e Rafael Zanatto.

Às colegas do grupo de pesquisa Miradas – Gênero, Cultura e Mídia, pela interlocução e vitalidade, e sobretudo a Carolinne Mendes, pelo convite para fazer parte do grupo.

Aos membros das bancas de qualificação e defesa – Cássia dos Santos (PUC-Campinas), Ismaíl Xavier (ECA-USP), Leandro Saraiva (UFSCar), Luciana Corrêa de Araújo (UFSCar), Luís Alberto Rocha Melo (UFJF) e Marília Rothier Cardoso (PUC-Rio) pelas sugestões valiosas para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos funcionários da biblioteca da Escola de Comunicação e Artes (USP), Cinemateca Brasileira (SP), Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ), Cinemateca do MAM (RJ), Arquivo Mário Peixoto (RJ) pela ajuda nesta pesquisa e por perseverarem neste trabalho fundamental. Um agradecimento especial a: Rosângela Florido Rangel, Eliane Vasconcellos, Fábio Velloso e Filippo Silva.

A Luiz Carlos Lacerda, pelas conversas e pela permanente dedicação à obra de Lúcio Cardoso, sem a qual não teríamos tido acesso ao filme *A mulher de longe* (1949).

A Renata Saraceni, pelo apoio precioso à esta pesquisa e pela cessão de uma cópia digital do roteiro de *O viajante* (1998).

Ao professor Miguel Freire (UFF) que generosamente me enviou uma cópia digitalizada do argumento de Lúcio Cardoso para *Porto das Caixas* (e à professora Marina Tedesco, que mediou esse contato).

Aos professores com quem aprendi muito, dentro e fora da academia: Carlito Azevedo, Cleusa Rios Pinheiro Passos, Inácio Araujo, Lúcia Rosa, Marcos Antonio de Moraes, Maria Ignês Carlos Magno, Milton Hatoum, Vânia Carneiro de Carvalho, Vinicius Dantas, Rodrigo Naves, Rubens Machado Jr., Samuel Titan Jr. e Walter Garcia.

Aos chefes que também foram grandes professores e que apoiaram este projeto mesmo quando isso era contraproducente ao trabalho: Leticia Mendes, Florencia Ferrari, Thyago Nogueira e Rita Palmeira. E, em especial, Milton Ohata, meu querido *onii-chan*, pelo voto de confiança desde a primeira hora e pela interlocução constante e fraterna. À equipe da revista ZUM (Ângelo Manjabosco, Carlos Franco, Elisa von Randow, Isadora Soares-Belletti, Julia Masagão, Martim Passos, Valentina Tong) pelo companheirismo e aprendizado, e às colegas Barbara Rangel e Ligia Gabarra do Instituto Moreira Salles (SP), pelas conversas sobre cinema que animaram meus dias.

Aos amigos que esta pesquisa me deu e impediram que esta jornada fosse solitária. Claudio Leal, Natalia Belasalma, Nikola Matevski e Rafael Dornellas, companheiros de orientador, cujos estudos tive o prazer de acompanhar de perto, e que sempre me deram sugestões certeiras. Aos parceiros amados do cineclube Abismu, que muito me ensinaram sobre cinema: Alexandre (Leco) Wahrhaftig, Barbara Felice, Edson Pereira da Costa, João Vitor Leal, Lucas Baptista, Maria Chiaretti, Pedro Faíssol. A Carlos Silva Pinto, Lila Foster, Luiz Carlos de Oliveira Jr., Mariana Souto e Patrícia Mourão, pela amizade e por todas as dicas.

Aos colegas que conheci nas aulas, nos congressos, nas assembleias: Ana Paula Orlandi, Anna Karinne Ballalai, Denilson Lopes, Estevão de Pinho Garcia, Fabrício Felice, Felipe Moraes, Geraldo Blay Roizman, Ilana Feldman, Laura Erber, Livia Perez, Lorena Duarte, Luis Alberto Rocha Melo, Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, Mariana Duccini, Mariana Queen Nwabasili, Marina da Costa Campos, Natália Castro, Pablo Gonçalo, Paula Ramos e Theo Duarte.

À comissão organizadora do congresso *Elegia mineira: 60 anos da Crônica da casa assassinada* (UFF/ USP 2019), da qual tive tanto orgulho de participar: Ana Maria Amorim, Érica

Ignácio da Costa, Frederico van Erven Cabala e, sobretudo, Eduardo Marinho – fiel escudeiro dessa jornada. Edu, sem você nada disso teria tido a menor graça. Obrigada pelos incontáveis cafés na Tia Bia, as muitas e muitas referências, as risadas e sugestões de revisão, que tanto me ajudaram. Agradeço também aos *lucistas/ cardosianos* e demais pesquisadores que tive o prazer de conhecer nesse evento e cujas pesquisas precederam e ajudaram esta: Beatriz Damasceno, Cássia dos Santos, Elizabeth Cardoso, Fernando Monteiro de Barros Junior (*in memoriam*), Gilberto Figueiredo Martins, Júlio Machado, Luís Bueno, Valéria Lamego. E principalmente Ney Costa Santos, pelo entusiasmo compartilhado com o cinema de Saraceni e pela troca.

Aos amigos-irmãos, que me acompanharam até esta pesquisa e sobreviveram comigo a ela: Aline Valli, Amalie Goul Dueholm, Ana Martini, Antonio Xerxenesky, Barbara Mastrobuono, Camila Goulart, Clara Lemme Ribeiro, Dario Galvão, Eloah Pina Pereira, Fabiana Turci, Gabriela Castro, Joaquim Toledo Jr., Júlia Passos, Juliana Motta, Livia Deorsola, Luís Vilaça, Luiz Nadal, Luiza Franco, Mário Ferraz, Miguel Del Castillo, Oliver Barnes, Pedro Nery, Rafaela Biff Cêra, Raquel Toledo, Tainah Negreiros, Valentina Tong. E Stephanie Borges, a quem agradeço especialmente por ter me emprestado seu exemplar de *Crônica da casa assassinada* lá nos idos de 2013.

À minha família – Neyde Azevedo, Guilherme Kulkamp, Luziete da Costa Linhares, Maria Luíza Nogueira, Márcio Salgado, Rafael Rodrigues, Manuela Rodrigues e Cíntia Brand – por toda a compreensão e ajuda.

À meu parceiro-total de vida, Calac Nogueira, por infinitas conversas, leituras, refeições, sessões de cinema e de descarrego ético. Pela precisão dos termos técnicos, pela sabedoria no uso de vírgulas e pelo carinho de todas as horas.

À memória de Lúcio Cardoso e Paulo Cezar Saraceni, cujas chamadas criativas me acompanharam nos últimos sete anos e seguirão sempre comigo.

O cinema, se bem que eu ainda não entendesse seu significado, já constituía um divisor de águas, e me dava um prazer enorme. Interferia nos meus estudos, alargava meu nascente mundo poético, criando uma dimensão nova da vida. Contribuiu muito para estabelecer entre mim e a banalidade cotidiana uma larga faixa defensiva. Não creio que se tratasse propriamente de evasão, antes de modificação do sistema ambiente.

Murilo Mendes, *A idade do serrote*

RESUMO

LIMA, Livia Azevedo. *Trilogia da Paixão: Paulo Cezar Saraceni leitor de Lúcio Cardoso*. 2022. 387f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Esta tese aborda a relação entre cinema e literatura brasileiros a partir da leitura que o cineasta Paulo Cezar Saraceni (1933-2012) fez da obra de Lúcio Cardoso (1912- 1968), sua prosa de ficção e seu cinema. O *corpus* compreende os filmes *Porto das Caixas* (1962), *A casa assassinada* (1972) e *O viajante* (1998), a chamada “Trilogia da Paixão”, de Saraceni. Os três longas resultaram da colaboração entre os autores, seja por meio da parceria direta (*Porto das Caixas*, com argumento de Lúcio), seja pelas adaptações dos romances *Crônica da casa assassinada* (1959) e *O viajante* (1973). Nas análises filmicas desse *corpus*, levaremos em conta outras obras e documentos relacionados ao processo criativo. *Porto das Caixas* será pensado em relação ao argumento de Lúcio e seu projeto de cinema, sobretudo seu filme inacabado *A mulher de longe* (1949). Para a análise de *A casa assassinada*, contribuirão tanto o romance de Lúcio quanto o primeiro roteiro de Saraceni para o filme escrito no início dos anos 1960. A respeito de *O viajante*, consideraremos a edição de Octavio de Faria com a qual o romance inacabado de Lúcio foi publicado postumamente e os dois roteiros de Saraceni para o filme, dos anos 1970 e 1990. A realização dessa trilogia, em vez de ordenada como uma série, foi fruto da insistência de Saraceni em revisitar a obra de Lúcio. O cineasta leu e releu os romances em diferentes contextos históricos, com os quais os filmes estabelecem maior ou menor diálogo. Para entender essa leitura ao longo do tempo, observaremos sobretudo as personagens femininas: a forasteira de *A mulher de longe*, a mulher anônima de *Porto das Caixas*; Nina, Ana e Timóteo de *A casa assassinada*; Donana de Lara e Sinhá, de *O viajante*. Esse ponto de interesse em comum na produção dos autores nos permitirá delinear a forma com que convergências e diferenças geracionais, estéticas e ideológicas se inscrevem nas próprias obras.

Palavras-chave: Paulo Cezar Saraceni; Lúcio Cardoso; cinema brasileiro moderno; literatura comparada; personagem feminina

ABSTRACT

LIMA, Livia Azevedo. *Trilogy of Passion: Paulo Cezar Saraceni Reader of Lúcio Cardoso*. 2022. 387 f. Thesis (PhD) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, S. Paulo, 2022.

This work explores the relationships between Brazilian cinema and literature focusing on the readings that the filmmaker Paulo Cezar Saraceni (1933-2021) undertook of the work of Lúcio Cardoso (1912-1968), including the latter's prose fiction and cinema. We will concentrate on the films *Porto das Caixas* (1962), *A casa assassinada* (1972) e *O viajante* (1998). The three feature films resulted from the exchange between the filmmaker and the writer, whether through direct partnership (as in *Porto das Caixas*, whose treatment was written by Lúcio Cardoso) or through the film adaptations of the novels *Chronicle of the Murdered House* (1959) and *O viajante* (1973). Our analyses of the films will take into consideration a variety of other works and documents related to the creative process. *Porto das Caixas* will be examined in relation to both Lúcio's treatment and vision of cinema, especially his unfinished film *A mulher de longe* (1949). In our analysis of *A casa assassinada*, we will consider both Lúcio's novel and Saraceni's first screenplay for it, written in the early 1960s. As for *O viajante*, we will take into account the unfinished novel, published posthumously in an edition by Octavio de Faria, and the two screenplays Saraceni wrote for the film, in the 1970s and 1990s. The creation of the trilogy, rather than envisaged as a series, resulted from Saraceni's insistence in revisiting Lúcio's work. The filmmaker read and reread the novels in different historical contexts, to which the films respond to a greater or lesser extent. In order to assess this act of reading throughout time, we will focus especially on the female characters: the outsider in *A mulher de longe*, the anonymous woman in *Porto das Caixas*; Nina, Ana and Timóteo from *A casa assassinada*; Donana de Lara and Sinhá, from *O viajante*. The privileged focus on female characters, common interest between the writer and the filmmaker, will enable us to envisage the generational, aesthetics and ideological convergences and differences between Saraceni and Lúcio and how they are inscribed in the works themselves.

Keywords: Paulo Cezar Saraceni; Lúcio Cardoso; modern Brazilian cinema; comparative literature; female character

Lista de figuras

Introdução

Fig. 1 – Imagem do filme *O desafio* (Paulo Cezar Saraceni, 1965).

Figs. 2-9 – Imagens do filme *Arraial do Cabo* (Mário Carneiro e Paulo Cezar Saraceni, 1959).

Parte I: Mulher sem nome, porto sem mar

Figs. 1-12 – Imagens do filme *Porto das Caixas* (Paulo Cezar Saraceni, 1962).

Figs. 13-16 – Imagens do filme *Almas adversas* (Leo Marten, 1949).

Fig. 17 – Anúncio publicitário do filme *Almas adversas* publicado no jornal *A Manhã*, Rio de Janeiro, 18/5/1950, p. 6.

Figs 18-28 – Imagens do filme *A mulher de longe* (Lúcio Cardoso, 1949) incluídas no documentário *A mulher de longe* (Luiz Carlos Lacerda, 2012).

Fig. 29 – Foto de divulgação de *A mulher de longe* (Lúcio Cardoso, 1949) publicada na revista *A Manhã*, 30/10/1949, p. 13.

Figs. 30-31 – Folhas do roteiro técnico de *A mulher de longe* (Lúcio Cardoso, 1949), disponível no Arquivo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Figs. 32-33 – Imagens do filme *A mulher de longe* (Lúcio Cardoso, 1949) incluídas no documentário *A mulher de longe* (Luiz Carlos Lacerda, 2012).

Figs. 34-39 – Imagens do filme *Limite* (Mário Peixoto, 1930).

Figs. 40-45 – Imagens do filme *A mulher de longe* (Lúcio Cardoso, 1949) incluídas no documentário *A mulher de longe* (Luiz Carlos Lacerda, 2012).

Figs. 46-133 - Imagens do filme *Porto das Caixas* (Paulo Cezar Saraceni, 1962).

Fig. 134 – Foto de divulgação de *A mulher de longe* (Lúcio Cardoso, 1949) publicada na revista *A Manhã*, 30/10/1949, p. 12.

Parte II: A sobrevivência das coisas idas

Figs. 1-6 – Imagens do filme *A casa assassinada* (Paulo Cezar Saraceni, 1971).

Fig. 7 – Desenho de Lúcio Cardoso da Chácara dos Meneses publicado desde a primeira edição do romance *Crônica da casa assassinada* (1959). Fonte: CARDOSO, 1996, p. 4.

Figs. 8-21 – Imagens do filme *A casa assassinada* (Paulo Cezar Saraceni, 1971).

Fig. 22 – Reprodução de *Senhora viajando de rede* (1815), de Joaquim Cândido Guillobel, aguada sobre papel. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Figs. 22-32 – Imagens do filme *A casa assassinada* (Paulo Cezar Saraceni, 1971).

Fig. 33 – Fotografia da escultura *Pietà* (1499), de Michelangelo, exposta na Basílica de São Pedro, Vaticano. Fonte: Adobe Stock.

Figs. 34-37 – Imagens do filme *A casa assassinada* (Paulo Cezar Saraceni, 1971).

Figs. 38-40 – Folhas do roteiro musical de Antonio Carlos Jobim para o filme *A casa assassinada*. Fonte: Arquivo Instituto Antônio Carlos Jobim.

Figs. 41-60 – Imagens do filme *A casa assassinada* (Paulo Cezar Saraceni, 1971).

Parte III: Tempo e eternidade em Vila Velha

Figs. 1-3 – Imagens do filme *O viajante* (Paulo Cezar Saraceni, 1998).

Fig. 4-5 – Folhas com planos do romance *O viajante* (LC 63 pi), disponíveis no Arquivo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Figs. 6-63 – Imagens do filme *O viajante* (Paulo Cezar Saraceni, 1998).

Figs. 63-65 – Imagens do filme *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933).

Figs. 66-74 – Imagens do filme *O viajante* (Paulo Cezar Saraceni, 1998).

Figs. 75-77 – Imagens do filme *Amor, carnaval e sonhos* (Paulo Cezar Saraceni, 1972).

Figs. 78-100 – Imagens do filme *O viajante* (Paulo Cezar Saraceni, 1998).

Sumário

Introdução	15
1. Romance introspectivo e Cinema Novo: Lúcio Cardoso e Paulo Cezar Saraceni	24
2. Trilogia da Paixão ou Trilogia Lúcio Cardoso	35
3. As personagens femininas, o leitor e a análise fílmica	46
PARTE I: Mulher sem nome, porto sem mar	60
CAPÍTULO 1: Lúcio Cardoso e o cinema	65
1. Os textos sobre cinema para a revista <i>Cultura Política</i>	66
2. A prática cinematográfica	81
2.1. <i>Almas adversas</i>	83
2.2. <i>A mulher de longe</i>	90
2.3. O argumento de <i>Porto das Caixas</i>	110
CAPÍTULO 2: Uma análise de <i>Porto das Caixas</i>	125
1. A protagonista anônima	141
2. “É um crime ganhar o que eu ganho”	153
PARTE II: A sobrevivência das coisas idas	166
CAPÍTULO 3: Do romance ao roteiro <i>Crônica da casa assassinada</i>	175
1. A estrutura atomizada e o recorte temporal	176
2. Teatro e cinema, diálogos e encenação	182
3. Nina, o câncer e o incesto	199
CAPÍTULO 4: Uma análise de <i>A casa assassinada</i>	212
1. Os agentes femininos da destruição	226
1.1. O “teatro filosófico” de Timóteo	227
1.2. O monólogo interior de Nina	232
1.3. O monólogo interior de Ana	236
1.4. Nina e Ana: a transgressão ronda a casa	241
1.5. Timóteo: a transgressão no desvão da alcova	247
2. O eterno presente e o incesto como signo de decadência	252

PARTE III: Tempo e eternidade em Vila Velha	261
CAPÍTULO 5: Do romance inacabado <i>O viajante</i> aos roteiros	269
1. Os critérios editoriais e a leitura de Octavio de Faria	273
2. As personagens femininas	282
3. Duas versões do roteiro	286
3.1. A renúncia à radicalidade e os desenlaces otimistas	288
3.2. A dimensão religiosa e o desinteresse pelo problema da monetarização	298
CAPÍTULO 6: Uma análise do filme <i>O viajante</i>	301
1. <i>O viajante</i> (parte 1): A cidade das mulheres é parálitica	302
1.1. Bloco 1: Donana de Lara e o martírio das horas vazias	304
1.2. Bloco 2: O amadurecimento forçado de Sinhá	310
1.3. Bloco 3: Os encontros com Rafael	314
2. Cursar Minas Gerais e seus córregos: Lúcio Cardoso e Humberto Mauro	321
3. <i>O viajante</i> (parte 2): A cidade parece encantada	331
3.1. “O peso do nada sobre ombros cansados”	334
3.2. “Uma flor vermelha que voa”	341
3.3. “E as festas começam”	345
4. Um patriarcado sem pais e temente a Deus	350
Considerações finais	355
Referências bibliográficas	372
Filmes citados.....	386

Introdução

Numa cena de *O desafio* (1965), um dos filmes mais vistos e discutidos de Paulo Cezar Saraceni,¹ dois colegas conversam numa mesa de bar. Como o cineasta e o escritor mineiro Lúcio Cardoso, os dois personagens são boêmios e intelectuais de gerações diferentes, orientações ideológicas opostas, mas estão ali reunidos pelo que têm em comum: o interesse pela literatura. O mais jovem é Marcelo (interpretado pelo ator e dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha) e o mais velho é Nelson (Luiz Linhares). A cena começa com Marcelo voltando para a mesa. Nelson é apenas entrevisto por cadeiras já recolhidas sobre as mesas, sinal do adiantado da hora.



1

Marcelo então se junta a Nelson cantando e batucando numa caixa de fósforos: “Não, não me diga adeus/ pense nos sofrimentos meus...”² Quando a canção termina, Nelson filosofa nostálgico: “Nós herdamos de Portugal essa força lírica, mas vivemos matando em nós essa força, destruindo tudo, como o movimento modernista de 1922”. Nostálgico e antimoderno, ele vê grandeza num passado distante de além-mar, na parte mais aristocrática de um determinado mito de origem da cultura brasileira. Marcelo retruca dizendo que a finalidade dessa destruição é “criar o nosso lirismo”, mas não convence. Para Nelson, “O lirismo é um só, ou se tem ou não. O mundo será julgado pelos seus poetas, Portugal estará sempre em primeiro lugar”, ele diz. “E o Brasil?”, Marcelo pergunta, mas fica sem resposta.

A conversa passa então por Jorge de Lima e a menção lacônica de Marcelo a uma mulher com quem teria encontrado uma página queimada da *Invenção de Orfeu* (cena de seu caso amoroso com Ada [Isabella Cerqueira Campos], que constitui um *flashback* do filme). Marcelo hesita em se confidenciar com Nelson, pede mais bebida. Nelson menciona que escreveu um conto sobre um casal de amantes que se destruíam a ponto de só restarem os braços dos dois que “se

¹ Nesta tese, optamos por não atualizar a ortografia dos nomes próprios.

² “Não me diga adeus”, de Luiz Soberano, João Corrêa da Silva e Paquito.

aproximavam e continuavam se destruindo”. Marcelo tem interesse pela estória, pergunta onde foi publicada. Com desprezo pela ideia de publicar – algo que para ele só faz sentido se o autor precisa de uma noite de autógrafos, ou seja, por vaidade, não pelo desejo de comunicar – Nelson revela sua aversão ao meio literário brasileiro, que julga acanhado e influenciado por modismos.

A partir de um comentário de Marcelo sobre a necessidade de “sujar as mãos”, talvez autorreferente à sua atividade de jornalista, a conversa salta de forma brusca para Sartre. Nelson diz que o filósofo é um falido, alguém que traiu sua própria teoria. Marcelo se apressa em defendê-lo, mas, diante da impossibilidade de entendimento com o interlocutor, tenta retomar o assunto do lirismo. Em tom didático, o mais velho disserta outra vez sobre o amor, na verdade sobre sua impossibilidade, retomando a ideia de seu conto: “Marcelo, o amor nasce, cria, procria e morre na solidão”. O mais jovem discorda e cita o poeta Vinicius de Moraes: “Quem de dentro de si não sai/ vai ficar sem amar ninguém”.³ Nelson acha um absurdo a menção ao poeta (então filiado ao Partido Comunista) e diz que só falta Marcelo citar Lenine, isto é, Lênin.

Ainda buscando a conciliação, ou ao menos tentando deixar a política de lado para não estragar a noite, Marcelo cita Batatinha: “Sou diplomado em matéria de sofrer...”. Em vez de ficar feliz com a lembrança da canção “Diplomacia”, Nelson engata mais uma querela: “Vocês estão usando a música popular em sentido completamente errado. Ela não pode dar mais do que ela é: ópio do povo”. O “vocês”, do qual Nelson se exclui, compreende os jovens de esquerda, Marcelo entre eles. Outra vez sem se opor de modo frontal, Marcelo continua citando versos de canções: “E no entanto é preciso cantar/ É preciso cantar e alegrar a cidade”. Enquanto Marcelo quer, com “Marcha da quarta-feira de cinzas”,⁴ se manter otimista apesar de tudo, Nelson, com Nietzsche, acredita que é preciso espalhar a força do pessimismo, o “sentido trágico das coisas”, para que, nas palavras dele, “as pessoas tomem vergonha na cara e se tornem fortes”.

Com o ponto de contato entre os dois cada vez mais esgarçado, a conversa descarrilha a partir daí. Marcelo reage, retribuindo os ataques que vinha sofrendo, ao identificar o conceito nietzschiano de super-homem na fala do outro. Nelson se justifica ao dizer que Nietzsche não tem nada a ver com Hitler. Com isso Marcelo concorda, mas acha que é possível “chegar lá”, “quando o irracionalismo toma conta da nossa consciência e a autocomplacência toma conta de nós”. Nelson diz que se entristece em ver a juventude de mãos dadas com a razão. Marcelo pergunta se ele gostou do incêndio na UNE. E Nelson, para variar, tomou um porre. “Sintomático”, Marcelo diz, assim renunciando de vez a qualquer entendimento com o interlocutor. Nelson então pergunta a Marcelo no que ele acredita, e ele responde, ingênuo aos

³ Versos da canção “Berimbau”, de Vinicius de Moraes e Baden Powell. Marcelo, no entanto, modifica um pouco a letra. Na canção é “Quem de dentro de si não sai / vai morrer sem amar ninguém”.

⁴ De Carlos Lyra e Vinicius de Moraes.

olhos do outro, mas fiel aos próprios ideais: “Na transformação do mundo”. No extremo mais feroz da sua vontade de polemizar, Nelson sentencia num determinismo covarde: Marcelo, para ele, precisa aceitar sua condição de eleito, pois “o mundo não vai mudar, foi sempre assim, sempre teve seus escravos”, ao que Marcelo só consegue responder com um rápido e visceral “Vai à merda”.⁵

Um corte nos mostra então os dois já fora do bar. É a vez de Nelson tentar uma reaproximação. Ele fala do sentido de transcendência perdido como a grande “fossa” dos tempos, a ausência de Deus e a dificuldade de encontrar um substituto à altura. Marcelo considera uma visão simplista da história. Sem negar a importância da transcendência ou recuar no tempo, essa explicação lhe parece insuficiente, pois naquele momento a “fossa” era outra, e bem mais palpável: o golpe civil-militar, o fim da democracia, a repressão e os impactos de tudo isso em sua vida pessoal, que não podia continuar a mesma.

Para Nelson, só resta então apelar para a astrologia. Ele pergunta o signo de Marcelo e tece considerações sobre seu significado, lembrando que também Picasso e Dostoiévski eram de escorpião, embora Marcelo retruque que Freud e Marx eram de touro. Nelson brinca em tom de flerte com as características de escorpião, dizendo que a agressividade desse signo o comove, e que ele, sendo de peixes, se entende com escorpião sem precisar falar ou ver nada. Afastando-se fisicamente do outro, Marcelo diz, sem ser rude mas também sem dar confiança, que esse não é o caso deles. Mesmo assim, resolve acompanhar Nelson até a casa dele e conhecer sua esposa Virginia. E, ao contrário do que o nome da personagem poderia prenunciar, assim como o marido, ela também se interessa sexualmente por Marcelo na sequência posterior do filme.

Com o mesmo signo astrológico de Saraceni, Marcelo pode ser considerado (e já foi) um alter ego do diretor. Embora o ator que o representa, Vianinha, fosse visto como mais à esquerda, por sua militância e seu projeto de dramaturgia popular, de fato Saraceni também compartilha com a personagem alguns elementos. Da aparência de galã ao interesse por política, literatura e música, passando pelos amigos mais velhos, de outra geração, alguns de direita, outros não (entre eles, Octavio de Faria, Lúcio Cardoso, Paulo Emilio Sales Gomes), e uma intenção de *a priori* se conciliar com as diferenças para se valer das semelhanças, dos pontos de convergência das relações afetivas.

Embora Lúcio não seja comparável a Nelson – personagem que permanece dentro do armário e é uma espécie de caricatura de um intelectual reacionário, cujo nome nos faz pensar no dramaturgo Nelson Rodrigues – há na visão de mundo de ambos algumas semelhanças. Entre elas, a atitude polêmica que, além de certa resistência à vanguarda, elogia um lirismo mais ligado

⁵ Esta fala com palavrão, cortada pela censura na época, foi posteriormente regravada e reinserida na cópia do Canal Brasil. A diferença de textura no áudio deixa a reação de Marcelo ainda mais visceral.

à “coroa romântica”, e um desinteresse pela dimensão política da arte, que deveria se preocupar mais em responder de forma pessimista a questões de ordem filosófica e moral, como o problema da ausência de Deus e da solidão humana.

Sem querer forçar a nota interpretativa, a lembrança dessa cena é um modo de nos aproximar visual e ficcionalmente do objeto de nossa pesquisa. Por meio da situação e das personagens fictícias do filme de Saraceni, reimaginamos o diretor e seu amigo escritor em uma mesma mesa de bar, perto do tempo (anos 1950 e 60) e do espaço (Rio de Janeiro) que eles tiveram em comum, mas que não os definiram completamente. Saraceni não é Marcelo, Lúcio não é Nelson, mas o bar é carioca, de uma época em que as cadeiras eram de madeira e não de plástico, com taças, garçons de terno branco, cortinas nas janelas e vasos decorativos com espadas de São Jorge [fig. 1]. E os assuntos que os aproximam – a poesia católica de Jorge de Lima, a dor do abandono focalizada pela canção popular-comercial,⁶ a criação literária –, mas também aqueles que os separam – a política, o movimento estudantil, a visão do Brasil – são similares aos que Lúcio e Saraceni deviam discutir.

As diferenças entre Marcelo e Nelson, de um lado, e Saraceni e Lúcio, de outro, nos lembram ainda de que nosso esforço nesta tese também tem algo de ficção. Embora busquemos o rigor da análise fílmica, amparada pelo estudo escrupuloso de documentos, é preciso reconhecer alguns limites. Entre eles, a impossibilidade de desentranhar completamente o elemento cinematográfico de uma prosa de ficção, ou de determinar quais aspectos dessa literatura vão ao cinema (o do próprio Lúcio e o de Saraceni), ou as razões pelas quais a obra de um artista foi importante para a do outro, ou ainda a natureza e a dimensão de uma amizade como aquela que os uniu.

Desse modo, o encontro do projeto de dois artistas tão semelhantes quanto diferentes (Paulo Cezar Saraceni e Lúcio Cardoso), que também eram amigos, em um conjunto de filmes (Trilogia da Paixão) levado adiante por apenas um deles (Saraceni) só pode ser entrevisto. É por entre as cadeiras de um bar imaginário que nos colocamos para observar esse encontro que se dá objetivamente nas obras. O bar ao fundo nos serve como um alerta para o risco de superinterpretação da obra de intelectuais diplomados na boemia e não na universidade.

Nessa travessia, a ideia é não forçar o encontro de respostas para o que permanece frutífero como pergunta e nunca abdicar da importância da imaginação. Como Borges observa sobre *Dom Quixote* e *Hamlet*, “se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou

⁶ Termo de Walter Garcia, usado *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil* (2006), tese que demarca a transição de formas populares de tradição oral, como pregão de rua, para o disco e o rádio.

espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios”.⁷ Se as obras que estudamos aqui dizem do seu momento de produção, o mesmo ocorre com a leitura que faremos agora, em outro contexto cultural e político do Brasil, infelizmente não tão distante do que Marcelo enfrentou em *O desafio*.

Para esse filme, assim como para a personagem do intelectual que ele introduz no cinema brasileiro,⁸ foi muito importante a metáfora literária (BERNARDET, 2008, pp. 117-ss). A cultura letrada como sinônimo de intelectualidade fazia sentido para aquela geração de cineastas, que se formou com a leitura, sobretudo de romances, mas também de ensaios, poesias e peças de teatro.⁹ A literatura faz parte da vida das personagens – Marcelo, Nelson, Ada –, dos cenários, sempre cheios de livros, é um tópico recorrente nas conversas. Mas a relação do filme com ela não é pacífica. Na diegese, as personagens literatas suspeitam da literatura, do sistema literário e até do que escrevem. Seus projetos de escrita são interrompidos ou ficam inéditos. Em um momento de convulsão política, desconfiam da validade disso para a sociedade. De qualquer forma, a literatura permanece “como matéria-prima para a elaboração do filme” (ibidem, p. 121).

Segundo Jean-Claude Bernardet, “Na história do cinema brasileiro, foi o Cinema Novo que apresentou mais personagens dados às letras, personagens estes tomados como poetas ou escritores, mas que são igualmente metáforas de uma intelectualidade preocupada com a revolução ou transformações sociais” (ibidem, p. 120). Se levarmos em conta essa questão, percebemos que a relação do Cinema Novo com a literatura vai além da adaptação das obras. O diálogo é com a própria produção, os textos se apresentam em citações, as personagens comentam sua dificuldade de escrever, mas permanecem ligadas a atividades em que predomina a palavra escrita.

A relação cinema-literatura, no entanto, vem de longe. Ao longo da história, o cinema muitas vezes se valeu da literatura. Se desde o surgimento do cinema há casos de filmes inspirados em romances populares, como *Viagem à Lua* (George Méliès, 1902), baseado na obra de Júlio Verne, no cinema clássico e moderno os exemplos são ainda mais numerosos. Alguns filmes, inclusive, fizeram a fama dos romances ou superaram a que estes já tinham, pelo menos em matéria de público. Da mesma forma, a teoria do cinema nunca passou ao largo da literatura.

⁷ Jorge Luis Borges, “Magias parciais do Quixote”, in *Outras inquisições* [1952] (2007). Lúcio também percebeu isso, a força de seus personagens: “A medida que passo, meus personagens existem mais. Não é raro imaginar que eu, sombra, sou apenas uma invenção deles, passando no caminho”. Entrevista para Ismênia Dantas, *Diário Carioca*, 19/7/1959.

⁸ Depois do filme de Saraceni, o motivo temático do intelectual em crise retomaria em outras obras no Cinema Novo, como *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, *O bravo guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl, *A vida provisória* (1968), de Maurício Gomes Leite, e *Fome de amor* (1970), de Nelson Pereira dos Santos. Assim como Marcelo, os personagens desses filmes enfrentam a angústia de que fala Mário Faustino nos versos que, no cinema, seriam eternizados num plano de *Terra em transe*, a certeza de que, em seus esforços, cada um deles “Não conseguirei firmar o nobre pacto/ Entre o cosmos sangrento e a alma pura” (FAUSTINO, “Balada”, 2002).

⁹ Mais tarde, a formação cultural passaria cada vez mais por música, rádio e televisão. Além da literatura, a música também é fundamental em *O desafio*. Sobre a canção no cinema brasileiro do período, inclusive *O desafio*, ver GUERRINI JR. (2009) e CRUZ (2017). Para uma comparação entre o show *Opinião* e *O desafio*, ver NAPOLITANO (2001, pp. 49-50).

Seja para refutá-la como algo que aprisiona o cinema e o impede de exercitar sua potência maior como arte (os debates sobre especificidade que foram centrais às vanguardas dos anos 1920); seja para incluí-la, ao considerar que o cinema não teria como prescindir do contágio da literatura nem do teatro (o cinema impuro de André Bazin [2014, pp. 113-35]).

A diferença é que, com o tempo, a relação entre cinema e literatura se torna cada vez mais recíproca. A literatura e sua teoria passam a explorar novos procedimentos a partir das experiências do cinema. São notórias, por exemplo, as influências da montagem cinematográfica na poesia modernista e no *nouveau roman*. E cineastas-teóricos, fascinados com as possibilidades estéticas abertas com o dispositivo da câmera, chegaram a afirmar que o cinema seria capaz de executar algumas técnicas narrativas tão bem quanto a literatura (Astruc [1948] e a “caméra-stylo”) ou ainda melhor do que ela (hipótese de Eisenstein a respeito do monólogo interior [2003, p. 212]). Outros ainda teceram considerações interdisciplinares sobre as possibilidades plásticas e líricas dos filmes (o cinema de poesia proposto por Pasolini [1982, pp. 137-62]).

No Brasil, também ocorreram outras influências bilaterais entre literatura e cinema, por vezes até em função da circulação de pessoas entre os dois campos. Apenas para citar alguns exemplos conhecidos, há a importância do filme *Limite* (1930), do cineasta, poeta e romancista Mário Peixoto. Há também o caso de José Agrippino de Paula, cuja continuidade entre a obra literária e cinematográfica é notória. Pensemos, por exemplo, no filme *Hitler III^o Mundo* (1968) e no romance *Panamérica* (1967), que usa linguagem de roteiro e filmagem, monta palavras como se fossem planos. Há ainda críticos de cinema com grande repertório literário que passaram à prosa de ficção, experimentando ali procedimentos colhidos de filmes, como é o caso de Paulo Emílio Sales Gomes. A respeito de seus contos de *Três mulheres de três PPPs*, José Pasta (2015) destacou que o impacto da literatura de Machado de Assis (sobretudo de *Dom Casmurro*, que naquele momento, a pedido de Saraceni, Paulo Emílio roteirizava em parceria com Lygia Fagundes Telles) convivia com o do cinema, e inclusive, de modo tácito, com a pornochanchada.

Apesar da multiplicidade de exemplos instigantes, a relação do Cinema Novo com a literatura ainda merece destaque. Em especial, o contato com a literatura modernista. Obras de Mário de Andrade, integrante da Semana de 1922, inspiraram *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *Lição de amor* (Eduardo Escorel, 1975), por exemplo. Além disso, é notória a adaptação que Joaquim Pedro de Andrade fez de um poema de Carlos Drummond de Andrade em *O padre e a moça* (1966). Sem falar nos filmes deste cineasta sobre Manuel Bandeira (*O poeta do castelo*, 1959) e o ensaísta Gilberto Freyre (*O mestre de Apipucos*, 1959). Contudo, a troca mais constante é aquela entre o Cinema Novo e a corrente social ou regionalista do Romance de 1930. A partir desse intercâmbio, foram realizadas adaptações da obra de Graciliano Ramos e Jorge

Amado. Entre elas, duas obras-primas que foram objeto de vários estudos:¹⁰ *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman.

As adaptações tornam-se ainda mais abundantes a partir do início dos anos 1970, quando o Ministério da Cultura instituiu o Prêmio Especial para Adaptações Fílmicas. O órgão acreditava que a matriz narrativa de romances consagrados colaboraria para restringir o alcance das críticas sociais dos filmes do Cinema Novo e para criar uma alternativa “nobre” às pornochanchadas de sucesso comercial, que passavam “uma imagem negativa do Brasil: a imagem de um brasileiro chulo obcecado por sexo” (BERNARDET, 2014, p. 216-17). Incentivados por esse prêmio, surgiram no período muitos filmes baseados em romances.

É o caso de *A casa assassinada*, realizado por Saraceni em 1971 a partir do romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. Além de ser uma adaptação, o filme se insere numa linhagem de obras dos anos de chumbo da ditadura em que, nas palavras de Ismail Xavier, “a família tradicional se decompõe ou expõe sua crise em dramas que se passam no interior da casa” (XAVIER, 2001, p. 92). Outros exemplos são *Pecado mortal* (1970), de Miguel Faria Jr., e *A culpa* (1971), de Domingos Oliveira. Segundo Xavier, se até os anos 1960 há uma tendência de produzir filmes “mais voltados para a dramatização de problemas sociais, inventário das condições do oprimido e de sua resistência na história brasileira” (idem, 1998a, p. 155), após o AI-5 passa a haver mais espaço para “composição de rituais em ‘laboratório fechado’”, em que prevalece “um diagnóstico pessimista da nação” (ibidem, p. 156).

Toda vez que se transpõe um romance às telas, o contexto histórico da produção do filme é tão importante quanto a matriz narrativa da qual se parte (XAVIER, 2003a, p. 62). Além disso, nem sempre o cineasta que decide adaptar uma obra literária o faz para endossar a visão de mundo dessa obra. Às vezes, muito pelo contrário, o que busca é justamente chocar expectativas. É o caso de diretores ligados ao Cinema Novo que se valeram de peças teatrais de Nelson Rodrigues e de seus subtextos conservadores para discutir a família e a ordem patriarcal já no contexto da ditadura. Em uma pesquisa fundamental para a existência desta, Ismail Xavier (2003b) analisa alguns desses filmes: *Boca de ouro* (Nelson Pereira dos Santos), *A falecida* (Leon Hirszman, 1965), *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor, 1972) e *O casamento* (Arnaldo Jabor).

É verdade que, com relação ao número de filmes, o Cinema Novo se concentrou sobretudo em adaptar a corrente regionalista ou social do Romance de 1930 e a obra de Nelson Rodrigues. No entanto, houve também uma troca importante entre o romance introspectivo e o Cinema Novo, a partir do diálogo continuado do cineasta Paulo Cezar Saraceni com Lúcio Cardoso e sua obra. E essa é, mais do que todas as outras, uma relação de mão dupla. Se

¹⁰ As análises desses filmes que foram mais importantes para esta pesquisa são as de Ismail Xavier concentradas nas estratégias narrativas. Sobre *Vidas secas*, ver XAVIER, 2019, pp. 192-207. E sobre *São Bernardo*, XAVIER, 1997.

ampliarmos o escopo de interesse para além dos limites do Cinema Novo, percebemos que o romance introspectivo não chega ao cinema por meio de Saraceni. Antes disso, há não só o próprio Lúcio e seu filme *A mulher de longe* (1949) como também o já citado *Limite*, de Mário Peixoto, momento alto de uma linhagem cinematográfica introspectiva, de inspiração literária. Ainda que o filme de Lúcio tenha ficado inacabado, acreditamos que sua inclusão nessa pesquisa é fundamental para examinar a hipótese de que existe uma linha de continuidade entre o pensamento e a produção cinematográfica brasileira dos anos 1920-30 e o Cinema Novo.¹¹ Caso confirmada essa hipótese, essa linha que passa por *A mulher de longe* conectaria *Limite* e *Porto das Caixas*, que tem argumento de Lúcio.

Desse modo, a relação entre Saraceni e Lúcio a um só tempo condensa as relações do Cinema Novo com a literatura e nos permite abordar outros pontos de investigação. Ela traz tanto a afinidade estética (que caracterizou a relação de Nelson Pereira dos Santos com a obra de Graciliano Ramos, por exemplo) como o contraste ideológico (que dominou a relação dos cinemanovistas com a obra de Nelson Rodrigues). Mas, sobretudo, para além da mera adaptação literária, ela constitui um caso interessantíssimo de cinema comparado, marcado pela presença recíproca da literatura no cinema (de Lúcio e de Saraceni) e do cinema na literatura (de Lúcio).

A Trilogia da Paixão, portanto, não constitui um caso ortodoxo de adaptação. Apenas um dos filmes do conjunto parte de um romance acabado de Lúcio, *Crônica da casa assassinada* (1959). *O viajante* (1973) é um romance inacabado, publicado postumamente. E *Porto das Caixas*, também pelo argumento do escritor, continua a sua própria trajetória no cinema, iniciada nos anos 1940. Por isso aqui nos interessa pensar: 1) o diálogo de Saraceni com a literatura a partir de Lúcio Cardoso e sua obra; 2) a relação que o romance introspectivo estabelece com o cinema, a partir da incursão de Lúcio nessa área; 3) a comparação entre o cinema de Lúcio (*A mulher de longe*) e o de Saraceni (*Porto das Caixas*); 4) as dimensões visual (CARDOSO, Marília, 2012; 2013) e “cinematográfica” (CARELLI, 1988, p. 87) da escrita de Lúcio.

A escolha de estudar a relação entre cinema e literatura na obra de Saraceni justifica-se pelo fato de que a literatura, assim como a música, é fundamental para o projeto do cineasta. E aqui a semelhança de Saraceni com Marcelo, entre Jorge de Lima e Batatinha, não é mera coincidência. Dos doze longas-metragens que realizou, cinco são adaptações literárias, sem contar *Porto das Caixas*, cujo argumento original é de Lúcio. Desse conjunto, duas são adaptações de romances de Lúcio (*A casa assassinada* e *O viajante*), uma de Machado de Assis (*Capitu*, 1970),

¹¹ *Limite* já foi aproximado de *Porto das Caixas* por vários críticos e pesquisadores. As observações que foram mais importantes para as que procuramos desenvolver nesta tese são de Miguel Freire (2006), Jean-Claude Bernardet (2007, pp. 116-20) e Luís Alberto Rocha Mello (2017).

uma do conto “Duas vezes com Helena”, de Paulo Emílio Sales Gomes (*Ao sul do meu corpo*, 1981) e uma do conto “O gerente”, de Carlos Drummond de Andrade (*O gerente*, 2011).

A partir desse esquema, fica evidente a importância que a obra de Lúcio teve para a de Saraceni, não só pelo número de filmes realizados, mas pelo modo como eles estão distribuídos no tempo. Saraceni retorna a Lúcio num intervalo de nove anos, entre *Porto das Caixas* e *A casa assassinada*. E, no caso de *O viajante*, apesar de a primeira versão do roteiro ter sido escrita por Saraceni em 1973, logo que o livro foi publicado e pouco depois da conclusão de *A casa assassinada*, o filme só chega às telas 27 anos mais tarde, com base em uma segunda versão do roteiro. Esse arco temporal permite que a pesquisa percorra o itinerário da obra do realizador, indo de sua atuação no início do Cinema Novo às suas produções já no contexto da Retomada, nos anos 1990.

A obra de Paulo Cezar Saraceni foi pouco estudada em conjunto. A Trilogia da Paixão, ao abarcar o período de 1962 a 1999, do ano de lançamento de *Porto das Caixas* ao de *O viajante*, visa contribuir para a pesquisa sobre a produção do realizador, especificamente em seu diálogo com a literatura e com a obra de Lúcio. Sem pretender que esses filmes valham como o todo da obra, será possível, pela relação com os demais que surgirão ao longo das análises, fazer certas aproximações. As idas e vindas dos projetos também indicam o que foi prioridade para Saraceni em cada momento de sua vida, que ideia encontrou financiamento, qual ficou de lado e qual foi retomada com obstinada insistência anos, até mesmo décadas, depois de vislumbrada. Nossa hipótese central é a de que Saraceni pretendia homenagear Lúcio e sua obra, mas que os filmes divergem desta, principalmente no que diz respeito às personagens femininas.

Sem assumir esquerda e direita como blocos monolíticos, o intuito desta pesquisa é estudar como Saraceni leu, ao longo de sua carreira, a produção de Lúcio, que inclui literatura, mas também cinema. Guardadas as diferenças geracionais, estéticas e ideológicas entre eles, havia em comum a amizade e um interesse criativo que não se restringia a um único campo de atuação. Saraceni, cuja obra é muito ligada à música e à literatura, começou sua carreira no teatro. Apesar de consagrado como romancista, Lúcio produziu poemas, contos, crônicas, trabalhou no teatro como dramaturgo e também como diretor, chegando a criar a companhia Teatro de Câmara (RIBEIRO, 2006, pp. 36 e 193-94). E se envolveu com o cinema, pelo qual sua paixão remonta à infância, quando costumava brincar com uma lanterna mágica e colecionar recortes de grandes estrelas (CARDOSO, Maria Helena, 2007, p. 272). No final da vida, Lúcio teve ainda uma carreira como pintor.¹² Esses interesses múltiplos se refletem na diversidade de suas obras. Seria, pois,

¹² O derrame que em 1962 paralisou o lado direito do corpo do escritor e comprometeu sua fala e sua escrita não o impediu de se dedicar à pintura com a mão esquerda nem de exibir publicamente essas obras, como registra Carlos Drummond de Andrade na

reduzido restringi-los a “um cineasta vinculado ao Cinema Novo” e “um expoente do romance introspectivo”. Ainda que tenham se tornado reconhecidos por isso, este é apenas nosso ponto de partida.

1. Romance introspectivo e Cinema Novo: Lúcio Cardoso e Paulo Cezar Saraceni

Fruto de um momento histórico conturbado, os escritores e intelectuais do Romance de 1930¹³ experimentavam uma tomada de consciência que resultaria em engajamento político, social e religioso. A Revolução de 1930 levava Getúlio Vargas ao poder e aparentemente deixava para trás a República Velha. Além da tensão entre arcaico e moderno, de uma industrialização nascente na tradição ex-escravocrata, a polarização ideológica do entreguerras preparava as bases para os regimes totalitários na Europa e também no Brasil, com a ditadura do Estado Novo.

Em um ambiente de crescente nacionalismo, os problemas do país estavam no radar dos escritores. Interessava pensar na situação dos trabalhadores do campo e do proletariado e na modernização, que vinha de braço dado com a exploração da base. E também na burguesia tradicional – rural ou urbana –, que procura conhecer a si mesma diante da ameaça que o estadismo de Vargas representava a seu poder e influência política, assim como ao papel da Igreja como instituição central para a sociedade.

O diagnóstico de uma crise em curso era geral, ainda que variassem os juízos sobre sua natureza. A crise, para alguns, era social, política e econômica. Para outros, era moral e religiosa. Quem tivesse um diagnóstico no meio-termo era rapidamente levado para um dos extremos da polarização. Isto é, “mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica” (CANDIDO, 2011, p. 220).

Com base na escolha temática e na orientação política dos autores, a produção em prosa da década de 1930 costuma ser dividida pela historiografia entre o romance social ou regionalista, e o introspectivo, intimista ou de sondagem interior. Embora nem a terminologia nem os problemas sejam unanimidades, há uma esquematização geral bastante conhecida. Segundo ela, a primeira corrente, do romance social, comporta os escritores de esquerda ou dela simpatizantes, como Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos e Jorge Amado. Atentos às teorias marxistas e à

crônica “A mão esquerda” (1965). Drummond elogia a exposição na Galeria Goeldi, Rio de Janeiro, e a qualidade plástica de Lúcio, em sua opinião um “Poeta na mais extensiva aplicação do termo” (ibidem).

¹³ As observações sobre o Romance de 1930 desta seção se devem às pesquisas citadas de Bosí (1994), Candido (2011), Miceli (1979), Bueno (2006) e Lafetá (2000). Para uma revisão bibliográfica mais completa, ver Bueno (2006, pp. 11-27).

produção ensaística então contemporânea sobre o Brasil, de autores como Gilberto Freyre (*Casa-grande & senzala*, 1933) e Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*, 1935), eles compartilhavam a preocupação social e a ânsia de reinterpretar o passado brasileiro.

Na segunda corrente, por sua vez, costumam ser reunidos escritores católicos como Cornélio Penna, Cyro dos Anjos e Lúcia Miguel Pereira que, influenciados pela psicanálise freudiana, procuravam criar um tipo de herói que “não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito” (BOSI, 1994, p. 439). Os expoentes dessa via eram associados a soluções políticas de direita, apesar de haver um leque amplo de gradações nessa filiação, que nem sempre foi destacado. Havia figuras que defendiam publicamente o fascismo, como Octavio de Faria, que só lançou romances depois de publicar dois ensaios que eram obras de propaganda ideológica, *Maquiavel e o Brasil* (1931) e *O destino do socialismo* (1933). Mas havia também católicos que não eram conservadores, pelo menos não nos termos de Jackson Figueiredo e da revista *A Ordem*, e outros que, talvez mais liberais ou menos interessados em política, não manifestavam uma posição clara, sendo alinhados à direita da polarização.¹⁴

Essa divisão do Romance de 1930, bastante didática, tem sido cada vez mais revista, discutida e nuançada. E não no sentido de reabilitar autores de orientação política duvidosa ou de descartar uma polarização que de fato existiu naquele momento histórico, mas de detectar como as duas tendências podem coexistir nas obras. E também como há paralelos na trajetória dos autores. No campo da sociologia, Sérgio Miceli (1979) observou os aspectos que unem os escritores desse período, sua formação autodidata, sua origem de classe ligada a grupos da oligarquia rural decadente e sua atividade como funcionários públicos ou jornalistas. Por esses pontos de contato, eles compunham um conjunto mais homogêneo do que se poderia supor *a priori* e que o pesquisador chamou, inspirado no principal romance de Lúcio Cardoso, de “cronistas da casa assassinada”.¹⁵

Já no campo da crítica e da historiografia literária, Luis Bueno (2006) empreendeu um estudo de fôlego, no qual propõe uma série de semelhanças entre os escritores das duas correntes, além das repisadas divergências políticas. Tamanha revisão, que considera romances e escritores de várias estaturas, é fundamental, sobretudo quando levamos em conta que nesse período a biografia dos autores pautava a recepção crítica das obras (ibidem, p. 36). Além disso, para que um romance fosse entendido como político, precisava destacar certos temas

¹⁴ Para um panorama das forças políticas conservadoras no entreguerras, inclusive a proximidade de Octavio de Faria com o fascismo, a revista *A Ordem* e Jackson de Figueiredo, ver Cowan (2016), capítulo 1.

¹⁵ As considerações de Miceli a respeito da formação de Lúcio e sua convivência com as mulheres de sua família foram importantes para estabelecermos sua primeira cinefilia, no capítulo “Lúcio Cardoso e o cinema”. No entanto, discordamos da avaliação do pesquisador de que “a aprendizagem das disposições femininas” (MICELI, 1979, p. 109) é algo a que Lúcio estava “condenado” (ibidem, p. 111). Acreditamos que o escritor mineiro não só tem afinidade por esse universo como escolhe continuar próximo a ele, inclusive retratando-o em sua obra.

identificados *a priori* como engajados (por exemplo, o romance da seca e o romance proletário) e se concentrar em personagens que orbitavam sobretudo uma esfera não doméstica.

Nesse amplo conjunto de romances da década de 1930, segundo Bueno, predomina uma ideia de atraso articulada à identidade nacional. A desconfiança com a modernização é generalizada. Está em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, em *Maleita* (1934), de Lúcio Cardoso, e em muitas outras obras. É essa “pré-consciência do subdesenvolvimento” (CANDIDO, 1989, p. 158), na avaliação de Bueno, adia mas não exclui a utopia presente na primeira geração modernista. Para os escritores, antes de mais nada, era preciso “mergulhar o mais profundamente nos problemas do presente” (BUENO, 2006, p. 77), mesmo que mudá-lo não fosse tarefa fácil. Daí a figura-síntese do Romance de 1930 ser o fracassado: “O herói, ao invés de promover ações para transformar essa realidade negativa, servia para incorporar algum aspecto do atraso” (ibidem, p. 78). Tal interesse permitiu o destaque de figuras antes marginais na literatura brasileira, como o proletário, a mulher e o homossexual.¹⁶

Com essas pesquisas em mente, pretendemos observar a prosa de ficção de Lúcio Cardoso, que na sua estreia esteve de alguma forma “entre” o romance social e o introspectivo. O primeiro romance de Lúcio, *Maleita* (1934), conta a fundação da cidade de Pirapora, no sertão de Minas Gerais. Pela ambientação e pelas personagens, o romance foi considerado regionalista, embora alguns críticos tenham destacado a ausência de inspiração marxista. No ano seguinte, Lúcio lançou *Salgueiro*, ambientado no morro carioca de mesmo nome, e foi atacado pela crítica justamente por estar entre o romance social e o introspectivo. Apesar de destacar uma família pobre, apresentar Geraldo, o primeiro protagonista negro (BUENO, 2006, p. 275), e discutir também a prostituição, ficou claro que o tratamento desses motivos não era o mesmo do romance proletário.

Em *Salgueiro*, interessava a Lúcio a sondagem interior das personagens. Esta se apresentava em uma investigação teológica: a hipótese da ausência de Deus investigada na diegese criava uma situação de asfixia, um inferno na Terra (ibidem). O aspecto simbólico, contudo, não excluía o morro concreto, em que a violência é generalizada e “permeia de forma tão constante as relações entre as pessoas” (ibidem, p. 277). Se isso agradou aos que naquele momento se posicionavam contra o romance social, como Octavio de Faria e Vinicius de Moraes, foi muito mal recebido pelos demais. O principal problema era a associação que o

¹⁶ A pesquisa de Bueno foi decisiva para a nossa, pois além de nos ajudar a repensar a divisão entre romance social e introspectivo nos anos 1930, trouxe muitas considerações proveitosas a respeito da obra de Lúcio. No entanto, questionamos a estrutura que o pesquisador apresentou. Ele incluiu as personagens femininas na “figuração do outro”, mesmo quando se tratava de romances escritos por mulheres, como Raquel de Queiroz e Lúcia Miguel Pereira, e com personagens da mesma classe das autoras. De forma contraditória, os romances que investigam a burguesia e seus personagens, escritos por autores dessa classe, fazem parte do que ele chama de “figuração do mesmo”.

romance propunha entre pobreza e miséria moral, tendência que seria evitada na obra posterior de Lúcio (ibidem, p. 282).

Se *Maleita* pôde ser acolhido entre os romances regionalistas e *Salgueiro* ainda estava numa zona cinzenta, o terceiro romance de Lúcio, *A luz do subsolo* (1936), definiria seu interesse pela sondagem interior e o incluiria na corrente introspectiva. Com *A luz do subsolo*, centrado em um casal burguês (Pedro e Madalena), Lúcio experimenta – com defeitos na estrutura narrativa – questões que seriam retomadas e desenvolvidas depois na sua prosa de ficção, no seu cinema e no seu teatro. Entre elas, a centralidade do espaço da casa, a obsessão de uma personagem pela outra que beira o vampirismo, a vontade de domínio, o mal que corrompe e o macabro. Isso paira na atmosfera do romance, mas assume ainda a forma do crime. Ao se dar conta de que Pedro pretende assassiná-la, Madalena mata o marido. A hipótese do mundo sem Deus já esboçada em *Salgueiro* ganha força, mas ainda não é reivindicada como central, o que aconteceria mais tarde no ciclo de novelas com este título. *A luz do subsolo* é apresentado como parte de uma trilogia chamada *A luta contra a morte*, da qual acabou sendo o primeiro e único volume.¹⁷

O aspecto social, ainda que não estivesse em primeiro plano, também não estava de todo excluído. Lúcio se interessa pela situação de personagens secundárias mais pobres que o casal, para o qual trabalham. E começa uma pesquisa sobre a personagem feminina que se aprofundaria nas décadas seguintes: suas possibilidades limitadas pelo casamento, que tolhe sua sexualidade; os preconceitos e a violência (verbal, física, sexual) de que é vítima em uma sociedade interiorana acanhada e moralista. A novela *Mãos vazias* (1938) iria pelo mesmo caminho. Após a morte de seu filho, a protagonista Ida não suporta mais o cotidiano restrito com o marido na cidadezinha de São João das Almas. Ela comete adultério com o médico que cuidava da criança e vaga pela cidade em busca de alternativas. Até que, vendo-se sem saída, opta pelo suicídio. A morte, para ela, é a única solução que se apresenta.

Ao publicar *A luz do subsolo*, Lúcio está mais próximo de Octavio de Faria e seu grupo de amigos, que na época incluía, entre outros, Mario Vieira de Mello, Mário Peixoto e o poeta Vinicius de Moraes.¹⁸ A convivência com Octavio marcaria não só a percepção pública de Lúcio, alinhando-o na corrente introspectiva e à direita da polarização política, como os próprios rumos da sua prosa de ficção. Além disso, acreditamos que essa interlocução com Octavio – e também

¹⁷ A trilogia *A luta contra a morte*, com os romances *A luz do subsolo*, *Apocalipse* e *Adolescência*, só teve o primeiro romance lançado em 1936. Das três novelas do ciclo *O mundo sem Deus*, Lúcio concluiu e publicou apenas duas, mas com intervalo de anos e em editoras diferentes: *Inácio* saiu pela editora Ocidente, em 1944, e *O enfeitado* foi finalizada em 1947, mas publicada apenas em 1954 pela José Olympio. O material manuscrito da terceira novela, a inacabada *Baltazar*, foi organizado por André Setfirin e lançado em livro apenas em 2002.

¹⁸ A julgar pela correspondência disponível no Arquivo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, sobretudo a de Octavio de Faria e Vinicius de Moraes para Lúcio.

com Mário Peixoto e Vinicius de Moraes – foi fundamental para um aprofundamento da relação de Lúcio com o cinema.

O cinema era para Octavio assunto de devoção desde a juventude, tanto quanto a política, a literatura e o futebol. Nos anos 1920, com Plínio Sussekind Rocha, Cláudio Mello e Almir Castro, Octavio criou o cineclubes Chaplin Club e o jornal *O fan*. Essas duas experiências foram decisivas para o cinema de arte no Brasil (XAVIER, 2017; SANTOS, Fabrício, 2016; RODRIGUES, 2006), com impacto também na produção de *Limite*, de Mário Peixoto (LOPES, 2020). Até os anos 1940, Octavio foi uma espécie de mentor intelectual de Vinicius de Moraes, filiado mais tarde ao Partido Comunista. Ele ajudou Vinicius a publicar seus primeiros livros de poesia pela editora de Augusto Frederico Schmidt, e inspirou algumas posições assumidas por Vinicius no início da sua atuação como crítico de cinema em 1941, como o ataque aos filmes sonoros (CALIL, 2015, p. 18).

Entre março e setembro de 1941, Lúcio também se aproxima do cinema ao escrever seis textos para a revista getulista *Cultura Política*. Neles, Lúcio dá continuidade a questões centrais no pensamento de Octavio, antes de propor linhas de pensamento próprias. Ele discute o problema do cinema sonoro (sinalizando que outros críticos eram mais autorizados a tratar do assunto), a especificidade do cinema e sua relação com o teatro e a literatura (posicionando-se a favor da adaptação, mas contra o excesso de diálogos e o modo como isso restringe as possibilidades da câmera). Ele enumera as dificuldades enfrentadas no campo cinematográfico do país e alerta para o risco do cinema brasileiro querer imitar o hollywoodiano, caminho que geraria uma produção “fatalmente inferior” (CARDOSO, “Cinema I”, mar. 1941, p. 292). Além disso, em um balanço pouco sistemático dos principais expoentes do cinema de arte no Brasil, destaca Humberto Mauro, Carmen Santos e sobretudo *Limite*, segundo ele um exemplo a ser seguido.

Depois dessa rápida experiência, no fim dos anos 1940 (período em que também se dedicava à dramaturgia e à direção teatral) Lúcio iniciou para valer sua prática no cinema. Entre 1948 e 1949 colaborou com o roteiro e a produção do filme *Almas adversas* (1950), dirigido por Leo Marten e estrelado por Bibi Ferreira, e logo depois lançou-se na direção do filme *A mulher de longe* (1949). No material filmado, Lúcio parece acatar seu próprio conselho de seguir os passos de *Limite*. Ele aproveita as locações exteriores e destaca a paisagem marítima em contraste com a situação de asfixia das personagens. A isso, no entanto, acrescenta elementos da sua própria pesquisa literária. Alguns exemplos são a personagem da forasteira (a partir de José Roberto, que protagoniza a novela *O desconhecido* [1938]); o tratamento do mar de seus “contos insulares” (CARDOSO, 2012), o macabro da novela *Inácio* (1944) e a pesquisa sobre o conto e a teoria de Poe, em curso naquela década (LAMEGO, 2012).

A fotografia de *A mulher de longe* é de Ruy Santos, cineasta e fotógrafo que atuara como assistente de Edgar Brazil em *Limite*. Também compuseram a equipe do filme profissionais que depois trabalhariam com Saraceni: o ator Nelson Dantas, na assistência de direção, e Ferdy Carneiro, que mais tarde seria diretor de arte.¹⁹ Parte do roteiro técnico encontra-se no Arquivo Lúcio Cardoso na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e o filme, por muito tempo desaparecido, foi reencontrado pelo cineasta Luiz Carlos Lacerda (filho do produtor de Lúcio, João Tinoco de Freitas) e incluído no documentário *A mulher de longe* (2012).

Apesar de interrompida, a experiência de *A mulher de longe* foi muito importante para a carreira posterior de Lúcio, como observaram alguns estudiosos.²⁰ Uma hipótese que examinaremos é a de que o filme colaborou para que um projeto de cinema gestado desde antes de *Limite* chegasse até a geração dos cinemanovistas. A contribuição de Lúcio a esse projeto seria herdada sobretudo pelos jovens cineastas para quem ele escreveu argumentos, anos depois de interrompidas as filmagens de seu longa: Paulo Cezar Saraceni e Luiz Carlos Lacerda.²¹

Antes da parceria com Saraceni, portanto, Lúcio já tinha uma visão amadurecida de cinema e uma experiência como cineasta. Embora questões apenas esboçadas em seus textos fossem melhor discutidas depois,²² elas documentam o diálogo de Lúcio com a cinefilia e a crítica da sua geração, que incluía outros escritores introspectivos. Se estudadas em conjunto, essas relações talvez permitam reaproximar alguns “elos perdidos” entre as ideias de cinema que marcaram o Chaplin Club/ *O fan* e o conjunto de tendências no interior da produção cinemanovista.

Por tudo o que foi dito até aqui, Octavio já seria uma figura importante nesta pesquisa. No entanto, a interlocução de Octavio não é apenas com Lúcio, Mário Peixoto e Vinicius de Moraes, mas também com Saraceni, para quem Octavio ocuparia um papel de mentor intelectual e artístico. Como sócio torcedor do Fluminense, ele conheceu Saraceni quando este era

¹⁹ Não foi possível confirmar se Ferdy Carneiro já desempenhava essa função em *A mulher de longe*. Também encontramos registros da participação de João Maria dos Santos, diretor de arte e cenógrafo com experiência na Vera Cruz no filme.

²⁰ Para Marília R. Cardoso (2012, p. 73), “No caso particular da prosa de Lúcio Cardoso, o cinema teve o duplo papel de refinar, pela disciplina, sua técnica literária e de conduzir a certa distensão nos enredos melodramáticos. Seduzido pelo cinema popular, na infância e adolescência, foi engendrando narrativas marcadas por episódios romanescos convencionais, mas também, tendo aguçado a dimensão visual da escrita, chegou à excelência da articulação de variados tipos de blocos textuais na *Crônica da casa assassinada*”. Sobre a importância do cinema para a obra de Lúcio, ver também CARELLI, 1988; CARDOSO, Elizabeth, 2007; CARDOSO, Marília, 2013; LAMEGO, 2012; COSTA, 2016, a bibliografia organizada por RIBEIRO (2006, pp. 36, 193-94 e 200) e o documentário *A mulher de longe* (2012), de Luiz Carlos Lacerda.

²¹ Além do argumento de *Porto das Caixas*, Lúcio escreveu *Com os olhos no chão*, para Saraceni, inédito, e o argumento *Introdução à música do sangue*, para Luiz Carlos Lacerda, filmado apenas em 2015 e lançado comercialmente em 2017. Há uma versão manuscrita da história de *Introdução à música do sangue* disponível para consulta no Arquivo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa. Outro projeto de 1950, provavelmente menos relevante, é o texto que Lúcio escreve para o documentário sobre a cidade de Belo Horizonte, *Despertar de um horizonte* (c. 1958), de Igino Bonfioli.

²² Por exemplo, a questão da incapacidade de copiar as produções hollywoodianas, que seria avaliada em profundidade a partir da situação colonial por Paulo Emílio Sales Gomes ([1960] 2016, pp. 47-54).

centroavante do time juvenil do clube.²³ A convivência com o intelectual mostrou a Saraceni as possibilidades de trabalho no campo da cultura. Octavio incentivou-o a tornar-se cineasta, apresentando-lhe referências culturais, literárias e cinematográficas, e artistas que frequentavam sua mesa de bar, como Lúcio.

Segundo duas entradas do *Diário não íntimo* mantido por Lúcio no jornal *A Noite*, é provável que ele tenha conhecido Saraceni em outubro de 1956. Em 24 de outubro desse ano, Lúcio registra que Octavio tinha preparado um “cenário” (roteiro) adaptado de seu romance *O lodo das ruas* para o jovem amador de nome “Paulo Cesar Sarra, provavelmente um dos intérpretes do aludido filme” (CARDOSO, 2012, p. 633). No dia seguinte, Lúcio se corrige no início do texto: “Uma retificação: o nome do jovem produtor de *O lodo das ruas*, não é Sarra, como ontem escrevi, mas Paulo Cesar Sarraceni [sic]. Também não figurará ele no elenco, mas tem intenção de ser o diretor da película” (ibidem, p. 634). O lapso no nome e na função se deve, talvez, à informalidade com que o jovem teria sido apresentado – pelo apelido “Sarra” –, e ao fato de, naquele momento, Saraceni ainda trabalhar como ator no teatro.²⁴

Como interlocutor constante para Lúcio e para Saraceni, Octavio foi ainda o responsável, com a permissão da irmã do escritor Maria Helena Cardoso, por reunir e organizar os manuscritos de *O viajante* após a morte de Lúcio, em 1968, para publicação, que ocorreu em 1973, logo depois do lançamento do filme de Saraceni, *A casa assassinada*. A partir do derrame que Lúcio sofreu em 1962, é muito provável que tenha sido sobretudo com Octavio – mas também com Marcos Konder Reis, Ferdý Carneiro, entre outros amigos em comum com Lúcio – que Saraceni conversava sobre a obra do escritor e sobre o que pretendia fazer no cinema inspirado nela.

A amizade de Saraceni e Octavio se manteve por toda a vida, apesar das divergências ideológicas. Divergências estas que não impediram que Octavio elogiasse os filmes de seu pupilo, e também de outros cineastas do Cinema Novo, em críticas que ele continuou escrevendo em jornais.²⁵ Entre os filmes da Trilogia da Paixão, Octavio só não veria *O viajante*, em razão do seu

²³ Pelo Fluminense, Saraceni competiu também na natação e no polo aquático. Sua preferência pelo trabalho coletivo que o levaria a trabalhar no teatro e no cinema, no entanto, já aparece nos esportes. Ele observa que não era bom na natação (SARACENI, 1993, p. 5), e que tanto no futebol como no polo o que mais gostava era de amar jogadas para os companheiros (ibidem, p. 1).

²⁴ Assim como a interlocução com Octavio, Lúcio e Saraceni têm em comum a experiência no teatro. Na mesma época em que filmou *A mulher de longe*, Lúcio trabalhava com a companhia Teatro de Câmara, que ele havia criado. Antes disso, no entanto, peças suas já tinham sido montadas por importantes companhias em atuação, como *O escravo* por Os Comediantes, em 1943, e *O filho pródigo*, que foi a estreia do Grupo Experimental do Negro sob a direção de Abdias do Nascimento, em 1947. A carreira artística de Saraceni começa como ator, em meados dos anos 1950. Logo depois ele trabalha como assistente de direção de Ziembinski na peça *Pega fogo* (SARACENI, 1993, p. 23). Em suas memórias, Saraceni menciona a importância desse período de convivência com Ziembinski. Para o cineasta, o encenador polonês era um “mestre da luz”, cujo talento só era comparável ao de Mário Carneiro. No cinema, Saraceni atuaria em seus próprios filmes (*Caminhos e Amor, carnatal e sonhos*) e nos filmes de amigos (*Morire gratis* [Sandro Franchina, 1968] e *Muito prazer* [David Neves, 1979]).

²⁵ Ver, por exemplo, FARIA, 1963, em que Octavio considera 1962 “o ano um do cinema brasileiro”, pois, apesar de outros anos terem sido bons para a produção nacional, nenhum outro somaria um conjunto de filmes tão significativo quanto 1962. Ele

falecimento em 1980. De qualquer modo, Saraceni lhe presta homenagem nos créditos, ao deixar claro que adaptava o romance de Lúcio na visão de Octavio de Faria. Em *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem* (1993), o prefácio é um texto de Octavio, e no miolo do livro Saraceni insiste em defender a importância do amigo para o cinema, apesar de sua posição política, que era um incômodo incontornável para outros cineastas. Especialmente para os mais próximos de Saraceni, como Glauber Rocha e Mario Carneiro, que expressaram isso em cartas.²⁶

O primeiro curta de Saraceni é *Caminhos* (1957), filmado em 16mm e considerado desaparecido.²⁷ Ele foi exibido em reuniões do grupo neoconcretista, na casa de Lygia Pape, ao lado de *Pátio* (1959), de Glauber Rocha. Os dois tinham acabado de se conhecer no bar Alcazar, em Copacabana. Glauber estava no Rio revelando o filme, e Saraceni também finalizava o seu. Para Saraceni, essa sessão na casa de Pape foi o primeiro “sinal” do Cinema Novo (SARACENI, 1993, p. 67). Mas foi com o documentário *Arraial do Cabo* (1959), codigirido por Mario Carneiro, que mais tarde seria um de seus fotógrafos mais assíduos,²⁸ que a obra de Saraceni obteve projeção: conquistou prêmios nacionais e internacionais e repercutiu, ao lado de *Arnanda* (1960), de Linduarte Noronha, como um dos marcos inaugurais do movimento, como Glauber Rocha salienta no ensaio “Documentários: *Arraial do Cabo* e *Arnanda*” e no artigo-manifesto “Arraial, cinema novo e câmera na mão”, publicados no *Suplemento Dominical* em 1960 e 1961.

O primeiro texto de Glauber é importante para entender parte de sua posição em relação à obra de Saraceni. Glauber destaca que: “a imagem sem narrativa, sem literatura, sem descrição. Evitou a panorâmica, recurso discursivo, e optou pela câmara fixa, para registro direto do material que seria trabalhado na montagem” (ROCHA, 1960). A seguir, avalia que *Arraial do Cabo* tem um defeito estrutural: conter três filmes dentro de um. Para justificar sua tese, desmembra o

enumera, pela ordem de lançamento nos cinemas, os seguintes filmes: *Os caçafrestes* (Ruy Guerra), *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias), *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte), *A grande feira* (Roberto Pires), *Cinco vezes favela* (cinco curtas-metragens), *Tocaia no asfalto* (Roberto Pires). A esses considera que devem ser acrescentados *Barravento* (Glauber Rocha), *Porto das Caixas* (Paulo Cesar Saraceni) e *Três cabras de Lampião* (Aurélio Teixeira) por serem produções de 1962 não distribuídas nesse ano, e ainda *Sol sobre a lama* (Alex Viány) e *Boca de ouro* (Nelson Pereira dos Santos). Comenta que *Assalto ao trem pagador* e *O pagador de promessas* não são aceitos pelos integrantes do Cinema Novo, “pois representariam, se aceitos, uma espécie de ‘compromisso’ com a produção comum, estandardizada – equivalente ao ‘cinema de qualite’ do mundo francês”. Para Octavio, os dois filmes são muito interessantes porque representam um progresso formal do cinema brasileiro, mas ele entende que os jovens do Cinema Novo consideram que “já estariam inteiramente ultrapassados como objetivos do cinema futuro.” Daí a metáfora: “Degraus brilhantes, mas de uma escada já fora de serviço” (ibidem, p. 79).

²⁶ As cartas de Glauber Rocha estão disponíveis na coletânea que reúne sua correspondência, organizada por Ivana Bentes (1997). As cartas de Mario Carneiro são mencionadas por Saraceni (1993, p. 100).

²⁷ Seu desaparecimento pode ter relação com o envio da cópia para exibição na Europa, junto do curta também desaparecido *A cruz na praça*, de Glauber Rocha. Sobre *Caminhos*, ler texto “O primeiro passo”, de David Neves (2004, p. 71), que trabalhou no filme e decidiu-se pela carreira no cinema a partir dessa experiência (CALIL, 2004, p. 19).

²⁸ De Saraceni, Mario Carneiro fotografou os três filmes que analisaremos nesta pesquisa e também *Capitu*, *Natal da Portela* e *Banda de Ipanema: a Folia de Albino*. Tendo lançado vinte diretores no longa-metragem, seu trabalho como cineasta e diretor de fotografia é fundamental para a estética do Cinema Novo e para o cinema em geral. Ao longo da sua trajetória, Carneiro manteve parceria sobretudo com três diretores: Saraceni, Paulo Thiago e Joel Pizzini. Segundo Carlos Alberto Mattos, “com Paulo César Saraceni, que já vinha do preto e branco, ele vai desenvolver seu lado mais experimental; com Paulo Thiago, vai exercitar seus dotes acadêmicos; e com Joel Pizzini, vai trabalhar os requintes do diálogo entre pintura e cinema” (MATTOS, 2013, p. 115). A respeito de Mario Carneiro, ver o verbete de Luiz Felipe Miranda (2012, pp. 123-24), o livro de Miguel Freire (2018) sobre a fotografia de *Porto das Caixas* e o volume *Mario Carneiro: trânsitos* (2013), com textos de Fabiana Éboli Santos, Adolfo Montejo Navas e Carlos Alberto Mattos sobre o trabalho de Carneiro nas artes visuais (gravura, pintura, desenhos) e no cinema.

filme em três sequências ou três filmes possíveis, sendo: 1) os créditos iniciais com imagens de gravuras de Goeldi; 2) a cena da pesca; e 3) o encontro dos pescadores com os operários da fábrica Álcalis. A análise detalhada de cada uma das sequências não poupa críticas nem elogios. Feito o balanço, Glauber considera a segunda sequência pior. Ela não se presta à dramaturgia da obra por conter trechos com atores (pescadores) mal dirigidos, que aparentemente ficaram no filme apenas por causa do encantamento de Saraceni e Carneiro pelas belas imagens do mar que captaram. Glauber reconhece a maestria dessas imagens (comparáveis, aliás, tanto a *Limite* como a *Barravento*),²⁹ mas considera que o cinema moderno não pode se dar ao luxo de recursos gratuitos, que a cena é arrastada, não serve ao propósito do filme e que ainda haveria muito a ser cortado na moviola.



Imagens da sequência de pesca em *Arraial do Cabo* (Mário Carneiro e Paulo Cezar Saraceni, 1959)

Ao discutir *Arraial do Cabo* e *Aruanda*, Glauber toca em duas questões conectadas em seu pensamento sobre o cinema: as problemáticas do cinema nacional e do autor moderno. Para ele, não bastava pensar em temas nacionais, era preciso encontrar uma linguagem, uma forma de exprimir a realidade brasileira. E, nesse gesto, sem dúvida, Glauber enxergava uma dimensão política e revolucionária, além de pessoal e estética. Assim, para Glauber, o trunfo de *Arraial do Cabo* seria a expressividade autoral alcançada pela fotografia, contrária à tentativa de imitar uma solução tecnicista como a de um Gabriel Figueroa ou de qualquer outro mestre.

Em “Arraial, cinema novo e câmera na mão”, Glauber se vale dos três prêmios recebidos pelo curta nos festivais de Bilbao, Florença e Santa Margherita, da atenção a ele devotada pela crítica internacional e da volta de Saraceni ao Brasil, para consagrar *Arraial do Cabo* como uma das primeiras realizações do Cinema Novo. No entanto, Glauber invoca o filme apenas como pretexto para enaltecer o movimento, não retoma a análise do texto anterior nem indica novas

²⁹ Sobre este último, ver uma comparação que fizemos (LIMA, 2018) entre os primeiros filmes de Saraceni e Glauber, suas passagens do curta ao longa-metragem no início do Cinema Novo.

questões (inclusive porque os problemas em parte teriam sido resolvidos pela montagem final que Mario Carneiro fez sozinho, pois Saraceni já estava em Roma para sua temporada de estudos no Centro Sperimentale di Cinematografia). O tom do texto é o mesmo dos manifestos de vanguarda: defesa irrestrita do novo grupo e crítica ferrenha a quase tudo o que foi feito antes em matéria de cinema brasileiro, sobretudo à experiência de companhias como a Vera Cruz. Glauber defende o cinema de autor e busca espaço, votos de confiança e apoio financeiro sem restrições à liberdade criativa para os jovens (ele incluído) que estavam ávidos para fazer filmes.

Em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber revê esses dois textos no capítulo intitulado “Origens de um cinema novo” (ROCHA, 2003, pp. 125-65). Ali, ele enumera os lançamentos cinematográficos, o bom acolhimento junto à crítica internacional e eventos de peso como a mostra de cinema brasileiro ocorrida na Bienal de São Paulo de 1961 – considerada por ele a Semana de 1922 do Cinema Novo. Com o intuito de incensar o movimento, escolhe a dedo todos esses exemplos, da mesma forma que pinça filmes e cineastas estratégicos da história do cinema brasileiro, como Humberto Mauro, para fazer com que ela culmine no Cinema Novo.

De nossa parte, vale acrescentar que, ao mesmo tempo em que estabelece algumas das características do movimento cinemanovista, *Arraial do Cabo* mantém ainda um diálogo com a *mise en scène* intimista de *Limite*, o que não foi destacado à época. Há planos que focalizam apenas os pés dos pescadores, filma-se o barco sem o céu ou, de cima, concentrando-se no contraste entre a estrutura fixa da madeira e o movimento da água. A relação da obra inicial de Saraceni com *Limite*, portanto, não depende de Lúcio. Na verdade, tanto em *Arraial do Cabo* como em *Porto das Caixas*, ela passa por Mario Carneiro. Este, cuja carreira múltipla reúne direção cinematográfica, fotografia, gravura e pintura, assistiu a *Limite* mais de uma vez no Clube de Cinema, cineclube que Plínio Sussekind Rocha mantinha na Faculdade Nacional de Filosofia (FREIRE, 2006, p. 20) e se impressionou com a fotografia de Edgar Brazil. A filiação do trabalho de Carneiro ao de Brazil é tão grande que, após a morte deste último, há relatos de que Mário Peixoto chegou a convidá-lo para filmar cenas adicionais de *Limite* (MATTOS, 2013, p. 107).

Assim como os primeiros romances de Lúcio, o segundo filme de Saraceni se move *entre* o social e o introspectivo. De todo modo, *Arraial do Cabo* é muito importante para o Cinema Novo, e também pela sua circulação.³⁰ Logo depois dele, entre 1961 e 1962, Saraceni se muda para Roma para estudar no curso do Centro Sperimentale di Cinematografia, com uma bolsa obtida com *Caminhos* (NEVES, 2004, p. 220),³¹ e isso favorece a divulgação de seu segundo curta

³⁰ Para uma revisão da fortuna crítica de *Arraial do Cabo*, ver Zanatto (2012).

³¹ Essa temporada de estudos de Saraceni em Roma é relevante ainda para a sua relação com o cinema italiano, um ponto bastante destacado pela sua fortuna crítica, seja na chave de influência do neorealismo (CARVALHO, 2003, pp. 28-29) ou de interlocução com uma geração seguinte de cineastas (SARAIVA, 2002). Entre seus colegas no Centro Sperimentale estavam o fotógrafo Guido Cosulich e os cineastas Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci e Sandro Franchina. Porque o grupo se reunia

em festivais internacionais. Naquele momento o Cinema Novo começava a tomar forma e corpo, com seus primeiros integrantes passando do curta ao longa-metragem e divulgando o grupo internacionalmente. Além de Saraceni, Gustavo Dahl também estudava no Centro Sperimentale, enquanto Eduardo Coutinho e Joaquim Pedro estavam no Idhec, em Paris.

Ver Saraceni à luz da literatura e do cinema de Lúcio nos permite delinear as prioridades de cada um e suas posições em relação à arte e à política. Inclusive porque uma das características do projeto artístico de Saraceni é sua intersecção com as manifestações culturais que lhe eram contemporâneas e às quais ele estava ligado por meio das amizades.³² Em proporções diferentes, seus filmes parecem misturar a melancolia apocalíptica, de tonalidade sombria e informada pela visão de mundo católica (dos escritores introspectivos, em especial Lúcio), com uma estética intimista e contemplativa (Bossa Nova), para criar um discurso político alinhado à esquerda e atento ao subdesenvolvimento brasileiro (Cinema Novo). Tal discurso inclui ainda uma crítica ao patriarcado e um convite à libertação dos corpos para uma experiência de mundo menos normativa do que querem a burguesia e o capitalismo.

Nesse sentido, uma das coisas que as obras de Saraceni e Lúcio têm em comum é a centralidade da vida privada e das protagonistas femininas, suas paixões e sua sexualidade. Esse elemento mereceu destaque em nossas análises dos filmes (*A mulher de longe* inclusive), porque é o que melhor permite entrever continuidades e rupturas entre os projetos de ambos. Ao arbítrio de cada autor, soma-se o modo como as obras respondem às transformações históricas de seu tempo, num arco que vai de 1949 a 1999. Nesse período marcado por uma modificação substancial da situação da família e da mulher na sociedade, acreditamos que a personagem feminina é um *locus* privilegiado para tensionar os limites entre romance social e introspectivo, público e privado, assim como para reconhecer aspectos políticos e sociais dessas obras.

O interesse de Lúcio e de Saraceni pela personagem feminina se estende a questões de gênero e sexualidade, o que talvez ajude a entender a singularidade da obra de Saraceni no seio do Cinema Novo, como observou João Carlos Rodrigues:

em um bar chamado Rosati, em Roma, mais tarde Gianni Amico o chamaria de “Geração Rosati”. Saraceni frequentou as primeiras reuniões do grupo, que comparou às do Cinema Novo na casa de Joaquim Pedro de Andrade. E seu diálogo e sua troca com esses amigos continua nas temporadas seguintes que ele passa na Itália e também com pessoas que foram ao Brasil filmar com ele, como o diretor de fotografia Guido Cosulich que trabalhou em *O desafio*, entre outros filmes brasileiros. Assim, sempre que se aproxima o cinema de Saraceni do cinema italiano não se deve pensar em influência, mas em proximidade e troca.

³² Antes de mais nada, no campo do cinema, há o grupo do Cinema Novo, do qual ele fazia parte integralmente, e a Geração Rosati do cinema italiano. Na literatura, o destaque vai para o romance introspectivo pela presença recorrente de Lúcio Cardoso, mas também pela interlocução com Octavio de Faria. E há ainda suas adaptações de Machado de Assis, Paulo Emilio Sales Gomes e Carlos Drummond de Andrade. Na música, por um lado, há a conexão com a Bossa Nova, presente nos filmes da Trilogia da Paixão por meio da figura de Tom Jobim. Por outro, Saraceni se aproxima do universo da música popular, que inclui o carnaval e o samba. Isso pode ser observado em *Amor, carnaval e sonhos* (1972), *Bahia de todos os sambas* (1987-88) e *Natal da Portela* (1998), e também na forma como ele utiliza a canção em filmes como *O desafio* (1965) e *O viajante*, o que comentaremos no capítulo 6.

A influência de Lúcio em Saraceni, que não poucos consideram “nociva”, ajudou a formar um cineasta quase antípoda ao Cinema Novo, movimento do qual foi um dos deflagradores, e no qual apresenta a vertente intimista e reflexiva (diferente, e mesmo oposta, ao barroquismo intuitivo de Glauber Rocha). A fidelidade de Sarra ao escritor é uma prova de seu estilo, mas também de sua independência diante dos modismos, e um tributo a suas amizades pessoais, que nunca foram abandonadas mesmo diante de afinidades políticas divergentes. (RODRIGUES, 2013, p. 9)

Assim, o objetivo dessa pesquisa é analisar três filmes de Saraceni em comparação com obras e documentos. *Porto das Caixas* (1962) será pensado em relação ao argumento de Lúcio e seu projeto de cinema, sobretudo o filme inacabado *A mulher de longe*. Para a análise de *A casa assassinada* (1972), contribuirão tanto o romance *Crônica da casa assassinada* (1959) quanto o primeiro roteiro de Saraceni para o filme [1961]. A respeito de *O viajante* (1998), antes da análise fílmica, faremos uma comparação entre o romance inacabado *O viajante* (1973) e os dois roteiros de Saraceni para o filme, um dos anos 1970, outro escrito para filmagem.

2. Trilogia da Paixão ou Trilogia Lúcio Cardoso

Enquanto os jovens ligados ao Cinema Novo iniciavam suas carreiras, Lúcio publicava aquela que seria considerada por unanimidade sua obra-prima, a *Crônica da casa assassinada*. Já fora do Romance de 1930, ela pode ser comparada a outras duas obras que naquele momento procuravam repensar a estrutura narrativa e se aprofundar numa investigação sobre Minas Gerais: *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna, e *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Lançada pouco depois desses dois romances, em 1959, a *Crônica* causou uma enorme polêmica. Para isso, além de um enredo que reúne incesto, câncer, adultério, suicídio e homossexualidade, colaborou a posição do escritor.

Em depoimento famoso a Fausto Cunha, por ocasião do lançamento do romance, Lúcio defendeu que a *Crônica* era um punhal contra Minas Gerais, contra “a família mineira”, seu conservadorismo, sua religião e seu espírito “bancário” (1960). Assim como a fábula, também a trama do romance é muito complexa e condensa referências literárias ao aprendizado do escritor no teatro e no cinema – sobretudo no que diz respeito à encenação e à montagem, como analisaremos no capítulo 3. Para narrar a chegada de Nina, uma mulher urbana, do Rio de Janeiro, à chácara da família decadente de seu marido Valdo Meneses, o romance se vale de dez narradores-personagens e de uma figura incógnita que organiza essas narrativas. À estrutura

folhetinesca, com idas e vindas, *flashbacks* e revelações, se mesclam indagações teológicas e filosóficas sobre verdade, beleza, pecado, morte e ressurreição.

Por pouco a estreia de Saraceni no longa-metragem não foi a adaptação desse romance, que ele realizaria apenas em 1971. A ideia ganhou corpo quando o diretor estudava no Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma. Em janeiro de 1961, Saraceni recebeu uma carta do produtor Amaro Taylor, sócio de seu irmão Sérgio Saraceni no Rio de Janeiro. Taylor informava que a atriz e também produtora Edla van Steen detinha os direitos da adaptação de *Crônica da casa assassinada*. Essa novidade deixa Saraceni aliviado, como ele escreveu para Lúcio no mesmo dia,³³ pois Saraceni temia, a partir de uma conversa com Almir de Castro e João Paranaguá, que Lúcio tivesse vendido os direitos para produtores brasileiros distantes do seu ciclo de relações ou, pior ainda, para uma companhia estrangeira. O alívio, no entanto, não é completo, pois na mesma carta, conforme o cineasta conta para o escritor, Taylor teria pedido a Saraceni para conseguir uma companhia produtora italiana que fornecesse diretor, fotógrafo e ator principal.

Com a petulância típica da juventude, Saraceni resume o caso em poucas palavras para Lúcio: “É o fim – um filme que poderia ser tão Minas tão Brasil, querem estragar isso. Eu já respondi para êle [Taylor]: dizendo que não conhecia nenhum ator, diretor e fotógrafo jovem aqui na Itália que pudesse fazer êste filme melhor do que a gente”. Em seguida, elenca argumentos em sua defesa: os prêmios de *Arruaial do Cabo*, o talento de Mario Carneiro como diretor de fotografia, em sua opinião muito maior que o de qualquer italiano, sua capacidade de arranjar financiamento e trabalhar na divulgação da fita (pois já estava cuidando da distribuição de *Barravento*, de Glauber Rocha, que pretendia reinvestir seu lucro no primeiro longa de Saraceni). Para completar, menciona ter conhecido figuras importantes no meio cinematográfico europeu, possíveis parceiros para distribuição internacional, mas que não estavam interessados em coproduções:

Com o dinheiro que pode ganhar com a fita dêle êle [Glauber Rocha] quer produzir uma estória minha passada no Amazonas, poderia juntar o dinheiro dêle e do Amaro e fazer a “Crônica” só brasileira. Em Paris conversei com Luiz [sic] Malle (Les Amants) que agora também tem uma companhia de distribuição, êle viu e gostou demais do meu documentário, disse-me na ocasião que poderia distribuir fitas na França, mas não queria nada com co-produções, tipo *Orfeu Negro* e bandeirantes (SARACENI, Roma, 25 jan., LC 194 194 cp).³⁴

Saraceni pede ainda que Lúcio fale com Octavio de Faria, que intervenha com Steen e Taylor em seu nome, e termina com uma frase enfática – “Tu podes saber que podemos fazer uma fita

³³ Carta disponível no Fúndio Lúcio Cardoso do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Ref. conforme o inventário impresso: LC 194 cp 194.

³⁴ Saraceni refere-se a dois filmes que foram resultado de coproduções e dirigidos por Marcel Camus: *Orfeu negro* (1959), baseado na peça teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, e *Os bandeirantes* (1960).

digna do romance” –, seguida de um apelo em caixa-alta já no final da página: “NÃO DEIXEM ESTRAGAR A NOSSA FITA” (ibidem).

Em paralelo, Glauber Rocha, que era amigo de Edla van Steen, defende o pleito de Saraceni. Em carta para Saraceni enviada a Roma, entre março e maio de 1961, Glauber comenta ter lido nos jornais que Saraceni dirigiria o filme e que Sérgio Cardoso seria ator e assistente de direção. Demonstrando preocupação com o assistente “vedete”, que poderia prejudicar a fita, Glauber também faz ressalvas à temática e aos diálogos de Lúcio.

Quem fez o roteiro? A adaptação? O próprio Lúcio? Cuidado com os diálogos excessivamente literários, chatos, discursivos. Peça um novo diálogo, em língua de gente que todo mundo entenda. Assim o resultado final vai lhe prejudicar. Com um bom diálogo que não encha o espectador o filme pode ser sucesso. Mas este negócio de incesto é meio deslocado no cinema brasileiro. (ROCHA, 1997, p. 150)

De todo modo, Glauber considera que, se o projeto fosse adiante, seria uma oportunidade imperdível para Saraceni se lançar no longa-metragem, aproveitando a repercussão de *Arraial do Cabo*. Tal plano, aliás, favoreceria o próprio Glauber, ao fortalecer o projeto nascente do Cinema Novo: “Conte comigo para ajudá-lo no que for possível. Mesmo assim você continua em minhas metas. Trabalharei para que você faça um ‘longa’ logo, logo, se esse negócio da Edla van Steen não der certo. Mas estão fazendo publicidade com seu nome. O diretor Saraceni, dizem, e o público pensa que é um italiano...” (ibidem, p. 150).

Em *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*, Saraceni lembraria dessa primeira tentativa de filmar a *Crônica da casa assassinada* com algumas diferenças (SARACENI, 1993, pp. 99-100, 111-13). Ele diz ter recebido uma carta da própria Edla van Steen em Roma pouco depois de saber da morte de Goeldi, quando ainda processava o luto. Esta informava da parceria com os irmãos produtores Carlos e Amaro Taylor, conhecidos de Saraceni. Carlos tinha, inclusive, comprado uma cópia de *Caminhos*, primeiro curta do diretor, segundo o qual teria comentado com os irmãos sobre a possibilidade de adaptar a *Crônica*. Na carta, Steen sugeria que Saraceni convidasse para dirigir o filme o cineasta italiano Luchino Visconti, a essa altura já bastante experiente e renomado, com um currículo que reunia *Obsessão* (1943), *A terra treme* (1948), *Sedução da carne* (1954) e *Rocco e seus irmãos* (1960), e que o próprio Saraceni assumisse o posto de assistente de direção. Ao recusar categoricamente, dizendo que já tinha combinado com o próprio Lúcio de fazer o filme, Saraceni recebe de Steen o convite para voltar ao Brasil e ser o diretor.

De qualquer modo, Saraceni não age de imediato, julgando que as definições prévias que lhe escaparam – um roteiro de Lúcio e outro encomendado a Millôr Fernandes, a escolha de Steen para o papel de Nina e a de alguns integrantes da equipe – não eram condizentes com o

cinema de autor que ele queria fazer. Outra dúvida era se não valeria a pena continuar na Europa, estudando e aproveitando o sucesso de *Arraial do Cabo* nos festivais para fazer seu primeiro longa por lá. É apenas em 26/5/1961 que Saraceni escreve para Glauber comunicando sua decisão de abandonar o curso no Centro Sperimentale pela metade e voltar ao Brasil a fim de tomar as rédeas do projeto: “Volto para o Brasil em julho para filmar *A casa assassinada* no peito, fazendo tudo o que quiser: senão não faço” (SARACENI *apud* ROCHA, 1997, p. 165).

Ele chega ao Rio de Janeiro ainda em 1961. Começa os trabalhos para o filme, escrevendo sua própria versão do roteiro adaptado, a versão disponível no Arquivo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa.³⁵ No entanto, com a renúncia do presidente Jânio Quadros, depois de apenas sete meses de mandato, a situação política do país se complica rapidamente. A direita, articulada sobretudo em torno da UDN e de Carlos Lacerda, tentava impedir que o vice João Goulart assumisse a Presidência, alegando que se tratava de um comunista, mesmo que a trajetória política de Jango estivesse mais ligada a Vargas e que as reformas de base, a bandeira política de Jango, remontassem a propostas do Iseb para o Brasil superar o subdesenvolvimento, presentes já no plano de metas de Juscelino Kubitschek.

A situação de instabilidade, descrita por Saraceni em suas memórias como uma “guerra civil” com “bombas de gás lacrimogêneo”, “cassetetes” e “porrada” (SARACENI, 1993, p. 117), faz com que ele perca contato com Steen, produtora associada do filme que era de esquerda. E, sem ela, os patrocinadores recuam. Lúcio então sugere a Saraceni uma história cuja produção não seria custosa. É o argumento do filme *Porto das Caixas*, livremente inspirado em um episódio policial de grande repercussão dos anos 1940,³⁶ o “Crime da Machadinha”, em que uma mulher teria matado o próprio marido a golpes de machado em Niterói.

No filme, um casal vive em condição miserável em Porto das Caixas, cidade próxima ao Rio de Janeiro que, apesar de importante durante o Império, vivia um período de decadência. A esposa (Irma Alvarez), vítima de violência doméstica, culpa o marido (Paulo Padilha) por sua situação e resolve que, para libertar-se, deve matá-lo. Pede ajuda aos homens que encontra pelo caminho, um soldado (Sergio Sanz) e um barbeiro (Joseph Guerreiro), e ao amante (Reginaldo Faria). Este concorda em ajudá-la, mas na hora decisiva fraqueja. É ela então que executa a ação sozinha com golpes de um machado, comprado dias antes, num crime premeditado.

Considerada por Paulo Emílio Sales Gomes “o primeiro grande personagem feminino nascido no cinema brasileiro” (GOMES, [1962] 2016, p. 276), a mulher sem nome de *Porto das*

³⁵ Os roteiros de Millôr Fernandes e Lúcio Cardoso infelizmente não foram localizados nesta pesquisa. No capítulo sobre *A casa assassinada*, no entanto, analisaremos em detalhe a proposta de Saraceni. Nela, a personagem de Timóteo Meneses ganha destaque, enquanto no roteiro de Lúcio aparecia apenas com seus anéis, e no roteiro de Millôr nem sequer aparecia (SARACENI, 1993, p. 118).

³⁶ Este argumento foi publicado no livro de Miguel Freire, *O criador de imagens: a luz brasileira de Mario Carneiro* (2018).

Caixas é central no filme. No entanto, foi um dos motivos de sua má recepção. Para muitos, ela matava sem motivação, por tédio ou por nojo. O fato de que era uma mulher, e não um homem, a cometer o crime colaborava para essa avaliação (ibidem, p. 282). Ela também tinha um comportamento incompatível com o esperado das mulheres na época: se negava a realizar tarefas domésticas, frequentava bares e se deslocava pela cidade, relacionando-se com outros homens, apesar do casamento. Sobre este, aliás, não se destacou a violência doméstica, entendida ainda como um problema privado, do casal.

Somada à ausência de sentimentalismo do filme e à subversão do que era esperado de uma personagem feminina, a montagem alternada entre o crime e um comício político impactou a recepção de *Porto*. Depois que os políticos saem de cena, um homem do povo assume o coreto e discursa. Ele está alcoolizado e diz que “a reforma agrária sem feijão não é reforma agrária” e reclama que de nada adiante ser campeão do mundo no futebol se não há feijão. Para a esquerda, que naquele momento apoiava o movimento das Ligas Camponesas, era uma sequência difícil de processar. Embora ela seja compatível com a radicalidade do filme e sua não idealização das personagens, talvez tenha sido o que motivou, na ocasião de pré-estreia, as vaias de um grupo de cepecistas e a defesa, aos berros, de Glauber Rocha (AVELLAR, 1995, p. 21).

Com *Porto das Caixas*, tem início a parceria de Saraceni e Lúcio Cardoso que, conforme Saraceni brincou em um texto em homenagem ao escritor, seriam “a dupla Tom [Jobim] e Vinicius [de Moraes] do Cinema Novo recém-nascido” (CARDOSO, 1996, p. 784). Iniciada com o argumento de *Porto*, a parceria foi interrompida pelo derrame que Lúcio sofreu em dezembro de 1962. Sem movimento no lado direito do corpo e com a fala e a escrita prejudicadas, Lúcio fez exercícios de foniatria com o intuito de voltar aos romances interrompidos, sobretudo *O viajante* (CARDOSO, Maria Helena, 1973; DAMASCENO, 2010). Pouco depois ele passou a dedicar-se à pintura, tendo realizado algumas exposições, até sofrer o segundo derrame fatal em 1968.

A ausência de Lúcio não impediu porém Saraceni de continuar os projetos sozinho. Logo, a relação que entrevemos nos filmes é com a obra, não com o autor. Sem poder filmar a *Crônica* em 1961, Saraceni realizou *Porto das Caixas* com o argumento de Lúcio e seu próprio roteiro, conforme os créditos. Além disso, contou com a colaboração de Mário Carneiro como fotógrafo (os dois prestavam, depois de *Arraial do Cabo*, nova homenagem a Goeldi, recém-falecido) e com uma trilha sonora original de Tom Jobim. Contudo, o projeto mais ambicioso de filmar a *Crônica* foi mantido na gaveta.

Em 1964, Saraceni filmou uma experiência de cinema-verdade, o curta-metragem *Integração racial*, com David Neves como assistente de direção, Arnaldo Jabor como técnico de som e Gustavo Dahl como montador. Também no início dos anos 1960, talvez motivado pela

experiência de *Porto das Caixas*, Saraceni chegou a redigir o roteiro *A fera da Penha*.³⁷ O filme trataria do caso de Neyde Maria Maia Lopes, condenada por sequestrar e assassinar uma criança de quatro anos em 30/6/1960 nesse bairro do subúrbio carioca.³⁸ Tal roteiro, porém, foi descartado em favor de um projeto de testemunho ficcional do Golpe de 1964, ou melhor, de um relato da experiência de estar “No Brasil depois de Abril”, como atesta o outro título com o qual o filme circulou.³⁹

O resultado foi *O desafio* (1965), realizado com um novo grupo de colaboradores, com destaque para a câmera de Dib Lufti e Guido Cosulich, que em vez de mostrar a perplexidade e o marasmio, cria, sendo “ela própria, uma das personagens do drama” (BERNARDET, 2007, p. 150). Feito no calor dos acontecimentos, o filme foi muito criticado por pessoas tanto à direita quanto à esquerda, mas ao mesmo tempo foi defendido por críticos como Paulo Emilio Sales Gomes e Almeida Salles, e por cineastas como Gustavo Dahl e Maurício Gomes Leite. As críticas apontavam tanto defeitos do filme como o fato de que julgaram a obra alienada, e também seu diretor, que vinculavam à dita “esquerda festiva”.⁴⁰ No texto “O marginal Paulo César”, que é uma defesa calorosa de *O desafio*, o então crítico de cinema Rogério Sganzerla ataca a recepção crítica do longa justamente por essa coincidência de opinião entre espectadores à esquerda e à direita: “Nunca a ‘esquerda festiva’ esteve, como alas ideológicas contrárias, tão contrariada – e exatamente num filme que, de certa maneira, retrata-a (e critica-a)” (SGANZERLA, [1966] 2010, p. 112).

De qualquer forma, quando para muitos se devia partir logo para a ação, e até mesmo para a luta armada, abordar uma melancolia paralisante naquele momento soava como uma incompreensão da práxis. No entanto, pouco passa desse filme – e da obra de Saraceni em geral – se o submetemos a uma peneira rigorosa pautada pela visão dos conceitos marxistas que circulavam então. Em vez de um filme alienado, trata-se, na verdade, de um filme que discute a alienação, como Jean-Claude Bernardet havia observado a respeito de *Porto das Caixas*, para ele o primeiro filme brasileiro a enfrentar esse aspecto da sociedade brasileira (BERNARDET, 2007, p. 118). Além disso, Bernardet reconhece que a contribuição original de *O desafio* abriu alguns caminhos para o cinema brasileiro. Para o crítico, a ruptura de Ada e Marcelo, por exemplo,

³⁷ Uma cópia desse roteiro foi enviada a Jean-Claude Bernardet e encontra-se disponível para consulta em seu arquivo depositado na Cinemateca Brasileira. O crítico, inclusive, comenta o projeto *A fera da Penha* em *Brasil em tempo de cinema* (BERNARDET, 2007, pp. 113-14).

³⁸ A história da Fera da Penha inspiraria depois os filmes *Crime de amor* (Rex Endsleigh, 1965) e *O lobo atrás da porta* (Fernando Coimbra, 2012).

³⁹ Ver referência a “outras remittências de título” no site Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira.

⁴⁰ Sobre a origem da expressão “esquerda festiva”, inventada pelo colunista Carlos Leonam em 1963, e adotada, entre outros, por Nelson Rodrigues, ver VENTURA ([1988] 2018, pp. 47-48).

introduziu a questão da luta de classes até então ausente em nossa filmografia.⁴¹ E o marido de Ada, visto na sua fábrica e não só em momentos de lazer, permitiu uma compreensão melhor da classe média, que passava a incluir a burguesia industrial (ibidem, pp. 148-ss).

A história de *O desafio* se concentra em Marcelo, um jornalista que, depois do golpe, não parte para a ação nem consegue continuar seu relacionamento com sua amante Ada. Marcelo é um intelectual em crise diante de um acontecimento que coloca tudo o que ele acredita em perspectiva e subitamente lhe restringe as possibilidades: ele escrevia um livro, mas também esse projeto já não pode continuar. Por mais que a crise existencial de Marcelo seja central, não há uma identificação completa do filme com essa personagem, o que faz com que *O desafio* não seja derrotista e procure encontrar alguma saída para a crise que se apresenta.

Em vez de adotar um posicionamento panfletário contra o regime militar, ao apontar “as inconsistências das bases em que se apoiava toda uma política” (BERNARDET, 2007, p. 152), o filme inicia uma revisão ideológica e estética dentro no Cinema Novo. A rapidez de tal revisão, apenas alguns meses após o golpe de 1964, fez com que tenha sido no campo do cinema que “a autocrítica da esquerda, refletindo sobre as razões da derrota de 1964, radicalizou-se mais cedo, tentando se livrar das ilusões políticas e ideológicas que estavam por trás dos elementos culturais e estéticos que compunham a cultura política nacional-popular e seu mito da aliança de classes” (NAPOLITANO, 2001, p. 53).⁴²

Embora Marcelo seja o protagonista de *O desafio*, a personagem feminina que contracena com ele tem enorme importância no filme. Acompanhamos as andanças de Ada em busca de saídas para a crise que se instaura no casal a partir da crise dele, que por sua vez é consequência da crise do país. Ao invés de irônica e caricata, a personagem de Ada é talvez “a primeira grã-fina a ser considerada uma pessoa” (BERNARDET, 2007, p. 149) no cinema brasileiro. Em lamento pelo fim do relacionamento com Marcelo, ela ronda pela cidade de carro, depois entra em contato com uma experiência de mundo mais ampla, quando visita a fábrica do marido e observa o movimento das trabalhadoras e trabalhadores.⁴³ A atriz Isabella Cerqueira Campos, na época casada com Saraceni, é quem interpreta Ada e também quem seria a protagonista do filme seguinte do diretor, *Capitu* (1968), cujo título por si só alude à intenção do cineasta de destacar a personagem feminina ao adaptar o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

⁴¹ Em nossa análise de *Porto das Caixas* (capítulo 2), no entanto, destacamos que a luta de classes já estava presente nesse primeiro longa de Saraceni, a partir da relação da protagonista com o vendeiro Antonio.

⁴² Ismaíl Xavier situa *O desafio* em uma linha de filmes que se voltaram para as razões da derrota após o golpe de 1964 no texto “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”, incluído em *Cinema brasileiro moderno* (2001, pp. 51-126), e também em *Alegorias do subdesenvolvimento* (2013, pp. 42-43).

⁴³ Tal cena nos remete à visita que a personagem de Ingrid Bergman faz a uma fábrica em *Europa 51* (Roberto Rossellini, 1954), mas também foi comparada a *Deserto vermelho* (Michelangelo Antonioni, 1964) por Gilda de Mello e Souza (“Debate no Clube dos Artistas”. *Estado de São Paulo*, 4/6/1966).

Antes de filmar *Capitu*, Saraceni já criara outros projetos de adaptação literária, como um roteiro baseado na *Crônica da casa assassinada* e, entre outros que não chegaram a ser filmados, um outro baseado no conto “O gerente”, de Carlos Drummond de Andrade, que seria seu último longa, realizado em 2011.⁴⁴ Todavia, em vez de mergulhar sozinho na empreitada de levar os textos ficcionais às telas, como nesses projetos, na primeira experiência efetiva de adaptação, Saraceni prefere a companhia de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emilio Sales Gomes, para quem encomenda o roteiro baseado em *Dom Casmurro*.⁴⁵ O recuo no tempo até o século XIX não apaga certas semelhanças com o tema dos dois longas anteriores de Saraceni, *Porto das Caixas* e *O desafio*: a história é ainda a de um casal em crise, dessa vez motivada, segundo a interpretação do próprio cineasta, pelos ciúmes doentios de Bentinho, enquanto em *Porto* aparece motivada pela violência doméstica em um contexto de miséria, e em *O desafio* por um golpe de Estado.

O tempo passado e os longas que Saraceni realizou entre *Porto das Caixas* e *A casa assassinada* suscitam uma série de perguntas. Teriam o Golpe de 1964 e a experiência de filmar *O desafio* e *Capitu* modificado a primeira leitura que Saraceni fez da *Crônica*, fazendo com que elementos do roteiro inicial fossem desconsiderados depois? Teria o jovem Saraceni, ávido leitor de romances, se beneficiado da parceria com uma escritora e um crítico e escritor maduros, com grande bagagem literária e longa frequência da obra de Machado de Assis? O que a própria filmagem de *Capitu* terá ensinado a Saraceni a respeito de potencialidades e limites de uma adaptação e de seus próprios projetos como cineasta? E como sua leitura da personagem *Capitu* converge com sua leitura de Nina, a protagonista da *Crônica*, tanto tempo depois do lançamento do romance?

Ainda que as perguntas sobre *Capitu* e *Dom Casmurro* sejam instigantes, e talvez resultassem proveitosas, para o intuito do nosso trabalho nos concentraremos na primeira questão. Ao observar o filme e o diálogo com seu próprio tempo (o período da ditadura civil-militar posterior ao AI-5), procuraremos observar o que mudou em relação à primeira leitura que Saraceni fez do romance (registrada no roteiro de cerca de 1961). O que significava, naquele momento de acirramento da censura e institucionalização da tortura, adaptar um livro com mais de quinhentas páginas, não cronológico e construído a partir da colagem de textos em primeira pessoa, que reflete a tensão entre desejo e culpa das personagens e se indaga sobre a verdade?

Como *Porto*, *A casa assassinada* conta com direção de fotografia de Mario Carneiro e música original de Antonio Carlos Jobim. Mas, enquanto *Porto* apresenta um desenlace antidramático como o do argumento, no qual o crime da mulher permanece impune, *A casa*

⁴⁴ Em *Por dentro do Cinema Novo*, Saraceni menciona ter escrito outros roteiros adaptados de romances que tinha lido, como *Angústia*, de Graciliano Ramos, uma sugestão de Glauber Rocha depois de *Porto das Caixas*.

⁴⁵ No arquivo de Paulo Emilio Sales Gomes da Cinemateca Brasileira, há algumas versões do roteiro de *Capitu*. O roteiro também foi publicado em livro pela editora Cosac Naify, em 2008.

assassinada chama a atenção pelo que diverge da matriz literária de Lúcio. Embora mantenha em geral a estrutura fragmentária e atomizada da *Crônica*, o filme cria uma disjunção entre palavra e imagem. O que é enunciado nem sempre condiz com o que vemos na tela, as personagens falam dos anos que passaram, reclamam do cheiro da doença de Nina, mas não há marcas temporais relevantes nem de envelhecimento nem do câncer. E a cena que mostra a consumação do suposto incesto se transforma em um verdadeiro idílio amoroso. O filme parece mais generoso com os corpos, sobretudo com aqueles que, a partir das políticas sexuais da ditadura, eram vigiados pelos militares e considerados tão “subversivos quanto os militantes de esquerda: as mulheres “modernas” (Nina, encarnada por Norma Bengell), os jovens e hippies (André) e os homossexuais (Timóteo).

Logo depois de *A casa assassinada*, Saraceni filma *Amor, carnaval e sonhos* (1972). “A santa degolada”, uma história de Lúcio sobre uma mulher que quebra uma imagem de Nossa Senhora para arrumar um namorado, é a cena de abertura desse filme, interpretada por Leila Diniz (que, como a atriz Norma Bengell, também encarnava a imagem da mulher moderna) e Hugo Carvana. O próprio Saraceni atua nesse filme, no papel de Mito, personagem que embaralha, como Timóteo, o binarismo de gênero. Nesse filme, o que ele diria mais tarde sobre ser um cineasta que dança (SARACENI *apud* NAGIB, 2002, p. 441) é literal.

O último filme da Trilogia da Paixão se inspira no romance inacabado *O viajante*. A criação de *O viajante* remonta a 1951, antes mesmo de Lúcio iniciar a *Crônica*, mas se interrompe em função do derrame sofrido pelo escritor. O volume a partir do qual conhecemos o romance foi organizado por Octavio de Faria. Não é uma edição crítica, mas uma organização do material deixado para uma circulação comercial em homenagem póstuma ao escritor.⁴⁶

Assim como ocorrera com a ideia de adaptar *Crônica da casa assassinada*, o projeto de dar sequência ao ciclo de filmes baseados na obra de Lúcio com *O viajante* também ficou em espera. Quando escreve suas memórias, lançadas em livro em 1993, Saraceni ainda não sabia se algum dia voltaria ao projeto de filmar *O viajante*. “Como Lúcio, já fiz várias versões do roteiro sem conseguir terminá-lo” (SARACENI, 1993, p. 145), relata, comparando seu próprio processo ao embate do escritor com o romance que deixara inacabado. Com pesar, o diretor chega a aventar

⁴⁶ Octavio organiza também uma antologia de poemas de Lúcio (CARDOSO, 1982), muitos deles inéditos, aí incluídos vários com os quais o escritor presenteava amigos e amantes. A fim de reunir esse material para esse livro póstumo, no qual suas escolhas como organizador foram determinantes (RIBEIRO, 2006, p. 94), Octavio chegou a publicar um anúncio nos jornais. Embora o intuito de ambos os projetos fosse prestigiar o amigo e sua obra, no caso de *O viajante*, Octavio tem seu próprio ponto de vista em relação às personagens, aos planos e aos trechos mais ou menos desenvolvidos do romance, o que impactou as escolhas editoriais, que só podemos entrever de forma parcial pelas notas que ele insere no volume. Com isso em mente, investigaremos no capítulo 5 como Saraceni lê *O viajante*, mediado, por sua vez, pela leitura de Octavio, em dois momentos: quando escreve a primeira versão do roteiro logo depois do lançamento do livro em 1973 e envia para Maria Helena Cardoso (é a versão disponível na FCRB), e quando mais de duas décadas depois reescreve o roteiro para a filmagem, conforme a cópia digital do roteiro, gentilmente franqueada por Renata Saraceni, assistente de direção do filme e sobrinha do cineasta.

a hipótese de que não deveria fazer o filme porque “como Lúcio não acabou, talvez não seja para ser filmado...” (ibidem, p. 294).

Em paralelo a esse projeto, durante uma temporada em Roma nos anos 1970, quando manteve conversas frequentes com Glauber Rocha, então exilado político, sobre o Brasil, Saraceni começa a pensar em um filme com a história de José Anchieta. Na mesma estadia, conforme relata, já teria consultado arquivos do Vaticano, lido muita coisa sobre o jesuíta e escrito um argumento de vinte páginas. Se vez por outra ele comentava com interlocutores o projeto de *O viajante*, entusiasmando, por exemplo, o cineasta Marco Bellochio, a ideia de *Anchieta* também parecia crescer. De volta ao Brasil, o produtor Luís Fernando Migon acreditou no projeto de *O viajante*, de modo que Saraceni chegou a pensar no elenco, que incluiria Sônia Braga, e a filmar locações com Marco Bottino. Além disso, o cineasta reescreveu o roteiro, tornando-o mais brando, após as impressões de Octavio de Faria e Maria Helena Cardoso, que, apesar de terem gostado, acharam a primeira versão muito radical (SARACENI, 1993, p. 294).

A maioria das pessoas com quem o cineasta conversava sobre os dois projetos, porém, preferia *Anchieta*. Foi o caso de Paulo Emilio Sales Gomes. E também dos cineastas Zelito Viana e Roberto Faria, então presidente da Embrafilme, e do ministro da Educação Ney Braga, que insistiram para que Saraceni o filmasse. Pensando em um artigo de Octavio de Faria que advertia para o perigo do mercado fácil,⁴⁷ Saraceni chegou a julgar que a pressão da Embrafilme tivesse alguma agenda política, mas seguiu com a pretensão de fazer o filme que queria, e o “*O viajante* ficaria para depois” (ibidem, p. 297).

Entre *A casa assassinada* e *O viajante*, Saraceni produziu cinco longas-metragens: *Amor, carnaval e sambos* (1972); *Anchieta, José do Brasil* (1977); *Ao sul do meu corpo* (1981); *Natal da Portela* (1988) e *Bahia de todos os sambas* (filmado em Roma em 1983, finalizado em 1996, codireção de Leon Hirszman).⁴⁸ Os dez anos que separam o lançamento de *Natal da Portela* e a filmagem de *O viajante*, em 1998, são difíceis para a carreira de Saraceni em particular, mas também para a produção de cinema no Brasil. Dos cinco longas citados, *Anchieta, José do Brasil, Ao sul do meu corpo* e *Natal da Portela*, os três de maior orçamento, foram financiados pela Embrafilme. Com o

⁴⁷ Trata-se, possivelmente, do artigo “Problemas do Cinema Nacional em 1969”, publicado por Faria na *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, 1970. Octavio discute ali a obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros nos cinemas, defendendo que, além de um período mínimo para esses filmes ficarem em cartaz, seria preciso estabelecer um número mínimo de títulos, por exemplo, seis filmes. Isso evitaria que os exibidores escolhessem apenas os grandes sucessos de bilheteria, que nem sempre coincidem com produções de arte, como ocorreu no caso raro do filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade.

⁴⁸ Em nossa pesquisa, destaca-se desse conjunto *Amor, carnaval e sambos*, cujo prólogo é também uma história de Lúcio Cardoso, “A santa degolada”, que comentaremos durante a análise de *O viajante* (capítulo 6).

desmantelamento da empresa durante o governo de Fernando Collor de Mello,⁴⁹ escasseiam os financiamentos para novas produções e se instaura uma crise no setor cinematográfico.⁵⁰

Como expoente do Cinema Novo, Saraceni sempre esteve entre os favorecidos pela Embrafilme, inclusive quando a estatal adotou um modelo de produção atomizado que dava preferência a cineastas “independentes” em vez de investir em grandes estúdios, como ocorrera no México (JOHNSON, 1993, p. 40). Isso não impediu que ele se queixasse publicamente das políticas adotadas pela Embrafilme e que em alguns momentos chegasse a entrar em conflito direto com alguns de seus gestores.⁵¹ De todo modo, o fechamento da empresa o prejudicou, ameaçando a continuidade de seus projetos como cineasta. *O viajante* só seria realizado no contexto de produção da Retomada (1995-98), que reuniu cineastas mais jovens que Saraceni e com propostas diferentes daquelas que haviam marcado o Cinema Novo. Saraceni, no entanto, não se influencia por modismos e tendências, mantendo-se fiel a seu projeto como cineasta.

Para Lúcio, a história de *O viajante* seria uma narrativa ligada à *Crônica da casa assassinada*,⁵² de fato, há muitos aspectos semelhantes entre ambas. No filme, a província recebe a visita do caixeiro-viajante Rafael (Jairo Mattos), que desperta paixões em duas mulheres de Vila Velha: a viúva Donana de Lara (Marília Pêra) e a jovem Sinhá (Leandra Leal). Desesperada pela impossibilidade de ligação amorosa com o forasteiro, que atribui à presença de seu filho doente, a viúva resolve cometer filicídio. Sinhá, por sua vez, promete ao tio – o marceneiro Mestre Juca do Vale (Nelson Dantas), completamente apaixonado por ela –, que resistirá às investidas sexuais de Rafael. Isso não impede que o caixeiro-viajante a estupe e que, sem saber disso, Juca a mate com golpes de machado no pontilhão do trem.

Na primeira parte, *O viajante* se concentra nos universos paralelos de Donana de Lara e Sinhá, que se cruzam depois sob o impacto do caixeiro-viajante nos destinos de ambas e no da cidadezinha. Um *flashback* ligado a Rafael funciona como uma transição e, na segunda parte do filme, há dois triângulos amorosos. De um lado, uma jovem e uma mulher madura disputam sem saber um jovem forasteiro (Sinhá, Donana e Rafael); de outro, o homem maduro e o jovem forasteiro disputam a atenção da moça (Juca, Rafael e Sinhá). No epílogo do filme, a morte da inocente Sinhá ganha o sentido de um sacrifício que permite a ocorrência de milagres. Quando as

⁴⁹ Além da Embrafilme, Collor extinguiu também a Lei Sarney e instituições federais como Pró-Memória, Funarte e Fundação do Cinema Brasileiro (BERNARDET, [1990] 2009, p. 182).

⁵⁰ Sobre essa crise e a Retomada, ver BERNARDET, [1990] 2009, JOHNSON, 1993, DEBS, 2004, NAGIB, 2012; NAGIB; SOUSA; BRANDÃO, 2018.

⁵¹ Um desses conflitos que ficaram famosos foi a briga física de Saraceni com Roberto Farias, então diretor-geral da Embrafilme. Roberto exigia uma carta da TV Globo liberando Nei Latorraca para filmar *Anchieta* e não ficou satisfeito com a carta que Saraceni lhe apresentou, assinada por Boni. O episódio é descrito por Saraceni (1993, p. 309-10), mas há diferentes versões, tanto sobre a existência da briga como sobre quem a teria começado.

⁵² *O viajante* faria parte junto com *Crônica da casa assassinada* e *Réquiem* de uma trilogia ambientada na cidade imaginária Vila Velha. O título provisório de *O viajante* era *Retrato do Viajante*. Cássia dos Santos (2005, p. 9) indica em sua pesquisa sobre a *Crônica* que há algumas páginas de *Réquiem* disponíveis na FCRB, apesar dessa informação não constar no inventário do fundo.

festas religiosas da cidade começam, testemunhamos a aparição de Sinhá, a cura de um cego e de um aleijado. O filme passa assim, das paixões amorosas à Paixão, do tempo à eternidade. Por ser dos três o mais religioso, verifica-se que tal tendência se aprofunda na maturidade do cineasta.

Com fotografia de Mario Carneiro, algumas canções de Tom Jobim, nesse momento já falecido, e participação especial de Milton Nascimento, o filme parece fazer um balanço dos anteriores da trilogia e também da carreira do cineasta. Tal hipótese, se confirmada, explica a presença não só de Lúcio, mas de outras referências artísticas constantes para Saraceni, como a gravura de Goeldi, o samba e a canção popular-comercial, o cinema de Roberto Rossellini e sobretudo o de Humberto Mauro (ARAUJO, Inácio, 2000), que divide com Lúcio a função de guia para que Saraceni percorra o imaginário de Minas Gerais.

Porto das Caixas, *A casa assassinada* e *O viajante* formam, assim, a trilogia Lúcio Cardoso ou Trilogia da Paixão. E reúnem uma série de personagens que se movimentam numa sociedade onde os homens são fracos, mas o patriarcalismo persiste na religião e na família, apesar da ausência de propriedades ou de pais. Donana de Lara e Sinhá, de *O viajante*, assim como a personagem de Irma Álvarez de *Porto*, e Nina, Ana e Timóteo, de *A casa assassinada*, procuram meios de transgredir as imposições de uma sociedade atrasada do interior do Brasil. Sem chances de escolher os rumos da própria vida, elas projetam sua sorte no que lhes promete o casamento (a mulher de *Porto*, Nina), debatem-se com a chegada da velhice (Nina, Donana de Lara), a falta de atratividade (Ana, Timóteo), a impossibilidade de independência financeira (a mulher de *Porto*, Nina, Sinhá), e os entraves familiares e sociais à livre expressão da sua sexualidade (todas elas).

3. As personagens femininas, o leitor e a análise fílmica

Na obra de Lúcio, as protagonistas, a maioria mulheres em estado emocional limítrofe, cometem um gesto radical (adultério, assassinato, incesto, filicídio, suicídio) contra a opressão vivida nos papéis sociais que lhe são estabelecidos: de mãe, esposa, dona de casa. Esse gesto muda o registro da narrativa. É como se não fosse possível, numa chave realista, superar a opressão. Além disso, o olhar que se constrói sobre essas personagens é muitas vezes indireto, a caracterização delas ocorre pela via da metáfora e da comparação.⁵³ Contudo, de forma mais explícita, ainda que a grandiloquência da linguagem amenize o baque, há frequentes acusações

⁵³ São recursos que Lúcio emprega para deixar a personagem mais complexa e menos definida. Se isso é um procedimento recorrente no romance moderno, no qual a complexidade da personagem torna-se inversamente proporcional à estrutura narrativa (CANDIDO, 1976, p. 59), no caso da *Crônica* era apenas um acréscimo de complexidade, pois o enredo se mantinha cheio de peripécias, idas e vindas, revelações e *flashbacks*.

moralistas dirigidas às personagens. Elas vêm do narrador, das outras personagens e das próprias acusadas, numa internalização da opressão externa.

Dessa forma, o valor de uma personagem feminina não depende apenas da sua boa conduta. Depende muito mais da percepção pública que se tem dela e de como ela se enquadra ou não nos papéis estabelecidos pela sociedade. Como tudo da lavra do escritor, no entanto, isso não acontece sem contrastes ou ambiguidades. Ao mesmo tempo que parece fazer coro com visões reducionistas da mulher, a obra de Lúcio também as denuncia. Não de um modo esquemático, é claro, mas de uma forma substancial, ao delinear personagens complexas que têm desejos e sentimentos, muitas vezes confusos, inclusive porque nessa oscilação entre o que esperam delas (na introjeção dessas imposições, demandas e expectativas) e o que elas formulam a contrapelo como vontade própria – sua resistência na esfera da subjetividade. Nesse sentido, os objetos que as cercam servem aos artifícios de sedução mas também expressam seus sentimentos, em uma situação de solidão e isolamento.

É por meio da personagem feminina que o escritor faz um diagnóstico preciso da repressão patriarcal de seu tempo e da violência (também sexual) que permeia o espaço doméstico. Além das suas personagens que agem fora do que era esperado de uma mulher até os anos 1950, o escritor está interessado em investigar a performatividade do gênero (BUTLER, 2017), como características em geral atribuídas às mulheres não são essenciais, mas têm lastro numa construção cultural, repetida durante a performance. É o caso de Timóteo – que se veste com os vestidos e as joias da mãe e se maquia, mas mantém um cabelo curto *à la garçonnie* (BESSA, 2017), embaralhando o registro binário de gênero. Lúcio concebe, a despeito das imposições de uma sociedade conservadora que defende a heterossexualidade compulsória, a existência do interesse sexual entre pessoas do mesmo gênero (Timóteo, Ana), e essas personagens não são nem estereotipadas nem idealizadas. Muito pelo contrário. Como as demais, elas são complexas e cheias de defeitos.

Da mesma forma, as personagens femininas são uma constante na obra de Saraceni, mesmo nos filmes que não têm relação com a literatura de Lúcio. Isso foi constatado pela fortuna crítica (BERNARDET, 2007; GOMES, [1962] 2016) e por uma pesquisa recente que observa as representações das mulheres no conjunto do Cinema Novo (SILVA, Carollinne, 2020). Por essa razão e pelo seu destaque constatado nos próprios filmes, escolhemos ancorar as análises nestas personagens: na Mulher sem nome de *Porto*; em Nina, Ana e Timóteo, de *A casa assassinada*; em Donana de Lara e Sinhá, de *O viajante*. Nesse percurso, retomaremos, sempre que isto parecer pertinente, personagens de outras obras de Lúcio no romance e na novela, no teatro e no cinema, na crônica e no conto.

Sob influência dos estudos de gênero e sexualidade, das teorias feministas e decoloniais, as pesquisas no cinema e na literatura tem discutido cada vez mais os fatores sociais mesmo em obras que se concentram no espaço privado, na família, e na sondagem interior das personagens. Interessa destacar a conjunção do “pessoal” e do “político”, mesmo reconhecendo que a passagem de um ao outro não é imediata (hooks, 2020, pos. 695-97) como pretendia o slogan da segunda onda feminista. A esfera privada interessa por si só, mas sem que se perca de vista “os aspectos coletivos da sociedade como um todo” (ibidem, pos. 707). Ao lado das demandas por igualdade de gênero – que por muito tempo favoreceram sobretudo as mulheres brancas, burguesas e dos grandes centros urbanos –, é crescente o entendimento de que a opressão é interseccional (COLLINS, 2017), isto é, inclui gênero, raça e classe, e que possui particularidades no contexto da colonialidade (GONZALEZ, 2020; LUGONES, 2020; VERGÈS, 2020).

Desde a publicação da edição crítica da *Crônica da casa assassinada*, em 1991,⁵⁴ e a reedição comercial dos romances e novelas de Lúcio pela editora Civilização Brasileira nos anos 2000 (MARINHO, 2020, pp. 12-13; CORREIA et al, 2020), as pesquisas acadêmicas sobre o escritor cresceram muito. Várias delas, inclusive, se concentram nas personagens femininas. Entre outros estudos, destacam-se os de Ruth Silviano Brandão e de Elizabeth Cardoso. Para a primeira autora, a obra de Lúcio é tanto objeto de análise independente (BRANDÃO, 1998) como integra uma extensa pesquisa sobre a personagem feminina na literatura (BRANDÃO, 2006, pp. 153-200). Já Elizabeth Cardoso (2013) concentra-se na noção de feminilidade da teoria de psicanálise, sobretudo lacaniana, para analisar em conjunto as personagens femininas e a noção de feminilidade em *Mãos vazias*, *Inácio* e *Crônica da casa assassinada*. Além dessa pesquisa, Elizabeth publicou um artigo sobre *Mãos vazias* (2007, pp. 39-53) que considera tanto o cinema de Lúcio como a leitura cinematográfica que Luiz Carlos Lacerda fez dessa novela e da protagonista Ida.

Quando iniciamos a nossa trajetória em fevereiro de 2016, como um mestrado, a relação entre Lúcio Cardoso e Saraceni tinha sido objeto de poucas pesquisas acadêmicas. Ao logo desses anos, no entanto, tivemos conhecimento de alguns trabalhos sobre temas semelhantes aos nossos que foram defendidos, todos em departamentos de Letras: as teses de Londina da Cunha Pereira de Almeida (Mackenzie, 2016) e de Aíla Maria Leite Sampaio (UFC, 2018) e a dissertação de Erica Ignácio da Costa (UFPR, 2016). As teses de Almeida e Sampaio analisam o romance *Crônica da casa assassinada* em relação ao filme. Com abordagens teóricas e recortes diferentes, ambas privilegiam o romance. Almeida se concentra no problema da adaptação conforme a teoria da intermedialidade, enquanto Sampaio destaca a protagonista feminina, a partir da questão

⁵⁴ Edição organizada por Mario Carelli, com estabelecimento de texto Júlio Castañon Guimarães, para a Coleção Archivos, iniciativa da Unesco em parceria com a Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et Africaine du XX^e Siècle (ALLCA). Nesta pesquisa, utilizamos a segunda edição do romance pela Coleção Archivos, em 1996. Para uma revisão da fortuna crítica da *Crônica*, ver os aparatos dessa edição, SANTOS (2005) e RIBEIRO (2006).

do mal. O recorte de Sampaio, que também publicou artigos sobre *Porto das Caixas* e *O viajante*, é mais próximo do nosso, mas a maneira de tratá-lo é diferente. Ao contrário do que fizemos aqui, Sampaio não focaliza o estilo de Saraceni como cineasta, nem faz uso de documentos.

Já *O cinema inquieto de Lúcio Cardoso*, de Érica Ignácio da Costa, é um estudo panorâmico sobre a relação de Lúcio Cardoso com o cinema, que trata da sua experiência em *Almas adversas* e *A mulher de longe* e de todas as adaptações de sua obra, com exceção do filme *Introdução à música do sangue*, de Luiz Carlos Lacerda, que conta com argumento do escritor, mas ainda era inédito quando a pesquisa foi concluída. Apesar de comentar os três longas de Saraceni, o foco é a produção de Lúcio no cinema. Costa não se detém na relação do cineasta carioca com o escritor nem comenta outras obras da sua filmografia. De todo modo, a contribuição desse trabalho para o nosso é significativa, seja porque se vale do conjunto documental de argumentos e roteiros presente no Arquivo Lúcio Cardoso, seja porque procura conectar a personagem de *A mulher de longe* com Nina, de *Crônica da casa assassinada*.⁵⁵

Embora nosso interesse não se restrinja ao campo do cinema, esta pesquisa, ao contrário das anteriores, foi feita num Programa de Meios e Processos Audiovisuais, o que demarca diferenças. Nos interessa pensar a análise desses filmes em relação à história do cinema mundial e do Brasil, discutir condições de produção, financiamento, distribuição e propor uma leitura em diálogo com a fortuna crítica de cada obra. Nesse sentido, ao contrário dos trabalhos citados que nos antecederam e nos ajudaram de muitas maneiras, temos aqui a preocupação de observar as escolhas formais de Saraceni e de que maneira elas pautam a leitura que ele fez dos romances. Isso com frequência nos leva a comentar plano a plano soluções de *mise en scène*, mesmo em cenas sem equivalências com o romance, e a compará-las com o procedimento de outros filmes e diretores, externos ao universo literário desse escritor cuja obra o entusiasmava tanto.

Em nossa revisão da fortuna crítica do cineasta, percebemos em muitos textos uma hesitação em caracterizar o estilo de Saraceni. Os adjetivos “católico”, “poético”, “intimista” ou “afetivo” apareciam com frequência para qualificar seu cinema. Embora pertinente, seu uso nos pareceu um pouco vago ou não circunscrito à parte da filmografia correspondente. Ao longo da nossa pesquisa, tentaremos particularizar essas observações no contato direto com os filmes e em relação a cada momento histórico. Alguns textos críticos, no entanto, foram especialmente importantes para nos ajudar a pensar a produção de Saraceni em geral (SGANZERLA, 2010, pp. 112-16; BRESSANE, 2004, pp. 51-58; 2011, pp. 43-54; MELO, 2012), para os filmes da trilogia em conjunto (RODRIGUES, 2013) ou para cada um desses em particular: *Porto das Caixas* (GOMES

⁵⁵ Além da dissertação, Costa publicou um artigo sobre essa questão no dossiê comemorativo de 60 anos da *Crônica da casa assassinada* lançado na revista *Opiniões* (2020). Essa publicação reúne outras pesquisas recentes sobre o romance, inclusive uma versão preliminar da nossa análise de *A casa assassinada* (LIMA, 2020).

([1962] 2016; ROCHA [1963] 2019; FARIA, 1963; BRESSANE, 2004, pp. 51-58; FREIRE, 2016; 2018; BERNARDET, 2007; MELO, 2017); *A casa assassinada* (AVELLAR, 1972; COSTA, Claudio, 2003, pp. 177-95; BESSA, 2017, pp. 291-315) e *O viajante* (ARAUJO, Inácio, 2000; 2011).

A maioria desses textos, sem se concentrar no que ficou consagrado como o conjunto do Cinema Novo,⁵⁶ percebia outros pontos de interesse nos filmes de Saraceni. Sganzerla e Bressane, em especial, elogiam o que eles mesmos procuraram fazer como cineastas. Sganzerla considera Saraceni “o mais radical e marginal dos cineastas nacionais” (SGANZERLA, 2010, p. 112),⁵⁷ pois sua *mise en scène* destaca com a maior honestidade a presença de personagens concretas, contraditórias e equivocadas no mundo. E a câmera tanto acompanha essas personagens em andanças como registra suas conversas hesitantes, caóticas e frouxas como as da vida. Já Bressane aponta duas questões que comprovamos depois serem centrais para o cinema de Saraceni: o anacronismo e a citação, o fato de que se trata de um “Cinema do cinema” (BRESSANE, 2004) que muitas vezes recua ao passado, na diegese e nas referências.

Se o procedimento da citação vale para muitos outros autores do cinema moderno, que sendo cinéfilos refletem sobre o próprio cinema, no caso de Saraceni e para o que nos interessava nesta pesquisa, mostrou-se extremamente produtivo. Por meio dessa sugestão de Bressane, foi possível descartar a ideia simplista de influência, que muitas vezes adquire um viés colonial (SANTIAGO, 2019) ao tratar do vasto repertório visual agenciado pelos filmes. São referências que transitam de marcos do cinema clássico e moderno a conexões com o cinema que precede ou é contemporâneo a Saraceni. Os exemplos são tão numerosos que, ao longo das análises, foi preciso refrear o impulso da comparação com outros autores e filmes para não fugir ao nosso objeto de interesse.

Uma vez que a relação de Saraceni com Lúcio, sua literatura e seu cinema, era o foco desta pesquisa, para uma comparação mais detida, consideramos dois outros cineastas brasileiros cuja obra também é comparável a de Lúcio: Mário Peixoto (*Porto das Caixas*) e Humberto Mauro (*O viajante*). No entanto, outras relações da obra de Saraceni com o cinema moderno europeu

⁵⁶ Sobretudo a obra de cineastas que de alguma forma estiveram mais ligados ao romance social, como aqueles que apresentaram *corpus* de filmes mais estudado do início do Cinema Novo: *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos), *Deus e o diabo da terra do sol* (Glauber Rocha) e *Os fuzis* (Ruy Guerra).

⁵⁷ Embora com sentido diferente, o termo “marginal” também foi usado por Glauber Rocha para qualificar Saraceni em um trecho de *Revisão crítica do cinema brasileiro* que também destaca a escolha de Saraceni por personagens concretas: “Paulo Saraceni é um marginal facilmente identificável a Jean Vigo, Luis Buñuel e Rossellini. Admirando a liberdade antiformalista de Vigo e Buñuel, encontrou em Rossellini as âncoras daquele realismo místico que se reflete em *Porto das Caixas*. Saraceni ambiciona fazer filmes como se escrevesse romances, mas aí não residem intenções literárias no cinema do gesto e do movimento; concebe o social a partir do homem e suas implicações existenciais. Joga o tudo no tudo no quadro aberto e no ritmo largo: o amor e a miséria, os símbolos expressionistas da degradação humana na paisagem desolada de uma cidadezinha de interior. (ROCHA, 2003, p. 141). Luis Alberto Rocha Melo fez uma instigante comunicação oral, “O “insigne ficante” *Limite*: o fim e o princípio” (2017), na qual comparava as perspectivas de Jairo Ferreira e Glauber Rocha sobre a ideia de “marginalidade” no cinema. Nessa comunicação, *Limite* é entendido como pioneiro do marginalismo e *Porto das Caixas* um exemplo contundente das diferenças de posição entre os dois críticos e cineastas. Enquanto Jairo Ferreira defende a tradição “intimista” de *Limite*, Glauber Rocha contorna essa questão ao tratar de *Porto*.

foram indicadas, sobretudo a respeito de *A casa assassinada*. Nesse filme, para apresentar o incesto e a decadência, Saraceni revisita obras de Luchino Visconti (*O leopardo*, 1963; *Vagas estrelas da urso*, 1965; *Os deuses malditos*, 1969;) e Bernardo Bertolucci (*Antes da revolução*, 1964). Mas também em *O viajante* foi importante apontar a citação ao filme *Viagem à Itália*, de Rossellini, na cena da procissão em que ocorrem os milagres.⁵⁸

De qualquer modo, as obras de Saraceni continuaram sendo o objeto central das análises filmicas. Juntas, elas formam o conjunto que o cineasta chamou de Trilogia da Paixão ou Trilogia Lúcio Cardoso (COUTO, 1998; RODRIGUES, 2013). No entanto, são filmes separados no tempo por décadas, com propostas e estilos heterogêneos. Sua realização, em vez de ordenada como uma série, foi na verdade fruto da insistência de Saraceni em retornar à obra do escritor mineiro em vários momentos de sua trajetória. Para que saíssem do projeto, foi preciso contornar a ausência de produtores e orçamento, retomar roteiros escritos décadas antes, ler e reler os romances. Daí a importância do processo criativo e da ideia de leitura e leitor para a compreensão dessas obras.

À semelhança do que Paulo Henriques Britto (2012, p. 35) propõe ao comparar o trabalho do tradutor com o do poeta, no gesto da adaptação há uma tensão entre um movimento centrípeto (que impõe um diálogo com o texto, o universo ou a atmosfera do autor que se escolheu adaptar) e um movimento centrífugo (no qual se busca criar a própria obra, fazer o filme que se deseja). Mas, enquanto na tradução a fidelidade ao original é estrita, pois o leitor deve sair do romance tendo lido algo que *vale como* o original (ibidem), na adaptação literária para o cinema esse debate é ultrapassado e esquemático, conforme observa Ismail Xavier:

A fidelidade ao original deixa de ser critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER, 2003a, p. 62)

O filme não é pois uma derivação, uma cópia imperfeita do original que é o livro, mas uma obra autônoma. Ou seja, uma adaptação não precisa ser fiel ao original, sendo o debate sobre fidelidade pouco produtivo para a análise filmica. Tanto filme quanto romance são obras originais, já que, indo mais longe, os dois partem das coisas do mundo, as formalizam e as devolvem para o mundo.

⁵⁸ Há ainda outras relações possíveis não mapeadas. Também não indicamos semelhanças visuais evidentes, como os balões vermelhos de *O viajante*, que nos remetem ao filme *O balão vermelho* (Albert Lamorisse, 1956), por acreditarmos que esses objetos adquirem outro sentido no filme de Saraceni.

Então, o cineasta que se debruça sobre uma obra literária é, antes de tudo, um leitor. E muito provavelmente um leitor apaixonado. Afinal, uma vez que a realização cinematográfica exige trabalho e recursos materiais consideráveis, escolher adaptar um romance e não outro diz muito do seu gosto de leitor. Quem recria um romance em cinema, muito mais do que ao romance, é fiel a seu próprio amor por ele. E é possível amar uma obra tanto por ela ter tocado fundo nos problemas que já se tinha vislumbrado e elaborado de outra maneira, quanto, ao contrário, por ela apresentar problemas novos, fora do *horizonte de expectativa* do leitor (JAUSS, 1994, p. 39).

Assim, a posição de Saraceni como leitor da obra literária de Lúcio Cardoso é central para este trabalho. É a partir dela e do modo como ela se reflete na carpintaria da forma fílmica que observaremos as demais. Mais do que adaptação, trata-se aqui de cinema comparado com cinema, pois os filmes de Saraceni serão abordados entre si e em relação a filmes de outros cineastas (Lúcio, Mário Peixoto, Humberto Mauro). E ainda que o comparante seja o próprio cinema, no caso de Lúcio, também faz sentido a ideia de leitor. Seja porque a literatura de Lúcio muitas vezes foi considerada “cinematográfica” (CARELLI, 1988, p. 87) por sua montagem, encenação e pela importância da visualidade, das cores e dos cenários para sua escrita (CARDOSO, Marília, 2012; 2013), seja porque Saraceni provavelmente não teve acesso ao filme inacabado de Lúcio, sendo por meio de textos que se aproximou do seu cinema.⁵⁹

A proposta de pensar Saraceni como leitor de Lúcio ganha densidade ainda com o cotejo entre a escrita para cinema do realizador e a visão de cinema do escritor. Por um lado, temos os rascunhos para o argumento de *Almas adversas*, o roteiro técnico de *A mulher de longe* (escrito em parceria com o fotógrafo Ruy Santos) e a maneira como Lúcio constrói o argumento de *Porto das Caixas*. Por outro, temos os três roteiros escritos por Saraceni (nos anos 1960, 1970 e 1990). Se Lúcio pretendia se aproximar do cinema, Saraceni, ao fazer questão de escrever os roteiros para os romances que lhe eram tão caros, também deseja se aproximar do universo literário.

A leitura do cineasta, por fim, é entrevista a partir da nossa. Para esta pesquisa, lemos e fichamos toda a prosa de ficção de Lúcio, além de toda a poesia, os diários e as seleções do teatro e dos contos reunidos em livros.⁶⁰ Esse esforço de revisar quase toda a produção do escritor pode parecer secundário em um trabalho que não se pretende uma crítica dessa obra. No

⁵⁹ Sobretudo os diários de Lúcio Cardoso, que tratam em muitas passagens da filmagem e interrupção de *A mulher de longe*, além de outros filmes que foram marcantes para ele e projetos no cinema que gostaria de ter feito.

⁶⁰ Trata-se de um volume impressionante, que compreende: seis romances [*Maléita* (1934), *Salgueiro* (1935), *A luz no subsolo* (1936), *Dias perdidos* (1943), *Crônica da casa assassinada* (1959), *O viajante* (inacabado, publicação póstuma, 1973)], sete novelas [*Mãos vazias* (1938), *O desconhecido* (1940), *Inácio* (1944), *A professora Hilda* (1946), *O anfiteatro* (1946), *O enfeitado* (1954), *Baltazar* (inacabado, 2005)], os *Diários* (Org. Êsio Macedo Ribeiro, 2012), uma seleção de contos (*Contos da ilha e do continente*. Org. Valéria Lamego, 2012) e de crônicas publicadas no jornal *A Noite*. Complementar a esse conjunto de fôlego, também percorremos o teatro de Lúcio publicado em livro (*Teatro reunido*, 2006), sua produção poética reunida em *Poesia completa* (edição crítica de Êsio Macedo Ribeiro, 2011), seus diários (a edição publicada por ele em 1962 e a mais recente organizada por Êsio Macedo Ribeiro em 2012) e seus textos sobre cinema para a revista *Cultura Política* (1941).

entanto, quando se considera que o ponto de ancoragem das análises filmicas é Saraceni leitor dessa obra, em especial das personagens femininas, o esforço se justifica. Afinal, sem uma leitura própria seria difícil avaliarmos as particularidades de outra leitura que ganha forma na criação cinematográfica.

Ao buscar recompor esse arco da protagonista feminina, que vai da pecadora-criminosa cardosiana à mulher em vias de emancipação de Saraceni, procuramos nos ater às diferenças entre personagem no romance e no cinema. As personagens cinematográficas, em vez de construídas com palavras e apresentadas pela ordenação que propõe a estrutura do romance (CANDIDO, 1976, p. 55), são encarnadas por atrizes e atores. Ao contrário dos intérpretes de teatro, que devem ser versáteis e capazes de atuar nos mais variados papéis, no cinema é muito comum que cada ator ou atriz se concentre em um tipo parecido com o seu próprio ou com sua imagem pública. Muitas vezes essas pessoas são nossas conhecidas antes mesmo dos filmes. Elas “já são personagens de ficção para a imaginação coletiva, num contexto quase mitológico” (GOMES, 1976, p. 113). No cinema, também diferentemente do teatro, afetam a percepção da personagem os dispositivos cinematográficos, que por vezes nos permitem uma ilusão de intimidade comparável à que experimentamos nos romances (ibidem, p. 112). É ainda por meio desse dispositivo que “A personagem registrada na película nos impõe até os ínfimos pormenores o gosto geral do tempo em que foi filmada” (ibidem, p. 117).

Em nossa análise da leitura de Saraceni para as personagens femininas de Lúcio, vamos nos ater às obras e a seus contextos históricos, que são diferentes entre si e do nosso. Caso contrário, as personagens protagonizariam não só filmes, mas demandas sociais e revisões teóricas além da sua esfera própria depreendida do objeto filmico, que nos interessa explorar pela crítica imanente. Também faremos um esforço para não nos deixarmos seduzir pela apresentação da personagem feminina em Saraceni, como mais complexa do que a habitual nos longas-metragens de ficção brasileiros da época. Se observado sem matizes, esse dado poderia provocar a falsa impressão de que o cineasta era completamente afinado com as demandas feministas. Por mais que ele fosse, sim, sensível a essas demandas, sem a qualificação do feminismo em questão arriscaríamos tecer interpretações anacrônicas, pois desejosas de encontrar nesses filmes uma pauta semelhante ao feminismo que nos é contemporâneo. Esperamos, no entanto, que o partido tomado não nos tenha impedido de incorporar, com as nuances devidas, questões que só poderiam ser pensadas hoje e à luz dos debates atuais.

A teoria feminista, sobretudo a marxista e decolonial, foi fundamental para as análises das personagens aqui realizadas. Tanto a que se debruça sobre cinema, os estudos sobre o olhar das personagens femininas (WILLIAMS, 1984) ou o prazer visual das espectadoras (MULVEY, 1983, pp.

437-53; 2005, pp. 381-92), ou ainda a revisão do melodrama e dos chamados “woman’s film” (GLEDHILL et al, 1987) quanto a que mobiliza conceitos como gênero (SCOTT, 1995, pp. 71-99), patriarcado (FEDERICI, 2019a; SCHOLZ, 1996), reprodução social (FEDERICI, 2019b; BHATTACHARYA, 2019), política sexual (COWAN, 2006; KUMPERA, 2021) e performatividade de gênero (BUTLER, 2017), que acreditamos serem centrais para nossas análises.

Por meio desses conceitos, a violência doméstica e sexual podem ser entendidas como problemas de toda a sociedade e não uma questão “de quarto-e-cozinha”. Entendemos mais profundamente a divisão do trabalho sob o capitalismo tardio fora dos centros desenvolvidos e também neles a partir de estudos sobre pagamento para o trabalho doméstico (FEDERICI, 2019b), sobre o trabalho de cuidado e a “feminização do trabalho” (VERGÈS, 2020). E admitimos a existência de outras facetas da vigilância e da repressão sob regimes autoritários, que por meio de políticas sexuais incidem de forma perversa sobre os opositores políticos desses regimes e os questionadores da heterossexualidade compulsória ou do ideal de nação heterossexual (CURIEL, 2013). Também reconhecemos que as obras, apesar de incluírem mulheres de diferentes classes sociais, da cidade e do campo, nem sempre incluem demandas de mulheres racializadas, sendo importante portanto definir que mulheres são essas (LUGONES, 2020) e também indicar quando há um “silêncio ruidoso” (GONZALEZ, 2020, p. 48) em torno da questão racial.

Como o objetivo deste trabalho era empreender uma crítica imanente da Trilogia da Paixão, começamos, antes de mais nada, pelos filmes. Assistimos a todos os filmes de Saraceni a que tivemos acesso, e vimos e revimos os que compõem o nosso *corpus*, procurando pontos de contato entre eles, e deles com o conjunto da obra. Também observamos com atenção outros exemplos de adaptação literária na obra de Saraceni, como *Capitu*, *Ao sul do meu corpo* e *O gerente*. Nos interessava mapear recorrências no estilo de decupagem, nos motivos e nas colaborações com equipe e elenco. Nem sempre, no entanto, tivemos acesso a boas cópias desses filmes. O fato de que nem mesmo um cineasta consagrado e ligado ao Cinema Novo teve até hoje toda sua obra restaurada ou lançada comercialmente já revelaria uma situação alarmante. Essa situação, no entanto, se agravou de forma considerável durante os anos desta pesquisa, sobretudo pelo descaso do atual governo em relação à Cinemateca Brasileira e a quem trabalha nesta instituição pela preservação da memória do nosso cinema.

Ao longo da pesquisa, foi possível assistir duas vezes à exibição em película de *Porto das Caixas* no Instituto Moreira Salles (SP), além de *Capitu* e *O desafio*, na Cinemateca Brasileira. *A casa assassinada* e *O viajante* só pudemos ver em cópias digitais. Começamos a analisar o primeiro numa cópia do Canal Brasil que nem sequer estava em cinemacope, até que passou a circular outra cópia com essa janela. No caso de *O viajante*, também só tivemos acesso à cópia digital exibida no

Canal Brasil, que confirmamos se tratar de uma versão um pouco mais curta do que a exibida no cinema. Ao ler as análises que fizemos aqui é importante lembrar desse problema de acesso às cópias. Nos desdobramentos desta pesquisa, seguiremos em busca de melhores cópias, fazendo o que estiver ao nosso alcance para salientar a urgência da preservação desses e de tantos outros filmes (bem como da sua documentação) para que possam continuar a ser vistos e estudados.

Depois de estabelecido um primeiro contato com os filmes de Saraceni, nos dedicamos à revisão bibliográfica das análises filmicas de Ismail Xavier, que nos serviram não só de exemplo, mas também de método, para as que procuramos realizar aqui.⁶¹ Essas análises, como o modelo de crítica proposto por Antonio Candido em *O estudo analítico do poema* (1996), preveem seções de comentário, análise e interpretação. O intuito é aprofundar progressivamente a discussão, sempre oferecendo os elementos que foram vistos nas obras para embasar os argumentos. Assim, é comum segmentarmos a narrativa em blocos, e escolhermos cenas ou sequências representativas do que será investigado. Só depois de descrever esses elementos filmicos é que se analisa o modo como são trabalhados pelo estilo do filme. E então busca-se o salto interpretativo que é a observação do modo como essa forma filmica, organizando as imagens e os sons, tensiona a realidade social e responde “a demandas que vêm da esfera do político e do social”, e “elementos de outra natureza entram no jogo que constitui a obra” (XAVIER, 2007, p. 15).

A partir da frequência continuada dos filmes para a análise, no entanto, confirmamos a impossibilidade de nos restringirmos apenas ao terreno da crítica imanente. Ainda que ela permaneça central neste trabalho, foi preciso acrescentar-lhe uma pesquisa documental que desse conta do processo criativo. Se nos concentrássemos apenas nas obras acabadas, não seríamos capazes de articular, por exemplo, uma leitura satisfatória do romance inacabado *O viajante*, não perceberíamos o que muda com as idas e vindas dos projetos nem de que maneira pode haver continuidades entre o cinema de Lúcio e o de Saraceni. Também não mapeariamos a importância de uma série de pessoas, além desses dois autores, para que essas ideias fossem passadas adiante e frutificassem tempos depois.

Para esta pesquisa, foram consultados bibliotecas, hemerotecas, arquivos pessoais, públicos e privados. O principal acervo foi o Arquivo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.⁶² A pesquisa documental complementar foi realizada na Cinemateca

⁶¹ Forneceu-nos, inclusive exemplo de análises de cinema comparado. Especialmente *Sertão mar* (2007), mas também *O olhar e a cena* (2003b), *Alegorias do subdesenvolvimento* (2014) e a síntese de *O cinema brasileiro moderno* (2001). Para essa metodologia de cinema comparado, colaboraram as discussões com Mateus Araújo e Mariana Souto e suas pesquisas. O estudo extenso “Glauber Rocha prismático”, em que Araújo examina paralelos do cinema desse autor com diversos outros, como Jean Rouch (2009, pp. 40-73), Jean-Luc Godard e Jean-Marie Straub & Danièle Huillet. E o conceito de “constelações filmicas” de Mariana Souto, que procura sistematizar esse método sem por isso abrir mão da intuição crítica, “a sensibilidade dos pesquisadores na experiência com as imagens” (2020, p. 153).

⁶² Em duas visitas a esse arquivo, em julho de 2016 e janeiro de 2020, foram consultados os roteiros de *Crônica da casa assassinada* e *O viajante*, de Saraceni; os rascunhos dos argumentos de Lúcio para *Almas adversas* (5 fl.) e *Porto das Caixas* (2 fl.), o roteiro técnico,

Brasileira (São Paulo), na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), no Arquivo Mário Peixoto (Rio de Janeiro), nas bases digitais do Sian – Sistema de Informações do Arquivo Nacional, do Arquivo Instituto Antonio Carlos Jobim e do Arquivo de Alex Viany. Contamos ainda com o argumento de Lúcio Cardoso publicado em Freire (2018) e com uma cópia digital do último roteiro de Saraceni para *O viajante* cedida por Renata Saraceni, a quem reiteramos nossos agradecimentos.

Esse material de arquivo será usado de duas formas. Os referentes ao cinema de Lúcio servem para reconstituir o enredo e a produção de filmes que ou não foram concluídos (*A mulher de longe*) ou não se encontravam acessíveis para visualização (*Almas adversas*). Os documentos relativos a Saraceni, seus roteiros e filmes (*releases*, materiais de divulgação, correspondências), servem para refazer algumas etapas de elaboração dos filmes. O cotejo entre romances ou argumento, roteiros e longas da Trilogia é o que ampara nossa avaliação sobre a leitura, o que muda ao longo do processo criativo até cada filme.

Os roteiros, assim, são vistos não como obra acabada, mas como parte da produção intelectual dos autores. Usaremos esse material entendendo que o roteiro não é uma partitura, o filme é uma obra autônoma e o cineasta não é o único responsável pelas soluções das obras, encontradas muitas vezes com a equipe já durante a filmagem. Também é pela troca e pela colaboração entre artistas que circulam os sonhos de cinema, os projetos esboçados, mas não filmados. Daí a importância de acompanhar, além de escritores e cineastas, os fotógrafos, diretores de arte, músicos, atores e produtores, cujos acervos pessoais nem sempre estão preservados em instituições de guarda.

A análise fílmica conviveu, portanto, com a atenção a projetos constituídos coletivamente. Depois desse percurso, acreditamos que o estudo do processo criativo, amparado em pesquisa de fonte primária, tem importância decisiva para as pesquisas que desejam mapear as histórias do cinema brasileiro.⁶³ Em nosso país, pela herança colonial, pela situação de subdesenvolvimento, pela recorrência de regimes autoritários, e ainda pela falta de continuidade de políticas públicas e privadas para a manutenção das iniciativas cinematográficas, nem sempre as ideias encontram os meios materiais de se efetivar ou então demoram décadas para isso. Isto não quer dizer, porém, que elas não tenham existido e resistido, podendo ser recuperadas e

ordens do dia e o livro-caixa de *A mulher de longe*, de Lúcio, assim como a correspondência enviada para Lúcio por Saraceni, Octavio de Faria, Mário Peixoto e Vinicius de Moraes. Também consultamos anotações e datiloscritos do escritor relacionados ao romance inacabado *O viajante*, bem como o projeto editorial com uma seleção das poesias de Lúcio preparado por Octavio na época de *O viajante*.

⁶³ Ao lado dos longas-metragens de ficção e documentário, para dar conta da pluralidade de histórias e cinemas, acreditamos que é preciso, como cada vez mais vem sendo feito, pesquisar também vídeos experimentais, amadores, de bitolas alternativas, de curta e média-metragem, que nem sempre foram produzidos para circular nas salas de cinema, bem como o cinema realizado por mulheres, por pessoas negras, indígenas, LGBTQ+.

estudadas ao lado das obras (acabadas ou não), tanto as acessíveis quanto aquelas que são consideradas desaparecidas.

Uma vez que aqui serão sempre os filmes, seus projetos e as questões que nascem de sua frequência que motivam o agenciamento, seja de documentos, seja de conceitos que julgamos necessários para balizar a análise, partimos deles e voltamos a eles sempre. Por isso, em vez de trabalhar com uma organização em duas partes, separando de um lado as análises e, de outro, os capítulos debruçados sobre o contexto, com viés mais historiográfico, preferimos tecer uma trama em que as duas coisas andam juntas.

A tese espelha assim a Trilogia da Paixão e cada parte corresponde a uma obra: *Porto das Caixas*, *A casa assassinada* e *O viajante*. Logo no início das partes, uma apresentação colada a este filme indica o percurso dos dois capítulos seguintes. Os capítulos ímpares concentram-se na obra de Lúcio Cardoso, e os pares, nas análises dos filmes de Saraceni. Depois dessa breve apresentação, os capítulos podem ser lidos de forma autônoma.

Mulher sem nome, porto sem mar (parte I) concentra-se no projeto e no filme *Porto das Caixas*. No capítulo 1, recuamos no tempo para analisar a relação do projeto de *Porto das Caixas* com o cinema de Lúcio Cardoso. Visitamos seus textos sobre cinema na *Cultura Política* (em diálogo com o pensamento de Mário Peixoto e Octavio de Faria) e sua prática cinematográfica: o roteiro e a produção de *Almas adversas*, *A mulher de longe* e o argumento de *Porto das Caixas*. Neste último interessa-nos ver até que ponto Lúcio escreve algo para ser filmado, cuidando de indicar ângulos, movimentos de câmera, montagem, som, rubricas e marcação de cena para os atores.

No capítulo 2, descrevemos as sequências de *Porto das Caixas*, destacando tanto o encadeamento linear da narrativa quanto as repetições de situações, gestos e figurações da morte. Observamos de que modo a leitura do argumento de Lúcio por Saraceni ocorre na própria *mise en scène*. Depois, tomamos o diferente tratamento dado à protagonista no argumento e no longa como ponto central para perceber adesões e negações de Saraceni ao projeto de Lúcio. Por fim, investigamos como o filme estabelece um nexos entre a busca da Mulher por um homem que a ajude a assassinar seu marido e a desilusão do povo da pequena cidade com políticos que muito prometem e nada cumprem.

A sobrevivência das coisas idas (parte II) dedica-se ao romance *Crônica da casa assassinada*, ao roteiro de Saraceni escrito no início dos anos 1960 e ao filme *A casa assassinada*. No capítulo 3, comentamos com detalhe a estrutura desse romance complexo, mosaico de narrativas de si, que

motivou e ainda motiva uma vasta fortuna crítica, com debates sobre a existência ou não de polifonia (CARELLI, 1988; SANTOS, 2005; CARDOSO, Elizabeth, 2013). Em paralelo a essas considerações sobre a forma do romance, comentamos o roteiro. Além das transformações da narrativa em primeira pessoa, investigamos como os solilóquios servem de base aos diálogos e a relação da forma da *Crônica* com a encenação e a montagem cinematográficas. Também destacamos as caracterizações de Nina, do câncer e do incesto que concentram as maiores diferenças entre o roteiro e o romance.

O capítulo 4, por sua vez, analisa o filme *A casa assassinada* em sua integridade e autonomia, mas também em seu diálogo com romance e roteiro. Com base na observação detida do longa, discutimos de que modo a *mise en scène* destaca as personagens femininas – Nina, Ana e Timóteo, os agentes da destruição da família – e seus deslocamentos no espaço externo e interno da chácara dos Meneses, e como as transgressões operadas e/ ou sofridas por elas no jardim aos poucos invadem a casa. Além disso, a partir das diferenças entre roteiro e filme, procuramos responder à seguinte pergunta: teria essa passagem de tempo, e em especial o Golpe de 1964, afetado a leitura que o cineasta fez do romance?

De forma simétrica, *Tempo e eternidade em Vila Velha* (parte III) apresenta dois capítulos. No capítulo 5, em vez de concentrarmos nossos esforços em discutir o principal romance de Lúcio Cardoso em diálogo com sua fortuna crítica, privilegiamos o exame do trabalho de Octavio de Faria como organizador desse romance inacabado. Discutimos, então, as escolhas editoriais com base na própria edição do romance, que não se pretende crítica (CARDOSO, 1973), e nos poucos documentos manuscritos desse romance que encontramos disponíveis no Arquivo Lúcio Cardoso. Em paralelo, analisamos as duas versões dos roteiros escritos por Saraceni.

Passamos então ao último capítulo com a análise de *O viajante*. Neste, mais que nos outros longas da Trilogia, o cineasta parece ter se permitido uma maior liberdade em sua leitura da obra do escritor. O capítulo apresenta hipóteses de explicação para isto, que podemos adiantar aqui. Talvez isso tenha ocorrido porque se tratava de um romance inacabado, talvez porque o escritor e Octavio não estavam mais vivos ou talvez, e sobretudo, porque o convívio de vida inteira com a obra de Lúcio, por um lado, e a maturidade como cineasta, por outro, tenham dado a Saraceni confiança para suas escolhas. O fato é que ele desconsidera núcleos narrativos inteiros do romance e cria sínteses visuais eloquentes, consolidando uma aproximação com o épico buscada em obras anteriores, como *A casa assassinada* (SARACENI, 1972, pp. 34-38), sem no entanto deixar de lado o lírico. Essas estratégias por vezes negam a proposta cardosiana, citando outras referências criativas para Saraceni, como Humberto Mauro e Roberto Rossellini, e por vezes endossam Lúcio por vias insuspeitas, encontrando paralelos com sua poesia.

Nas considerações finais, fazemos um balanço dos filmes em conjunto, recapitulando as considerações a respeito das personagens femininas e procurando investigar o sentido da paixão que nomeia a trilogia. Apontamos então desdobramentos possíveis para esta tese, reconhecendo que, assim como uma adaptação de uma obra literária ao cinema responde à obra e ao seu próprio tempo, também é o caso de uma pesquisa. Ela é mediada pelo que está ao alcance, infelizmente sempre limitado, de quem a empreende, num espaço e num tempo determinados. No entanto, uma vez que a reflexão sobre essas questões não começou nem termina aqui, sua construção continuará colaborativa e em movimento.

Parte I

Mulher sem nome, porto sem mar

Sozinho, no escuro da noite, um homem sem nome percorre a pé os arredores da pequena cidade até chegar a sua casa à beira da estrada de ferro. Depois, já dia, uma mulher sem nome caminha pelo mesmo trilho do trem, uma poeira tão clara. Vai até a feira, repara numa procissão da qual não participa. Noutro dia, passeia por um parque de diversões esvaziado. Deambula a esmo, vê o gado morto metido no mato alto. Urubus que sobrevoam. Cercas, grades. Ruínas de uma velha fábrica abandonada, de um convento. Botequins tão encardidos quanto seus parques frequentadores. Outra vez o trilho do trem, seu apito, o coaxar de rãs.

Na primeira sequência do filme *Porto das Caixas*,¹ a Mulher (Irma Alvarez) chega molhada em casa, trazendo algo que indica seu cuidado consigo mesma: um sabonete, pelo qual saiu e se molhou. O marido (Paulo Padilha) resmungua, cobra seu dever de esposa. Ela reclama da falta de dinheiro. Diante da miséria completa que ela lhe atribui, pelo menos da forma como estão divididos os papéis – ela não trabalha fora, o marido nem sequer cogita essa opção –, ele a trata como uma arrivista. A casa descuidada, suja e sem comida pronta no fogão é culpa dela, a dona da casa. É o que pensa ele, que, nessa lógica em que as tarefas domésticas incumbem só a mulher, deveria prover a família sem filhos, mas não é capaz de fazer isso com o salário que ganha. Enquanto isso, sentada na cama, a Mulher seca lentamente as pernas, assobiando. O marido se irrita com o assobio. Até querosene falta. Ela então se oferece para ir buscar.

E lá vai ela outra vez para a rua arranjar um pouco de querosene fiado, à sua maneira, como sabe, como vem vivendo na inversão dos papéis usuais, ela provedora, ainda que sem dinheiro. Na venda, um homem conversa no balcão com Antonio (Reginaldo Faria), o vendeiro da pequena cidade, sobre uma mulher com uma doença de pele estranha que parecia estar virando serpente em Ubá, uma região de romarias. A chegada da Mulher interrompe a história. Ela se aproxima encarando Antonio [fig. 1], e com gestos felinos, cotovelos apoiados no balcão, se aproxima ainda mais, ênfase programada na maneira de exhibir o próprio decote [fig. 2]. Não tem dinheiro, precisa do querosene, paga quando puder. Garante que é só dessa vez, ressalva

¹ Para análise de *Porto das Caixas*, utilizamos a cópia telecinada pela Cinemateca Brasileira com 75'42". Também assistimos a duas projeções do filme em película, no cinema do Instituto Moreira Salles (SP).

que, na verdade, também parece ser corriqueira. Antonio nega, mas não por muito tempo. Ele reafirma que não vende sem dinheiro, ela reconhece que ele já falou isso, mas sugere um *depois* com muitas reticências. Pretende retribuir ao favor com outro favor, é de uma transação que se trata, e ele sabe disso.

Ela então finge desistir do pedido, afasta-se do balcão e se põe de perfil no primeiro plano do quadro, cabeça inclinada para trás, mãos apoiadas na garrafa de vidro, que ganha contornos fálicos [fig. 3]. Afastar-se é uma etapa da barganha – e do jogo de sedução. Serve ainda para se mostrar em diferentes ângulos, deixando claro o que está em vias de ser perdido. O ir e vir é filmado em planos de conjunto, a câmera não assume o ponto de vista de Antonio nem explora partes do corpo da atriz. O cliente do botequim percebe o ardil e ri da situação. Ela sabe que seu jogo funcionará, e se reaproxima antes mesmo da resposta positiva do vendeiro, já apoiando a garrafa no balcão. Embora contrariado, Antonio finalmente lhe entrega o querosene.



“Lá fora está muito escuro”, ela diz, já de saída, pedindo emprestada uma lamparina para voltar para casa. Antonio se oferece para levá-la, deixando o comércio ao encargo do cliente. Ele quer ser retribuído pelo querosene no ato. Ela nega, dizendo que pode seguir sozinha a partir daquele ponto. Antonio não se conforma, diz que ela tem que ser dele. Ela repete, agora e outras vezes no filme, o bordão que diz a si mesma, seu pacto pessoal pela dignidade: “Eu não sou de ninguém”. “É, sim, você é minha”, mas ela não lhe dá a satisfação fácil de fingir reconhecer essa falácia e retruca, chamando-o de fraco. No trilho do trem, primeiro sinal da morte, ela se ajoelha diante de Antonio. Ele se abaixa também, apoiando a lamparina no chão, e ela desce ainda mais, mantendo, apesar disso, a dominação com o olhar [fig. 4], enquanto repete que ele é fraco porque é, e porque não seria capaz de fazer o que ela quisesse. Sabendo-se vencido, ele quer fingir que não, quer repor as coisas à ordem que julga natural, quer mostrar que não é fraco, quer ser capaz de tudo. A Mulher cede, ele se deita sobre ela, beijando-a no pescoço, numa elipse que sugere uma relação sexual.

De volta à casa, a Mulher entrega o querosene ao marido. Inquirida sobre como o obteve sem dinheiro, responde que o dono da venda aceita lhe vender fiado. O marido a xinga em uma enumeração desumanizadora: vagabunda, ordinária, cachorra. Assim como fizera com Antonio, a

Mulher se abaixa mais que o marido sentado e o encara fixamente [fig. 5], perguntando por que ele não a deixa, se julga que ela não presta. Ao longo do filme, a protagonista se impõe com esse gesto que parece contraditório: ao mesmo tempo que se posiciona em um plano mais baixo que o homem, o que sugere submissão, o encara fixamente [figs. 4-6], demonstrando seu poder.



É justamente durante essa discussão, uma hora inoportuna, que o marido faz uma investida sexual para reafirmar seu domínio. Ela reluta, com nojo, nega repetidas vezes, e ele a força, partindo para a violência, enquanto afirma que ela é sua. A banda sonora é interrompida. Em silêncio total, os dois estão contra parede, e percebemos pela *mise en scène* asfixiada o desespero da Mulher diante da agressão, uma tentativa de estupro. Ela se debate, reluta [figs. 7-8]. Então recebe o primeiro tapa na cara [fig. 9], gesto que se repetirá com o amante, como veremos. A Mulher mantém as mãos no rosto agredido por alguns segundos [fig. 10], depois, enquadrada no centro do plano, com olhar oblíquo e marejado para a câmera [fig. 11], sentencia: “Um dia você me paga” [fig. 12].



Certa de que sua situação mudaria depois que se libertasse do marido, que se recusa a vê-la como gente, que a agride verbal e fisicamente a todo momento, a personagem vivida pela atriz Irma Alvarez decide matá-lo. Para tal, ela pede ajuda a homens que encontra pelo caminho: o amante

Antonio, um barbeiro (Joseph Guerreiro), um soldado (Sérgio Sanz) e outra vez o amante. Este último concorda em ajudá-la, mas na hora decisiva fraqueja. É ela quem executa o crime sozinha.

Assim se delinea a sinopse de *Porto das Caixas*. Até a sequência da busca do querosene, no começo do filme, são apresentadas as personagens principais. A narrativa, apesar de repetir certas situações, como a busca da Mulher por um cúmplice para o crime que deseja cometer, se estrutura de maneira linear, sem *flashbacks* ou *flashforwards*. Há indícios do assassinato desde o início, o que assistimos é o modo *como* ele ocorre, num espaço sombrio e desabitado que reverbera a inquietação e solidão das personagens.

Dedicado ao artista Oswaldo Goeldi, morto em 1961, *Porto das Caixas* conta com fotografia de Mario Carneiro, músicas originais de Antonio Carlos Jobim e argumento do escritor Lúcio Cardoso. A parceria de Saraceni e Carneiro, muito assídua ao longo da vida e iniciada já em *Arraial do Cabo*, documentário de 1959 codirigido por eles, foi estudada em profundidade na dissertação de Miguel Freire (2018) dedicada à fotografia de *Porto das Caixas*. Suas considerações precisas sobre a iluminação contrastada e a textura gráfica de *Porto das Caixas* – inspirada não só na xilogravura de Goeldi, já presente nos créditos de *Arraial do Cabo*, como na fotografia de Edgar Brazil em *Limite* (1930), de Mário Peixoto – serão retomadas aqui. Da mesma forma, também faremos comentários pontuais sobre a música de Tom Jobim, que, dividida em dois grandes movimentos ao longo do filme, ora evoca uma promessa melancólica de sedução e felicidade amorosa (“Valsa de Porto das Caixas”), ora exprime uma desilusão com notas mórbidas (“Derradeira primavera”).

No entanto, o interesse neste capítulo e na tese é examinar a relação de Saraceni com a obra de Lúcio Cardoso, autor do argumento original do filme. Para isso, vamos nos deter na análise de *Porto das Caixas* face ao argumento, indo além de cotejos esquemáticos e apontando, a partir do filme, continuidades ou rupturas dos projetos estéticos de ambos. Por isso, começaremos por abordar a relação de Lúcio com o cinema. Além da cinefilia cultivada desde a juventude, ao longo de sua trajetória intelectual e artística, há um momento em que Lúcio se aproxima de forma consistente do cinema. Se desde meados dos anos 1930, quando preparava seu terceiro romance, *A luz do subsolo* (1936), a frequentação dos amigos Octavio de Faria e Mário Peixoto ajudou nessa aproximação, a década seguinte seria decisiva para consolidá-la.

Entre março e setembro de 1941, Lúcio tem ocasião de burilar seu pensamento sobre o cinema nos seis textos que escreve para a revista *Cultura Política*. São textos curtos, mas seu conteúdo é denso e significativo, sobretudo porque essa reflexão precede sua prática no campo cinematográfico. Em 1948 ele colabora com o roteiro do filme *Almas adversas* (1949), dirigido por Leo Marten e interpretado pela famosa atriz de teatro Bibi Ferreira, em sua estreia no cinema

nacional. No ano seguinte, Lúcio se lança na direção com o filme *A mulher de longe*. As filmagens foram interrompidas pouco depois e o filme ficou inacabado. Mas quando consideramos que essas experiências conviveram com sua dedicação ao teatro, percebemos que naquele momento, além de escritor consagrado,² Lúcio era visto como homem de teatro e cinema.

Considerando tanto a importância das tentativas de Lúcio para o cinema quanto a importância deste para sua obra literária posterior, como foi observado pela fortuna crítica (CARELLI, 1988; LAMEGO, 2012; COSTA, 2016),³ pretendemos reconstituir os pontos mais significativos de seus projetos cinematográficos. Daí, passaremos ao argumento de *Porto das Caixas*, que Lúcio escreve como uma alternativa de baixo orçamento para Saraceni realizar seu primeiro longa-metragem, uma vez que o projeto de filmar *Crônica da casa assassinada* foi interrompido. Tivemos acesso a dois documentos relativos a esse argumento. Um rascunho de apenas duas folhas, disponível no Arquivo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. E o argumento propriamente dito, um texto de 39 folhas, foi publicado no livro *O criador de imagens: a luz brasileira de Mario Carneiro* (2018), de Miguel Freire. Este último será analisado em sua materialidade, a disposição das folhas, as marcas de revisão, desenhos, anotações à margem, e em suas propostas. Interessa-nos observar o que Lúcio aproveita das suas experiências cinematográficas anteriores, e até que ponto escreve algo para ser filmado, preocupando-se em indicar enquadramentos, movimentos de câmera, soluções de montagem, som e marcação de cena.

Após a análise do argumento, nos debruçaremos sobre a relação deste com o filme. Faremos uma descrição das sequências de *Porto das Caixas*, observando tanto o encadeamento linear da narrativa quanto as repetições de situações, gestos e figurações da morte. Observaremos como a leitura feita por Saraceni do texto de Lúcio ocorre na própria *mise en scène*, por exemplo, nas sequências da feira e da visita do barbeiro ao casal. Depois, tomaremos o diferente tratamento dado à protagonista no argumento e no longa como ponto de ancoragem para perceber adesões e negações de Saraceni ao projeto estético de Lúcio. Por fim, investigaremos as alterações de enunciados e enunciadores na montagem alternada entre comício e crime, sequência que condensa o nexos que o filme estabelece entre a busca da Mulher por um homem que a ajude a libertar-se da situação opressiva em que vive – ao assassinar seu marido – e a desilusão do povo da pequena cidade com políticos que muito prometem e nada cumprem.

² Em 1943, Lúcio recebeu o Prêmio Felipe de Oliveira por seus romances publicados até então, o que foi bastante noticiado nos jornais e repercutiu nos círculos literários de todo o país (RIBEIRO, 2006, p. 38).

³ Há muitos pontos de contato entre a protagonista de *A mulher de longe* e Nina, como Costa (2016; 2020) analisou.

Lúcio Cardoso e o cinema

Para compreender a relação de Lúcio Cardoso com o cinema, antes de mais nada, cabe observar seus textos na revista *Cultura Política*. A seguir, pela ordem cronológica, nos deteremos rapidamente na experiência de *Almas adversas*, apenas para indicar o que ela representou para ele: um ponto de partida para sua trajetória no cinema. Apesar de não se tratar de um projeto em que centralizou as decisões, a atenção dada a *Almas adversas* justifica-se sobretudo pela hipótese de que o rascunho de Lúcio para o argumento desse filme contém em embrião um dos seus maiores interesses no cinema: a investigação da paisagem inóspita como espelho do interior perturbado das personagens, e, no caso, da paisagem marítima, uma novidade em relação a seus romances e novelas publicados até então (LAMEGO, 2012, pp. 12-13; COSTA, 2016, p. 52).

Com isso em mente, chegamos ao filme de Lúcio, *A mulher de longe*, ambientado num vilarejo à beira-mar. Ele ficou inacabado, e por muito tempo foi considerado perdido, até que o cineasta Luiz Carlos Lacerda, filho de João Tinoco de Freitas, produtor de *Almas adversas* e *A mulher de longe*,⁴ encontrou parte do material bruto na Cinemateca Brasileira e o incluiu em seu documentário homônimo *A mulher de longe* (2012). Além disso, ajudam a recuperar o projeto parte do roteiro técnico de *A mulher de longe* disponível para consulta no Arquivo Lúcio Cardoso na FCRB, trechos dos diários de Lúcio sobre as filmagens e matérias em jornais com fotos de cena e de divulgação.

Seguindo a hipótese de que as paisagens inóspitas, de uma pequena cidade interiorana ou de um vilarejo no litoral, seriam importantes para Lúcio no cinema, nos perguntamos sobre a relação desse filme com sua literatura, com a ideia de mundo sem Deus que tanto lhe interessou

⁴ A informação de que João Tinoco de Freitas foi o produtor de *A mulher de longe* é dada por Luiz Carlos Lacerda em seu documentário. No entanto, é provável que o filme tenha tido mais de um produtor. Ruy Santos, em entrevista para Alex Viany em 30/9/1980 (disponível em <http://www.alexviany.com.br/>) menciona que o produtor do filme era um tio de Lúcio que tinha uma cadeia de cinemas no estado do Rio de Janeiro. Na matéria de *A Manhã* que acompanha um dia de filmagem, publicada em 30/10/1949, menciona-se que o produtor seria Francisco Cupêllo, da Companhia Cinematográfica Tapuia. Também é essa a companhia que consta na ficha do filme na Filmografia da Cinemateca Brasileira, apesar de nesse mesmo registro o crédito de produtor ser de Lúcio Cardoso. Francisco Cupêllo de fato chegou a ser parte do quadro dessa empresa (MELO, 2011, pp. 124, 135, 155, 330), mas não sabemos se esteve diretamente envolvido na produção. Depois que as filmagens são interrompidas, o ator Orlando Monteiro (Orlando Guy) moveu um processo judicial contra a Companhia Cinematográfica Tapuia e contra Lúcio para receber seus salários atrasados. Souza Barros, então diretor-presidente da empresa, alegou desconhecer o contrato firmado por Lúcio, e disse que o filme seria “lançado em nome da Tapuia mas sem a sua responsabilidade” (*CORREIO DA MANHÃ*, 4/3/1950, p. 3). Lúcio é defendido pelo irmão, o advogado e político Adauto Lúcio Cardoso.

explorar. Como esse interesse se traduz nas imagens de *A mulher de longe*? Ele se reflete nas escolhas de locação, figurino? Além disso, essas imagens podem ser comparadas ao que, em seus textos sobre cinema, Lúcio havia considerado relevante no cinema brasileiro até então, sobretudo *Limite*? É mais importante: como esse interesse pela paisagem inóspita e pelo macabro reaparece em *Porto das Caixas*, filme para o qual Lúcio escreve o argumento e que é aqui o nosso foco de interesse?

Depois de interrompidas as filmagens de *A mulher de longe*, Lúcio faz um balanço em seus diários, constata que, além da falta de orçamento e experiência, seus contratemplos incluíam sua dificuldade de se organizar e seu temperamento impaciente. Mas o filme lhe dá mais segurança sobre o que buscava fazer no campo do romance. (CARDOSO, 2012, p. 267). Em todo caso, Lúcio continua a pensar em cinema, inclusive gestando projetos que sabia impossíveis de ver realizados. Não à toa, ao se aproximar dos jovens diretores Paulo Cezar Saraceni e Luiz Carlos Lacerda, Lúcio lhes propõe alguns argumentos. É isso já em outro momento de sua carreira – ou seja, na época do lançamento de sua principal obra, *Crônica da casa assassinada* (1959), e durante a retomada da escrita de *O viajante*. *Porto das Caixas* é um desses argumentos, escrito no início dos anos 1960. Outra vez se reúnem os interesses de Lúcio pelas paisagens das pequenas cidades e pelo macabro, no texto que examinaremos em detalhe antes de passarmos à análise do filme.

1. Os textos sobre cinema para a revista *Cultura Política*

A revista *Cultura Política* era uma publicação oficial do Estado Novo, vinculada ao DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), e distribuída mensalmente em bancas de todo o país. Criada e editada pelo jornalista Almir de Andrade, produziu, de março de 1941 a outubro de 1945, 53 números. Com exceção dos dois últimos, custeados pelo próprio editor, os demais estão digitalizados e disponíveis para consulta na Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Nos cinco anos em que circulou, a revista teve tiragem de 3 mil exemplares, custava três cruzeiros e era bem distribuída, embora não visasse o grande público. Seu objetivo era reunir a parcela letrada da sociedade, em seu amplo quadro de colaboradores e leitores, para pensar o Brasil. Como seu título e subtítulo já indicavam, era uma “revista de estudos brasileiros”, focada em *cultura e política*. Seus textos, com frequência densos e especializados, refletiam tal intenção. Havia a ideia de que a elite intelectual devia orientar as massas,⁵ donde o interesse por assuntos

⁵ A historiadora Elide Rugai Bastos observou que o título da revista recebeu influência do pensamento de Ortega & Gasset, referência constante entre os pensadores autoritários naquele momento. (BASTOS *apud* CÂMARA, 2010, pp. 37-38). As considerações sobre a revista *Cultura Política* reunidas nesta seção foram baseadas na própria revista, na pesquisa de Câmara

de diversos campos do conhecimento, e o convite a articulistas com orientações ideológicas diferentes, aí incluídos opositores notórios à ditadura do Estado Novo. Todos os problemas que dificultassem o progresso da nação deveriam ser investigados, e suas soluções, discutidas. O discurso antiliberal da revista voltava-se sobretudo contra a Primeira República, as antigas oligarquias da qual o Estado Novo pretendia se distinguir como novidade. E também pelas características centralizadoras que, em sua perspectiva, trariam a integração nacional e a modernização para o país.

No início da publicação, o sumário se dividia em seis seções: “Problemas Políticos e Sociais”, “O Pensamento Político do Chefe de Estado”, “A Estrutura Jurídico-Política do Brasil”, “Textos e Documentos Históricos”, “A Atividade Governamental” e “Brasil Social, Intelectual e Artístico”. Essa estrutura permite perceber que o objetivo de divulgar as ações do governo convivia com o de rever a história do Brasil, numa ótica mais próxima dos interesses do regime. Em paralelo, havia também o interesse de estar a par dos debates em curso, discutindo, por exemplo, o sindicalismo e a política migratória. Numa seção de resenhas de livros recém-lançados no Brasil e no exterior, a revista tentava ainda mapear o que se publicava sobre o país, dentro e fora dele. E os articulistas que se concentravam na produção artística brasileira tratavam de campos como música, folclore, viagens, literatura, artes visuais, teatro, cinema e rádio.

Os colaboradores de *Cultura Política* recebiam o dobro do valor praticado no mercado. Talvez por isso o periódico tenha atraído, além de defensores da ditadura de Getúlio Vargas, intelectuais de oposição ao regime, como Graciliano Ramos, Gilberto Freyre e Nelson Werneck Sodré. De todo modo, os governistas (como Francisco Campos, Azevedo Amaral, Lourival Fontes e Cassiano Ricardo) eram mais frequentes, tanto em número como em recorrência de publicações, chegando a compor 80% da revista (CORDATO E GUANDALINI JR. *apud* CÂMARA, 2010, p. 55).

A seção de cinema nem sempre teve continuidade. Embora Lúcio não apoiasse Vargas, e considerasse a crítica “o mais ingrato e estéril dos gêneros literários” (CARDOSO, 2012, p. 212), ele escreve sobre o assunto do início da publicação até o sexto número. Do número 8 ao 10 não há nenhum texto específico sobre cinema. A partir do décimo primeiro volume, assume a coluna Pinheiro de Lemos. Crítico literário e de cinema, Pinheiro de Lemos mantinha até então uma coluna sobre cinema no jornal *O Globo*. Apesar de ter uma visão muito diferente da de Lúcio e destacar outras questões que não o cinema de autor, a revista procura criar uma continuidade entre os dois ao manter o mesmo título para a coluna e uma numeração subsequente, embora

(2010) e nos textos sobre a publicação disponíveis nos sites da Biblioteca Nacional e do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas.

pulando um número. Os textos de Lúcio vão de “Cinema I” a “Cinema VI”, e seu sucessor assina de “Cinema VIII” até “Cinema XV”.

Em 1942, a revista passa por uma reformulação editorial que muda o sumário e a prioridade das pautas no campo artístico.⁶ A frequência mensal dos textos sobre cinema é afetada por essa reformulação a partir do número 20. Ao todo são apenas quatro artigos que Pinheiro de Lemos escreve nesse período, cujos títulos são incluídos já no sumário: “O filme brasileiro de pequena metragem” (n. 19); “A guerra e o cinema brasileiro” (n. 20); “As câmeras em férias” (n. 22); e “Textos de filmes” (n. 26). Do número 27 em diante, os textos sobre cinema deixam de ser publicados. Somadas as 6 colaborações de Lúcio Cardoso e as 12 de Pinheiro de Lemos, são apenas 18 os textos sobre cinema publicados na *Cultura Política*.

Quando Lúcio escreveu para a revista, era comum uma nota editorial preceder ali os textos com apresentação do autor e do artigo. Isso acontece nos dois primeiros artigos de Lúcio. Na primeira nota, o texto é chamado de “crônica”, e Lúcio é apresentado da seguinte forma:

Assina esta crônica um estudioso e conhecedor dos assuntos de cinema, que desfruta ainda de um nome literário já consagrado pela crítica brasileira como novelista e romancista de grandes recursos dramáticos, autor de livros já bastante conhecidos do público intelectual, como ‘Maleita’ (romance, Rio, 1934), ‘Salgueiro’ (romance, Rio, 1935), ‘A luz do subsolo’ (romance, Rio, 1936), ‘Mãos vazias’ (novela, Rio, 1938), ‘O desconhecido’ (contos, Rio, 1940), além de numerosos artigos e crônicas literárias, publicadas em jornais do Brasil.”
(*CULTURA POLÍTICA*, “Cinema I”, mar. 1941, p. 290)

É citada a totalidade das publicações de Lúcio até aquele momento, mas com uma imprecisão: *O desconhecido*, em vez de um volume de contos, é na verdade uma novela. O mesmo esforço não vale para o cinema. Em vez de indicar o que habilitaria Lúcio a escrever sobre essa área, ou a quais “assuntos de cinema” ele teria se dedicado antes, é sua posição de escritor “já consagrado pela crítica” que merece destaque. Sua experiência na literatura, os “recursos dramáticos” de sua prosa de ficção e sua aceitação entre o “público intelectual” são o suficiente para autorizá-lo nessa empreitada. É esse o prestígio que a revista quer para si, e também para a área de cinema.

A primeira coisa que chama a atenção nesse conjunto de textos é a tensão, nessas duas notas introdutórias, entre o discurso editorial e o de Lúcio. Alinhadas com a visão nacional-desenvolvimentista que orientava a revista, as notas anônimas destacam a importância do incentivo estatal para os progressos da indústria de cinema no país. Mesmo quando admitem que

⁶ A reformulação incide sobretudo sobre as seções fixas da área cultural e acontece a partir da nomeação do major Coelho dos Reis para a direção do DIP, em agosto de 1942 e se estende até maio de 1945, quando a revista deixou de ser vinculada ao DIP. Este departamento é extinto pelo Decreto-Lei nº 7582, que instaura o Departamento Nacional de Informações-DNI (CÂMARA, 2010, pp. 64-65). Nesse segundo momento da revista, a partir do número 19, os textos sobre cinema, teatro e rádio são reduzidos até serem totalmente excluídos, e passam a ser mais frequentes textos sobre literatura, folclore e música, com eventuais artigos sobre arquitetura e artes religiosas. Na segunda fase da revista, há ainda dois números especiais: um comemorativo do quinto aniversário do Estado Novo (n. 21, de 10/11/1942) e outro sobre a entrada do Brasil na Segunda Guerra (n. 31, de 22/8/1943).

a situação técnica do cinema não era ideal, existindo dificuldades “de artistas, de diretores, de recursos financeiros” (*CULTURA POLÍTICA*, “Cinema II”, abr. 1941, p. 294), o tom ufanista se mantém: “O grande passo já foi dado: o cinema nacional tem hoje o apoio franco e decidido do Governo” (ibidem). Enquanto isso, Lúcio não só esmiúça os problemas materiais, técnicos e de pessoal profissionalizado para a produção de cinema no Brasil, como se dedica a investigar o que impedia a consolidação de um cinema de arte por aqui. Tal cinema, em função do limitado alcance de público, dificilmente seria a prioridade de um governo populista, mas talvez fizesse sentido nessa publicação, que pretendia reunir o melhor da produção intelectual no país.

De todo modo, Lúcio se propõe a discutir questões em conformidade com os interesses da revista, ou seja, se concentra sobretudo no cinema brasileiro, sobre o qual é provável ter sido pautado para escrever. Lúcio quer discutir, por exemplo, “Por que o cinema brasileiro ainda não se realizou como arte?”, se é possível afirmar que existe o cinema brasileiro, uma vez que não existe ainda cinema de arte; e “o que prende a literatura diretamente ao cinema?”. As respostas que Lúcio esboça nessas poucas páginas, no entanto, ainda que nem sempre aprofundadas ou satisfatórias em si mesmas, são menos simplistas do que a reiteração de que o cinema, como as demais indústrias, estava em franca expansão sob Getúlio Vargas.

A relação de Lúcio com o cinema de arte passa, em grande medida, pela frequentação dos amigos que, bem antes dele, se preocupavam com essas questões. A julgar por sua correspondência e por registros nos diários, sua interlocução sobre o assunto é sobretudo com Octavio de Faria e Mário Peixoto, mas incluía também outras pessoas, como Vinicius de Moraes.⁷ No final dos anos 1920, Octavio tinha sido um dos criadores do cineclubes Chaplin Club e da revista *O Fan*, uma das mais sérias e consistentes já surgidas no país em qualquer época.⁸ A partir da década de 1930, embora mais dedicado a escrever ensaios políticos de inspiração fascista, ele continuava escrevendo sobre cinema para algumas publicações, entre elas a revista *A Ordem*, do Centro Dom Vital.⁹ Mário Peixoto era o famoso diretor de *Limite*, mais tarde também poeta de *Mundéu* (1931) e romancista de *O inútil de cada um* (1933/1984), entre

⁷ A correspondência dos dois disponível na FCRB trata mais de poesia e da rivalidade com o romance social. No entanto, o que Vinicius escreve sobre *A mulher de longe* em sua coluna em *A Última Hora*, em 7/7/1951, indica que eles também conversavam sobre cinema.

⁸ Para uma análise pioneira e exigente das posições assumidas em *O Fan*, ver Ismail Xavier, *Sétima Arte: um culto moderno* ([1978] 2017, cap. 11). Proveitosas discussões posteriores podem ser encontradas também na tese de Constança Herz Rodrigues (2006) e na dissertação de Fabrício dos Santos (2016). Ver ainda o catálogo da II Jornada de Cinema Silencioso (São Paulo: Cinemateca Brasileira: 2018) e as nove edições de *O fan* disponíveis em: <http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes_fan.html>. Acesso em 7 fev. 2022.

⁹ Essa publicação servia, nas décadas de 1930 e 1940, como parte das ações de oposição a Getúlio Vargas promovidas pelo grupo católico e conservador que gravitava em torno de Jackson Figueiredo. Nostálgicos do passado, os colaboradores de *A Ordem* defendiam a superioridade da Igreja, inclusive em relação ao Estado, posicionando também contra a revista *Cultura Política* a partir de sua criação, sobretudo no que dizia respeito a modernidade, gênero, sexualidade e educação (COWAN, 2016, pp. 35-36). Conforme levantamento realizado por Maria Celeste Lustoso em 2000, e disponível para consulta no Arquivo Mário Peixoto, Octavio escreveu cinco artigos para *A Ordem*: dois sobre cinema (“O cinema e o século vinte” e “A grande vitória do cinema mudo sobre o cinema falado”, publicados na edição de jan.-fev de 1929 (ano. VIII, v. I), e três sobre literatura, um por ano entre 1929 e 1931.

outros. Quando Lúcio escreve para *Cultura Política*, Peixoto procurava meios de desenvolver seus projetos de filmes e só tinha escrito um de seus quatro textos sobre cinema (um deles o comentário a *Limite* que atribuiu ao cineasta Serguei Eisenstein), mais tarde reunidos no livro *Escritos sobre cinema* (2000).

Octavio, Mário Peixoto e Lúcio tinham muitas coisas em comum. Havia é, claro, afinidades ideológicas: o fato de serem católicos, de direita (no caso de Octavio) ou menos preocupados com posições políticas (no caso de Lúcio e Peixoto). Mas havia sobretudo afinidades literárias. Eram os três escritores ligados à corrente introspectiva, com grande interesse pela plasticidade, o que incluía o cinema. E também as afinidades da experiência pessoal: assumidos ou não, os três eram homossexuais, quando essa era uma escolha ainda mais estigmatizada pela sociedade do que hoje.¹⁰

A história de vida de Lúcio, no entanto, era bem diferente da desses amigos. Octavio e Mário Peixoto vinham de famílias abastadas do Rio de Janeiro, a então capital do país. Isso lhes permitia viajar para temporadas na Europa, onde se atualizavam sobre as tendências artísticas e/ou teóricas. O escritor mineiro, ao contrário, nascera na pequena cidade de Curvelo, onde o cinema, no seu surgimento, era sazonal, provavelmente levado por caixeiros-viajantes, e confundido com “o aparecimento periódico daquelas lanternas mágicas, jogos de luz, silhuetas” (CARDOSO, “Cinema IV”, jun. 1941, p. 280). Como a família havia perdido suas posses, seu pai passava muito tempo fora de casa trabalhando, e sua mãe e suas tias costuravam para manter o sustento da casa. Como filho temporão, Lúcio vivia sob os cuidados das irmãs mais velhas, com quem compartilhou suas primeiras descobertas literárias e cinematográficas.

No seu livro de memórias, *Por onde andou meu coração*, a escritora Maria Helena Cardoso, a irmã mais próxima de Lúcio,¹¹ descreve sua cinefilia de juventude: “[Lúcio] Adorava cinema. Vivia debruçado sobre revistas de cinema, recortando e lendo tudo que se relacionava com os artistas” (CARDOSO, Maria Helena, 2007, p. 272). No início, portanto, o interesse de Lúcio por cinema voltava-se para as grandes estrelas dos filmes populares de que era fã. Em vez de afinado

¹⁰ Embora assumir-se na época fosse muito diferente de hoje, e houvesse mesmo nos jornais uma linguagem cifrada sobre o assunto ainda tabu, Lúcio era dos três o mais tranquilo com essa questão. A respeito de Mário Peixoto, ler a análise que Denilson Lopes (2019, pp. 164-87) faz dos seus diários londrinos, nos quais Peixoto escreve em inglês sobre a questão, provavelmente delicada também para Octavio, a julgar pelo tratamento que ele dá ao tema em alguns romances do seu ciclo *Tragédia Burguesa*. No entanto, uma carta de Octavio a Lúcio escrita durante uma temporada em Paris, em 18/8/1950, nos parece bastante reveladora nesse sentido. Ele relata um mal-estar existencial, diz que Lúcio o entende porque “é réu do mesmo crime” e descreve a vida que levam, provavelmente em referência à homossexualidade, como um exílio. Diz que se sente exilado há doze anos e que isso não parece ter fim. Transcrevo aqui um trecho da carta: “Exílio como? Exílio onde? Não é bem no Fluminense como pode parecer à primeira vista. O Fluminense é o lugar que coincide com o exílio. Mas, não é bem ele. Foi um oásis. Apenas, as areias do deserto são insaciáveis... e hoje eu tenho a impressão de que só vivo, realmente, os dois ou três meses que passo todo ano fora do Rio... ou quando vou a Europa? Enfim, para que falar dessas coisas? Você as conhece tão bem quanto eu.” (Correspondência pessoal entre Lúcio Cardoso e Octavio de Faria. Arquivo Lúcio Cardoso, FCRB, LC 90 cp 90). É no Fluminense, justamente, que Octavio conheceria o jovem Saraceni, então atleta do time juvenil de futebol.

¹¹ Maria Helena Cardoso é quem cuidou de Lúcio após o derrame que ele sofreu em 1962 até seu falecimento, em 1968. Sobre essa fase difícil da vida dos dois, ela escreveu o tocante livro de memórias *Vida vida* (1973).

com o cânone artístico do cinema já em criação, sua cinefilia se concentrava justamente no que *O fan* (1929, n. 3, p. 6, art. 191) considerava “futilidades cinematográficas”.

A partir desse preâmbulo, é possível antecipar que Lúcio tem autonomia e diferenças em relação à cinefilia desses amigos. Mas isso não o impediu de dar continuidade a questões centrais para o pensamento de Octavio, gestadas desde o Chaplin Club e a revista *O fan*. Lúcio também defende *Limite* como o principal filme brasileiro, que deveria nortear as demais produções. Embora não pretendamos aqui esgotar tais paralelos ou contrastes, a conexão com esse grupo de jovens intelectuais alimenta os textos de Lúcio com noções teóricas em circulação no cinema de vanguarda dos anos 1920. Logo no início do primeiro texto para a revista, escrito em março de 1941, Lúcio defende que a especificidade do cinema é o movimento. Esse é seu ponto de partida, que assinala como uma “verdade elementar” (CARDOSO, “Cinema I”, mar. 1941, p. 291).

Nesse primeiro texto, Lúcio anuncia ideias que as crônicas seguintes aprofundariam. Após demarcar a centralidade do *movimento* para o cinema, ele concorda com o título de “precursor do cinema” atribuído ao pintor Degas, para logo concluir que “uma arte que se exprime por meio de imagens é poesia” (ibidem). Por ser, em suma, *movimento, imagem, poesia*, o cinema deveria subordinar os sons à imagem. Do contrário, eles atrapalhariam a mais pura expressão cinematográfica. Como exemplo dos problemas causados pelo som, Lúcio cita os diálogos alongados dos filmes estadunidenses, destacando que a velocidade que eles criam é apenas ilusória. Na verdade, o excesso de diálogos tornava as sequências arrastadas e a linguagem empobrecida, “com os mesmos ângulos batidos, os mesmos achados de máquina, os mesmos ‘close-ups’ da loura girl da Broadway” (ibidem). Em outro exemplo, que indica seu conhecimento dos filmes de enredos populares, ele lamenta que o advento do cinema sonoro teria criado um tema único: “o cantor desdenhado e mais tarde célebre” (ibidem). Além da falta de imaginação, ele destaca nesse tipo de filme a perda de autonomia do cinema. Ao focalizar a trajetória de ascensão desses cantores, o cinema se subordinava ao teatro e, em sua opinião, ao pior gênero teatral: o teatro musical.

Sem se opor radicalmente ao uso do som, Lúcio nota que os grandes filmes modernos retomam lições do cinema mudo. Um exemplo que ele indica é *A besta humana* (Jean Renoir, 1938) e suas sequências silenciosas na estação de trem, quando a protagonista tenta levar o amante ao crime. É possível que esse filme tenha sido retomado por Lúcio depois, servindo de referência para o argumento de *Porto das Caixas*. De todo modo, tal exemplo de filme sonoro que realmente o interessava demonstra que sua posição não era radical. Sem se debruçar sobre a querela cinema silencioso x sonoro, que julga “lendária” e melhor desenvolvida por outros

críticos (ele pensava talvez no próprio Octavio de Faria e em Vinicius de Moraes),¹² Lúcio menciona essa disputa apenas como introdução ao assunto principal da crônica: o cinema nacional (ibidem, p. 292).

Desse modo, a segunda parte do texto começa com a constatação de uma crise. Ainda que reconheça avanços no cinema documentário e educacional, Lúcio observa que o mesmo não ocorreu no cinema de arte. Com exceção de tentativas de Chianca de Garcia,¹³ aponta que o restante da produção é composto de filmes musicados, que aproveitam artistas do rádio para enredos semelhantes aos dos Estados Unidos já criticados. Em sua avaliação, o próprio cinema hollywoodiano vivia uma crise, mas enquanto este já tinha ocupado o primeiro lugar do mundo, no Brasil estávamos “diante de uma arte que não surgiu, de uma arte que está no berço” (ibidem).

Tal comparação com o estágio da vida de uma pessoa seria retomada por outros autores ao tratar da história do cinema brasileiro, como Alex Viany. Mais tarde, outros também apontariam a questão colonial e a situação de subdesenvolvimento como obstáculos objetivos para a completude desse “romance de formação” do cinema. Apesar da reflexão de Lúcio não ter a densidade da crítica de Paulo Emílio Sales Gomes no famoso texto “Uma situação colonial?” (1960), é interessante observar que Lúcio alerta para o risco de o cinema brasileiro querer imitar o hollywoodiano, caminho que geraria uma produção “fatalmente inferior” (CARDOSO, “Cinema I”, mar. 1941, p. 292). Ele o faz sem nutrir pelo cinema estadunidense uma admiração afetada nem defender o cinema brasileiro *a priori*, por nacionalismo:

Não podemos competir com as “paradas” da Metro e da Paramount. Não temos elementos para as grandes “folies”. Tudo o que era possível dar neste sentido, ou melhor, tudo o que era possível obter para lisonjear o gosto do público, já o obteve o cinema americano. Tudo o que fizemos neste caminho será fatalmente inferior. Devemos procurar ambientes exteriores, devemos filmar coisas simples, histórias humanas, papéis que não exijam muito dos artistas virgens de qualquer experiência de cena. Quando nos voltarmos para esse lado, aí sim, o cinema brasileiro estará caminhando na estrada da sua independência.” (ibidem, p. 292)

Se mais tarde Paulo Emílio foi capaz de observar essa incapacidade de copiar também como criativa, aqui Lúcio, ainda preocupado com a produção de um cinema de qualidade técnica, reclama a ausência de recursos materiais e a situação de dependência, inclusive cultural. Para esboçar uma rota de saída, Lúcio frisa o fato de que esses cinemas estão em momentos diferentes

¹² Vinicius encampa a defesa do cinema silencioso de Octavio em suas críticas de 1941, especialmente em “Credo e alarme”, que inaugura em agosto de 1941 sua coluna em *A Manhã*, periódico dirigido por Cassiano Ricardo, favorável à ditadura do Estado Novo. Sobre a crítica de Vinicius e sua relação com o pensamento, sobretudo de Octavio, gestado em *Chaplin Club* e *O Jan*, ver CATANI (1984, pp. 127-47) e CALLE ([1991] 2015, pp. 18-27, 29-67).

¹³ Realizador português que, na época em que Lúcio escreve, havia filmado no Brasil *Purezas* (1940) e faria depois *24 horas de sono* (1941). Lúcio reconhece defeitos e qualidades nessas iniciativas, mas de todo modo as considera. O filme *24 horas de sono* é citado no texto “Cinema IV”, jun. 1941, p. 282.

de sua trajetória e que, de imediato, cada um tem à mão recursos distintos para fazerem bons filmes. Se os dois compartilhavam um recurso como literatura, que poderia fornecer histórias cinematográficas “sem intromissão de elementos radiofônicos e outros maus elementos” (ibidem), os estúdios de Hollywood tinham atores treinados para o cinema, enquanto o cinema brasileiro poderia aproveitar as locações exteriores. Se tal sugestão poderia nos remeter logo ao neorealismo italiano, no texto seguinte, “Cinema II”, fica evidente que essa ideia de procurar exteriores não deixa de passar pelos Estados Unidos, e mais precisamente por uma parte desse cinema que interessa mais a Lúcio, os filmes de faroeste, que ele considera terem sido o “berço” (outra vez a referência à infância) desse cinema.

No segundo texto, Lúcio se concentra nos problemas materiais, técnicos e de profissionais especializados para a produção de cinema no Brasil. Para falar dessas questões, cita entrevistas com figuras relevantes do campo cinematográfico. A primeira delas é Humberto Mauro, para Lúcio, “um dos raros cineastas brasileiros que merecem realmente este nome” (CARDOSO, “Cinema II”, abr. 1941, p. 294). São incluídas aspas do realizador mineiro para tratar de três grandes problemas: 1) a imperfeição técnica recorrente nos filmes, que Mauro atribui à situação rudimentar dos laboratórios de revelação, cujos técnicos se empenham para trabalhar mesmo na ausência de condições; 2) a questão da distribuição, dominada por empresas estrangeiras, que exigiam de 50 a 60% sobre a renda do filme; e 3) o alto custo do filme virgem, que reduzia a refilmagem das sequências, impactando no resultado final das fitas. Como solução para esses problemas, Mauro sugere a participação do Estado, talvez ao gosto da publicação: os cinegrafistas deveriam solicitar ao governo um laboratório central e o filme virgem deveria ser barateado.¹⁴ Além desses fatores apontados por Mauro, Lúcio acrescenta dois problemas de recursos humanos, “o talento dos protagonistas e o senso cinematográfico do diretor”. Os atores, em sua opinião, ou estavam acostumados apenas ao teatro ou careciam de experiência. E os diretores precisavam, por um lado, ter uma *alma* como Chaplin, que se transmitisse “ao material deficiente, ao artista rudimentar” (ibidem); por outro, *ser inteligentes*, isto é, pragmáticos. Antes de buscarem competir com o cinema europeu, eles precisavam encontrar meios de produzir obras razoáveis, que não envergonhassem o público como ele acreditava ser o caso dos filmes musicais.

No início de “Cinema II”, Lúcio continua a questionar a existência do cinema brasileiro, concluindo que o cinema brasileiro de arte ainda não existia. No entanto, quando ele menciona as respostas a uma enquete de um semanário popular sobre “Por que fracassou o cinema

¹⁴ O custo do filme virgem foi impactado pelo início da Segunda Guerra. Ver uma síntese sobre a relação do cinema brasileiro com o Estado Novo em Almeida (1999, pp. 121-29).

nacional?¹⁵,¹⁵ percebemos que sua posição é menos radical. Diante dos depoimentos de R. Magalhães Júnior (jornalista e então crítico de cinema em *A Noite*) e Joraci Camargo (dramaturgo), para quem não pode ter fracassado o que nem sequer existe, Lúcio parece menos preocupado em definir o cinema de arte do que em destacar as tentativas, ainda que falhas. Ele comenta a recusa de Carmen Santos em responder à enquete, ela “que há tantos anos se obstina em fazer um pouco de luz sobre o caos” (ibidem, p. 295).¹⁶ Mas é a resposta de Oduvaldo Vianna (cineasta), segundo o qual o problema é que não se tinha tentado fazer cinema direito no Brasil, que desperta uma reação passional em Lúcio. Na primeira pessoa do plural, Lúcio se pergunta: “Mas então o que temos feito até agora? Qual a significação de um ‘Limite’, de um ‘Favela dos meus amores’, de tantos filmes documentários que, através de todas as deficiências, tentaram fixar alguma coisa no cenário incipiente do cinema brasileiro? As tentativas foram feitas. Mas um surdo obstáculo se opôs a que essa arte atingisse a sua maturidade” (ibidem, p. 296). Tal reação partia de alguém que, pelo convívio com o amigo Mário Peixoto, sabia da dificuldade de se fazer cinema e por isso reconhecia generosamente as iniciativas. Sua posição, portanto, é a de quem, sem a pretensão de ser crítico ou teórico, era artista e cinéfilo e talvez já pesasse as possibilidades de se tornar cineasta. Tal desejo, apenas esboçado nesses textos, cresceria nos anos seguintes, apesar da aridez da empreitada.

Do debate sobre a especificidade cinematográfica e os problemas técnicos no Brasil, Lúcio passa à relação do cinema com a literatura no texto “Cinema III”. Sua posição a esse respeito já estava esboçada na primeira crônica, mas é na terceira que ele a aprofunda, e sem prejuízo para o cinema. No primeiro texto, Lúcio demonstra ser contra o excesso de diálogos e o modo como isso restringe as possibilidades da câmera. Também afirma que os filmes poderiam se valer de romances ruins porque o cinema é uma “arte tão plástica que pode ser de primeira qualidade mesmo partindo dos piores enredos” (CARDOSO, “Cinema III”, maio 1941, p. 292). Não é algo que esperaríamos ser dito por um escritor, mas por um cineasta. E do calibre de um Hitchcock, por exemplo, que em busca de maior liberdade criativa preferia adaptar justamente os romances menos sofisticados.

Em “Cinema III”, Lúcio detalha o problema da literatura de, seduzida pela possibilidade de adaptações cinematográficas no futuro, gerar *best-sellers* que reproduzem mal a linguagem

¹⁵ Matéria publicada no semanário *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 13/3/1941, p. 7. Também responderam à enquete Pinheiro de Lemos e Celestino Silveira (diretor do Cine-Rádio Jornal). Provavelmente o nome da revista não é revelado porque se tratava de um veículo de oposição à ditadura do Estado Novo e ao nazi-fascismo. Lançada em 1938, no Rio de Janeiro, *Diretrizes* foi dirigida por Azevedo Amaral, Samuel Wainer e depois por Maurício Goulart, é considerada “um dos maiores periódicos de crítica e análise política da história da imprensa brasileira”, conforme o verbete sobre a publicação disponível no site da Biblioteca Nacional (<https://www.bn.gov.br/es/node/6641>).

¹⁶ Os jornalistas de *Diretrizes* mencionam terem contactado Carmen Santos, mas sem sucesso. A justificativa que ela dá é que estava ocupada com o filme *Inconfidência mineira*. Ver a dissertação de mestrado de Lívia Cabrera (2020) sobre esse projeto e sobre o trabalho de Carmen Santos.

cinematográfica. O que vale aqui é sua experiência como escritor, de uma geração que se formou também como espectadora de cinema e que, naquele momento, via seus romances concorrerem com uma enxurrada de livros dos Estados Unidos, em maior circulação no país. Embora os escritores brasileiros tivessem mais espaço para publicar, com o *boom* do mercado editorial, o crescimento das classes médias e o aumento do público leitor, a novidade era a circulação de romances estadunidenses já traduzidos. Até então eram mais comuns os romances europeus em idiomas estrangeiros (sobretudo francês) importados pelas livrarias diretamente para a elite letrada. Lúcio resiste a essa substituição de importações e a essa massificação da literatura de que fala Sérgio Miceli (1979, pp. 117-19), defendendo o cânone europeu. Shakespeare, Tolstói, Stendhal, Balzac e George Meredith são os escritores que ele cita para sustentar o argumento de que se afastar “da experiência ganha pela literatura europeia” era caminhar para “fora da literatura” (ibidem, p. 303). Nesse texto, portanto, mais do que a visão de cinema de Lúcio, entrevemos sua visão de literatura. Em relação ao cinema, ele julgava que os filmes brasileiros não deviam procurar nos *best-sellers* estadunidenses suas histórias. Em lugar disso, os cineastas poderiam tanto adaptar romances escritos no Brasil quanto contar com a colaboração dos autores brasileiros (pensava em si mesmo talvez?), que poderiam escrever “autênticos cenários”.¹⁷

No texto seguinte, Lúcio esboça um panorama histórico do cinema brasileiro declarando de saída que a tarefa seria fácil. Era preciso percorrer apenas trinta anos, ele diz. Diferentemente dos textos anteriores, predomina neste a ironia e o pessimismo.¹⁸ Em vez de reconhecer as tentativas e mobilizar a audiência para as possibilidades futuras, Lúcio se queixa dos filmes – do passado, do presente, e também do futuro, pois não espera muito dos projetos que vê anunciados nos jornais. Do conjunto, são salvos de seu ceticismo apenas os filmes de Humberto Mauro em Cataguases, que considera a mais relevante tentativa, e “a figura inabalável de Carmen Santos” (CARDOSO, “Cinema IV”, jun. 1941, p. 280), sem a qual não julgava possível falar de cinema brasileiro. Até mesmo *Barro humano* (Adhemar Gonzaga, 1929), que recebera atenção de *O fan* e anos depois ainda era considerado por Octavio de Faria como uma grande obra,¹⁹ é descartado por Lúcio sem maiores justificativas como um filme “com grande publicidade, mas

¹⁷ *cenário* era o termo usado para referir-se a roteiro técnico ou decupagem. Nesse caso, porém, talvez indicasse simplesmente histórias originais para filmes. É provável que essa ideia de Lúcio tenha recebido influência da famosa série de textos “O cenário e o futuro do cinema” que Octavio de Faria publicou nos volumes 1, 2 e 4 de *O fan*. Apesar de Octavio considerar que o autor do filme é quem faz o cenário, do qual o responsável pelo argumento também deveria se encarregar, ele termina por defender que o diretor é quem deveria concentrar todas essas funções.

¹⁸ Nutriam tal pessimismo as dificuldades do próprio Mário Peixoto para continuar fazendo cinema. O filme que ele começara com Carmen Santos, *Onde a terra acaba*, se interrompera, sendo mais tarde finalizado só pela atriz. E Lúcio observa que os outros projetos do diretor, muito divulgados em jornais, *Três contra o mundo*, *Maré baixa* e *O sono sobre a areia*, “eram títulos que nem sequer chegavam a ter a filmagem iniciada” (CARDOSO, “Cinema IV”, jun. 1941, p. 281).

¹⁹ Sobre a recepção crítica de *O fan* a *Barro humano*, ver Fabrício Santos (2016, pp. 81-89). Mais tarde, no livro *Pequena introdução à história do cinema* (1968), Octavio de Faria aponta *Barro humano*, de Adhemar Gonzaga, com roteiro de Paulo Wanderley, como um dos destaques da produção do cinema silencioso no Brasil.

realmente sem nada apresentar de novo” (ibidem). Não era comparável a *Limite*, de Mário Peixoto.

Limite é assunto recorrente nesses textos para a *Cultura Política*. É o filme que parece representar para Lúcio o paradigma do cinema a ser perseguido, o que melhor teria posto em prática a ideia de que cinema é movimento, imagem e poesia. No entanto, Lúcio reconhece que o filme foi resultado de um enorme esforço de Mário Peixoto, o que faz com que ele se pergunte sobre as condições de possibilidade para tal cinema. A partir do que acompanhou da experiência como amigo, Lúcio registra que “o mais famoso clássico do nosso cinema, ‘Limite’, de Mário Peixoto, gastou trinta contos e mais de três anos para ser concluído, devido à luta com o material humano, rebelde, virgem de qualquer cultura neste gênero, sem forças para se opor à extraordinária riqueza da paisagem fotografada” (CARDOSO, “Cinema II”, abr. 1941, p. 295). Já em “Cinema IV”, em vez de apresentado como um “clássico”, *Limite* é inicialmente tratado como “uma produção inteiramente nova, com todos os característicos de uma produção *avant-garde*” (CARDOSO, “Cinema IV”, jun. 1941, p. 280). E então o filme recebe um longo parágrafo de apreciação crítica, algo raro nesse conjunto de textos, que transcrevemos na íntegra:

Sem dúvida não estamos aqui exigindo que nossos cineastas acompanhassem as pegadas de *Limite*, que é um filme aparte, da classe desses que permanecem aparte mesmo nos mais adiantados centros europeus. A fotografia de Edgar Brasil era de extraordinária beleza, a interpretação boa, o argumento excepcional. Aliás, segundo depoimento do próprio diretor, *Limite* constituía mais um poema do que outra coisa qualquer. Mário Peixoto não hesitara em lançar mão dos recursos mais ousados, alguns até mesmo prejudiciais, para dar à sua produção todos os característicos do verdadeiro cinema. Isoladas, as fotografias de *Limite*, para quem não tivesse notícia do filme, poderiam ser confundidas perfeitamente com as de uma fita russa. Mas, se nem tudo era fácil de seguir em *Limite*, não era possível esquecer a lição essencial que nos apresentava. Não era possível desdenhar a enorme experiência que trazia, pois se quiséssemos fazer alguma coisa de útil, daí é que tínhamos de começar. Infelizmente *Limite* não ultrapassou uma camada muito pequena de intelectuais. Assim mesmo, conseguiu permanecer como o mais autêntico dos nossos clássicos. Ou melhor, como o único.” (ibidem, p. 281.)

O final da citação retoma a ideia de clássico, e deixa claro seu sentido para Lúcio. Em vez de referir-se a um estilo, “clássico” é um mero sinônimo de obra-prima, algo já pertencente ao cânone. Além disso, vale notar que a apreciação de *Limite* se desdobra das partes (fotografia, interpretação, argumento) ao todo: a força poética das imagens. Há, porém, ressalvas que fariam do filme não exatamente um paradigma, mas um ponto de partida do que poderia ser feito. As ressalvas estariam no hermetismo, no fato de que o filme seria considerado experimental (um “aparte”, nos termos de Lúcio), mesmo na Europa, e no fato de que esteve restrito a um público de intelectuais. O escritor lamenta essa recepção limitada de *Limite*, mas não estabelece qualquer

nexo entre a primeira e a última ressalva. É provável que o problema do público, em sua opinião, se devesse a fatores que não os da forma do filme, como por exemplo a dificuldade de distribuição da fita.

Quando Lúcio se propõe pela primeira vez a fazer um panorama dos filmes em cartaz, no quinto texto, o tom de desânimo continua. Na ausência do cinema francês e de algum lançamento do nível de *As vinhas da ira* [*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940] ou *A carícia fatal* [*Of Mice and Men*, Lewis Milestone, 1939] – duas adaptações de romances de John Steinbeck, que Lúcio elogia –, ele se enfastia com a monotonia do cinema estadunidense, com comédias adaptadas de *best-sellers* (Steinbeck estava, para ele, em outro patamar), e do alemão, com suas comédias do gênero revista. Sem qualquer tato, ou talvez com a franca intenção de polemizar, Lúcio resume: “Mas é verdade que atualmente a guerra desculpa tudo...” (CARDOSO, “Cinema V”, jul. 1941, p. 327).²⁰ Em vez de desculpa, na verdade a guerra era um entrave objetivo à produção cinematográfica, especialmente a que interessava Lúcio. A essa altura fica evidente que não era o caso da comédia. Para ele o problema não era apenas o filme sonoro, musical, mas o que visava o espetáculo, o entretenimento do grande público e o lucro. Isso se opunha necessariamente ao que ele considera arte, e não só em cinema, aliás, também em literatura e em teatro, como veremos no próximo capítulo. Em compensação, não bastava ser um drama para reunir elogios. *Aves sem ninho*, de Raul Roulien, um lançamento da época, é tratado com grande desdém em razão do enredo, da direção, da interpretação dos atores. A atriz Déa Selva, que vive a protagonista Victoria, é alvo de severa (e talvez injustificada) crítica. A partir disso, Lúcio retoma o problema que já tinha levantado em outros textos: o da ausência de material humano. E outra vez sugere que, sem bons atores, os exteriores deveria predominar nos filmes.

Diante da insistência na interpretação, recorrente mas pouco aprofundada nos textos, percebemos que Lúcio esperava muito dos atores, à luz da importância que eles tinham para o teatro ou para o cinema de estúdio. Apesar de apontar a necessidade de “artistas realmente cinematográficos” (ibidem, p. 328) no texto, Lúcio não os define a contento. Talvez pensasse nas grandes estrelas, objeto inicial de seu fascínio no cinema. Independentemente da especulação que podemos fazer, persiste na sua avaliação de *Aves sem ninho* o desejo de uma interpretação mais naturalista pela qual um rosto pudesse expressar de forma nítida os sentimentos. Para Lúcio, mesmo com as “linhas perfeitas” do rosto da atriz, “a máscara” de Déa Selva era “artificial” (ibidem). Isto é, apesar da beleza de Déa Selva, ele a considera “quase que completamente destituída de expressão” no filme, “uma estátua que fala” (ibidem, p. 328).

²⁰ Durante a Segunda Guerra, Lúcio fez uma série de declarações polêmicas em jornais, que relativizam a importância do conflito. Sobre essa questão, ver a pesquisa de Cássia dos Santos (2001).

Esse peso dado à interpretação da atriz é desproporcional em relação aos outros elementos que ajudariam o filme a alcançar um bom resultado. No final do texto, apenas para demonstrar que não é alheio ao trabalho envolvido na produção de um filme, Lúcio faz uma observação sumária sobre essa questão, que poderia render um artigo inteiro: “Pois não deixa de ser uma verdade que um artista de cinema não age inteiramente por si, mas de acordo com o seu senso de equilíbrio e intuição de cinema e com a habilidade do operador – três elementos que necessitam um perfeito equilíbrio para a realização de um filme decente” (ibidem). São consideradas, portanto, as qualidades intrínsecas dos atores, de interpretação e crítica, e habilidade do operador, mas não o papel do diretor (na direção dos atores e no estabelecimento da decupagem), da montagem (na seleção dos melhores *takes* dos atores), e, antes de tudo, do roteiro (na criação de diálogos exequíveis, caso a intenção do filme fosse evitar artificialismos).

Em relação a Déa Selva, em particular, e aos atores de cinema, em geral, Mário Peixoto divergia de Lúcio. No texto “Cinema caluniado”, publicado em *O Jornal* em 6/5/1937, ele destaca mais de uma vez o trabalho da atriz. Elogia a cena de *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933) em que se vê uma lágrima de Déa Selva logo depois da grandiosidade da cachoeira (PEIXOTO, [1937] 2000, p. 50) e considera que em *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935) ela deveria ter sido a estrela (ibidem, p. 57). Para Peixoto, os atores não precisavam ser experientes, o que não quer dizer que ele negligenciasse a interpretação. Ele era muito sensível a essa questão, e queria até ser ator.²¹ Seu ponto era a defesa da simplicidade: para ele, atuar “demais”, como no teatro, era um problema. Daí sua atenção à escolha do tipo dos atores, que em sua opinião precisava ser, já na vida, condizente com as personagens que iriam interpretar (MELLO, 2000, p. 110), e sobretudo seu reconhecimento da importância do trabalho de direção. Era preciso saber *guiar* as pessoas (atores profissionais ou não) para extrair de seus gestos o necessário para o filme.

O último texto de Lúcio para *Cultura Política* é o mais pobre de ideias sobre cinema, e o mais displicente na escrita, com uma superficialidade perdoável apenas em uma crônica diária, não em uma publicação mensal com um padrão editorial respeitável. A metade do texto é uma citação de um leitor anônimo que discutia “Quem teve a prioridade sobre o cinema nacional: Rio ou São Paulo?”, apresentando sua defesa de que teria sido São Paulo, com *Inocência*, adaptação do romance de Taunay, dirigida por Vittorio Capelaro em 1916. No entanto, a citação enorme não vai a lugar nenhum, pois Lúcio quer tratar do futuro do cinema e não se interessa pela questão do pioneirismo, que refuta como “curiosidades históricas ou sociológicas” (CARDOSO, “Cinema VI”, ago. 1941, p. 361). E então mais uma citação enorme, de R. Magalhães Jr., ocupa quase o

²¹ Além de atuar em *Limite*, anos depois Peixoto trabalhou na companhia Teatro de Brinquedo (MELLO, 2000, p. 111).

restante do texto, anunciando a criação do estúdio Pan Film do Brasil. No último parágrafo, Lúcio reconhece que a fala de Magalhães Jr. equivale a um programa, mas não tem grandes esperanças de que a empresa constituiria uma novidade em relação às demais:

Mas que Deus nos ajude e que a Pan Film do Brasil não monte também revistas com os nossos gênios do microfone – ou que não tente filmar a *Inconfidência mineira* [projeto de Carmen Santos] ou qualquer outra produção espetacular, pois felizmente ainda não surgiu entre nós um Cecil B. de Mille – fina flor de uma arte que elevou a sua técnica ao mais alto ponto de perfeição e de degradação, utilizando-a para servir o que de mais baixo existe na escala do gosto humano – o das grandes multidões, indiferentes a tudo o que não seja uma imensa regalia para os olhos gulosos e superficiais. (ibidem, p. 361)

Este trecho é de todos o mais contrário ao programa da revista e do governo que ela divulgava. Não porque Lúcio cita Deus com certa ironia (pois a defesa da fé e da Igreja Católica não era a prioridade número um do Estado Novo), mas porque despreza uma novidade que poderia ter sido lida na chave do progresso industrial. É a afronta contínua. Ele comemora a inexistência de diretores capazes de filmar filmes históricos, espetaculares e grandiosos, como os que consagraram Cecil B. de Mille, pois esses filmes seriam apenas “circo” para as massas, se pensamos na política romana do pão e circo, cujo léxico é compatível com o desejo polemista do texto.

De modo geral, Lúcio defende o cinema autoral e o cultivo de uma cultura cinematográfica. Para ele, o próprio cinema, para ser arte, precisaria se opor ao gosto das multidões, à comédia, ao entretenimento dos espetáculos musicais. Ele tem ressalvas inclusive em relação a filmes históricos. *Inconfidência mineira* era o filme histórico que Carmen Santos queria fazer, e que já tinha sido mencionado em “Cinema IV”. Naquele texto, Lúcio observa que “não nascemos para fazer filmes históricos... pelo menos agora”, ou seja, incluí a ressalva de que esse tipo de cinema poderia ser perseguido no futuro. A razão do impedimento no presente não é indicada. Talvez fosse a precariedade técnica ou de pessoal já discutida, mas também poderia ser o discurso populista do Estado Novo, em relação ao qual um longa-metragem de temática histórica seria alvo fácil de cooptação, como os “jornais” produzidos pelo DIP, que Lúcio elogia de forma protocolar em “Cinema IV”.²²

Se lembrarmos que Lúcio lamenta a circulação restrita de *Limite* entre intelectuais, sem dúvida nos faremos a pergunta: que espécie de paradigma deveria ser perseguido pelos cineastas brasileiros? Pelo que está esboçado nos textos, entrevemos que eles deveriam reunir o talento

²² Lúcio nem sequer fornece as informações sobre as pessoas responsáveis pelos filmes que cita: “[...] felizmente, com novos decretos-leis, as coisas começaram a marchar de um modo mais seguro, e já hoje temos jornais capazes de serem perfeitamente equiparados aos melhores estrangeiros. Como exemplo, lembrarei um documentário sobre as cachoeiras do Brasil, feito por um produtor de cujo nome não me lembro agora e o filme comemorativo do decênio Getúlio Vargas, realizado pelo DIP” (CARDOSO, “Cinema IV”, jun. 1941, p. 281).

cinematográfico de Mário Peixoto, a constância de Humberto Mauro e a obstinação empreendedora de Carmen Santos. Talvez valesse procurar um enredo na literatura, que não fosse tão batido como o dos *best-sellers* estadunidenses nem tão hermético como as mais altas obras literárias, bastava uma boa história. Os escritores poderiam colaborar, inclusive, escrevendo para o cinema. Além disso, os cineastas deveriam ter jogo de cintura para contornar as adversidades materiais e humanas, valendo-se talvez de locações exteriores, conselho que o próprio Lúcio seguiria. Considerado o esforço de filmar nesse tipo de locação, às vezes sem dinheiro para arcar com filtros ou com pouco filme virgem disponível, era preciso então ser um mártir. Anos depois, quando filmava *A mulher de longe*, Lúcio registraria essa impressão em seus diários, quando a prática o fazia rever suas concepções sobre cinema gestadas até então.

Compreendo agora porque Kuleshov – ou citaria ele uma palavra de Eisenstein? – afirma que o diretor de cinema, antes de tudo, deve gozar de boa saúde. Refere-se ele, sem a menor dúvida, a um sistema nervoso forte. Aqui no Brasil então, temos de lutar contra os elementos mais diversos e mais inesperados: o excessivo bom tempo, o mau tempo, dificuldades materiais, capacidade de compreensão, inteligência, boa-vontade, temperamentos caprichosos, falta de material, tudo. O diretor é um homem essencialmente votado ao sofrimento, é o pequeno deus castigado de um mundo de fatores antagônicos e adversos. Isto em qualquer lugar do mundo faz um herói, o Brasil inventa um mártir (CARDOSO, 2012, pp. 209-10).

É verdade que nem sempre o que Lúcio escreve nos textos da *Cultura Política* é novidade. Certas ideias soam apressadas, carentes de aprofundamento, e seriam melhor desenvolvidas por pessoas que se dedicaram de modo mais sistemático ao cinema. Seja como for, esse conjunto de textos continua relevante por dois motivos. O primeiro, mais particular, é revelar o pensamento de Lúcio sobre cinema antes de seu trabalho como roteirista e cineasta. O segundo, mais geral, é colaborar para um quadro do pensamento cinematográfico nesse momento adverso para a sua produção, o início dos anos 1940, período da Segunda Guerra e da ditadura do Estado Novo.

Para críticos como Octavio de Faria, que ignoravam o cinema popular e o educativo, o período que vai do início do cinema sonoro até os anos 1950 é considerado “um vazio quase absoluto” (FARIA, 1968, p. 146). A “terra” cinematográfica, pare ele, só se repovoaria com os filmes de Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Walter Hugo Khouri e Rubem Biáfora. E, alguns anos depois, com *Arraial do Cabo*, que Octavio cita como apenas de Paulo Cezar Saraceni sem creditar o codiretor Mario Carneiro. Cineastas ligados ao Cinema Novo e defensores de visão teleológica da história do cinema que culminava nesse movimento, como Glauber Rocha, concordariam com Octavio nesse ponto. Mas, apesar das adversidades materiais e de financiamento, havia gente seriamente comprometida a produzir cinema nesse período. Alberto Cavalcanti e Carmen Santos são apenas alguns exemplos, entre outros que Lúcio cita e

outros que começariam a trabalhar mais no fim daquela década. Lúcio, na verdade, escreve menos como crítico e teórico de cinema do que como um cinéfilo e artista que começa a considerar *que tipo de filme* fazer no Brasil, *como* conseguir os meios materiais e *quem* contratar para a equipe. Naquele momento, ele próprio talvez já pensasse em partir para prática, pelo menos na escrita de argumentos e roteiros.

2. A prática cinematográfica

Apesar da rápida contribuição como cronista para a *Cultura Política* em 1941, o período de 1948 a 1952 é o que concentra o maior envolvimento de Lúcio com cinema. Especialmente quando ele participa da produção do filme *Almas adversas* em 1948, dirigido por Leo Marten, e começa a filmar o seu *A mulher de longe* em 1949. É uma experiência intensa e efêmera, pois logo em 1950, ano do lançamento comercial de *Almas adversas*, *A mulher de longe* tem as filmagens interrompidas. Lúcio, no entanto, passa os anos seguintes fazendo um balanço da experiência em seus diários, por meio dos quais sabemos que ele chegou a procurar recursos para retomar o filme inacabado.

Antes de tratarmos de *A mulher de longe*, cabe abordar *Almas adversas*, o começo de Lúcio na prática cinematográfica. Faremos isso recuperando os manuscritos de seu argumento para o filme, disponíveis no Arquivo Lúcio Cardoso da FCRB, e também os materiais de divulgação e passagens do diário do escritor, já que só tivemos acesso aos trechos do filme telecinados e incluídos no documentário *A mulher de longe* (Luiz Carlos Lacerda, 2012). Com esse filme, o interesse de Lúcio por uma investigação da paisagem inóspita espelhando a inquietação das personagens ou seu isolamento, que já aparecera na sua literatura, volta-se também para a paisagem marítima, uma novidade em relação a seus romances e novelas publicados até então, que surge tanto nos contos da década de 1940 como nos roteiros (LAMEGO, 2012. pp. 12-13; COSTA, 2016, p. 52).

Com exceção de *Salgueiro*, que se passa no morro de mesmo nome da cidade do Rio de Janeiro, até o final dos anos 1930 as histórias de Lúcio se concentravam em pequenas cidades interioranas, reais ou imaginárias. É o caso dos romances *Malcita* e *A luz do subsolo*, e das novelas *Mãos vazias* e *O desconhecido*. Os anos 1940 são o período que Valéria Lamego (2012) aponta como o mais produtivo e fecundo para a produção de contos do escritor. Nos textos dessa época, segundo a pesquisadora, chamam a atenção os “contos insulares” ou com o mar como cenário (“O afogado”, “Simples encontro”, “Acontecimento da noite”, “A ilha” e “O viúvo”) e aqueles que dialogam com a literatura e a teoria de Edgar Allan Poe. O fantástico e macabro que

caracterizam as histórias desse escritor e seu princípio da unidade de efeito para o conto (POE, [1842] 1976) marcam, segundo Lamego, sobretudo “A escada” e “Olhos mortos”.

Esses dois interesses, em vez de mutuamente excludentes, se explicam pela visão que Lúcio tem do mar. Em vez de associado à liberdade ou à expansão de horizontes, para ele, o mar é ligado às profundezas, à noite. Como no poema “Annabel Lee” de Poe,²³ ao mar associam-se tumbas, sepulcros e demônios, mas também mulheres misteriosas e belas que, assim como as sereias, são capazes de seduzir e arruinar os homens. É um território de deriva, delírio ou naufrágio. Mesmo o movimento característico do mar não liberta, antes aprisiona. O conto “Os naufragos” destaca essa imobilidade, mesmo no movimento – “o vento monótono, o eterno vento” (CARDOSO, 2012, p. 54) –, que na verdade lembra os ciclos de repetição infernais:

A paisagem era baixa, escura e surda. Não se via logo o mar, mas desde longe, pressentia-se a sua presença. E naquele lugar, onde eu sonhara tanto na minha infância, não havia dias, nem tardes, nem crepúsculos – não sei por que estranho acaso era sempre o mesmo tempo, a mesma hora indefinida, a mesma estabilidade na cor e a mesma doentia densidade nos minutos. (ibidem, p. 54)

A morte e a doença não estão longe do mar. No conto “A ilha”, reescrito depois com o nome “Junto do mar”, a personagem que na primeira versão do conto tinha uma doença irrelevante, se descobre tuberculosa na segunda versão. Da mesma forma as moléstias graves e contagiosas também tinham sido objeto de interesse de Poe, por exemplo, no conto “O baile da morte vermelha”, sobre a peste e sua contaminação indistinta entre ricos e pobres, que Lúcio começou a adaptar para um roteiro televisivo.²⁴

Todos esses elementos, somados ainda à maneira como o mar apareceria na poesia de Lúcio, à qual voltaremos ao analisar *O viajante*, aproximam sua escrita literária de seus projetos no cinema. Da mesma forma, fazem com que a relação entre *Almas adversas*, *A mulher de longe* e depois *Porto das Caixas* com o filme *Limite*, de Mário Peixoto, seja mais substancial do que pode parecer em um primeiro momento. Ao contrário do que a grandeza de *Limite* – e também o mito em torno do filme – poderia ofuscar, a relação não é simplesmente de influência. Há uma série de afinidades entre Mário Peixoto e Lúcio, suas obras, mas também um conjunto de particularidades, que não poderão ser esgotadas por essa pesquisa. É por isso que Lúcio, ao iniciar sua prática cinematográfica, parece acatar de forma bastante literal seu próprio conselho

²³ Este poema inspirou o filme *A noite do terror* (*Night Tide*, 1961), de Curtis Harrington. A história concentra-se em uma mulher misteriosa que trabalha como sereia em um parque de diversões e desperta a paixão de um marinheiro. Por ser uma produção independente e de baixo orçamento da mesma época, mas também pela conexão entre a obra de Poe e a de Lúcio, o filme tem algumas semelhanças com *Porto das Caixas*. O poema de Poe, “Annabel Lee”, está disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems/44885/annabel-lee>>. Acesso em 21 jan. 2022.

²⁴ O documento com o início da adaptação do conto “O baile da morte vermelha”, de Edgar Allan Poe para a TV Tupi encontra-se no Arquivo Lúcio Cardoso, da FCRB, Rio de Janeiro.

dado na *Cultura Política* de filmar em exteriores e tomar esse filme de Mário Peixoto como ponto de partida para o que deveria ser feito no cinema brasileiro.

Se aqui destacamos a semelhança com o filme de Mário Peixoto para falar do cinema de Lúcio, é por sua atmosfera asfixiada, suas repetições e suas semelhanças formais com *Porto das Caixas* (a fotografia muito contrastada, a presença de cercas, grades, paredes), apontadas pela fortuna crítica deste último.²⁵ Nossa hipótese, porém, é a de que uma eventual linha de continuidade entre *Limite* e *Porto das Caixas* passa necessariamente pelo cinema de Lúcio Cardoso, em especial pelo filme inacabado *A mulher de longe*.

2.1. *Almas adversas*

O material referente a *Almas adversas* no Arquivo Lúcio Cardoso da FCRB não constitui um argumento ou um roteiro completo. São apenas cinco folhas com rascunhos de situações a serem filmadas na praia de Jurujuba, Niterói (RJ), indicando cinco personagens, além de situações, imagens e enquadramentos. As personagens têm nome nas cenas, mas não na lista, que já inclui nomes de atores e seus respectivos papéis. Com exceção de Alma Flora, Maria Della Costa e Dary Reis, os demais atores – Bibi Ferreira, Davi Conde e Graça Mello – estariam depois no elenco do filme. Em uma das folhas, ao lado desses nomes do elenco, há um ticado, o que talvez indique a confirmação dessas escolhas, seja com a equipe técnica ou com os próprios atores. Na parte de baixo da folha, vemos uma série de desenhos e rabiscos do tipo que se faz durante conversas ao telefone ou em reuniões. Identifica-se, no conjunto, um teatro, o nome de Graça Mello em capitulares, e uma indicação manuscrita, “Registro do título”, talvez uma pendência a ser resolvida pela produção do filme, função com a qual Lúcio também colabora, como veremos.

As quatro folhas seguintes esboçam algumas situações envolvendo as personagens Clara, Rosa, o pescador Jorge, Chico e o leiloeiro Simas. Pelo visto, Clara gosta de Jorge. Este, no entanto, gosta de Rosa, que é comprometida, talvez com Chico, mas atrai também Simas, o leiloeiro. Na primeira situação, pescadores chegam à praia. Clara os observa, enquanto Simas canta ao violão. Há destaque para a mudança do clima: “papéis que voam ao vento [...] / areia que escurece rapidamente / mar que se encrespa, / nuvens escuras, / vento mais forte açoitando os mastros dos barcos imóveis / sons de vento” (CARDOSO, s/d). Os sinos da igreja também anunciam uma tempestade. Após um gesto de hesitação, Chico entra na igreja e acende uma vela.

²⁵ Destacamos aqui as observações que foram mais importantes para as que procuramos desenvolver: Mignel Freire (2006), Jean-Claude Bernardet (2007, pp. 116-20) e Luís Alberto Rocha Mello (2017). Para uma bibliografia mais extensa sobre *Limite*, consultar: <<http://limite.ufr.br/bibliografia/>> . Acesso em 17/7/22.

Clara espia Jorge e Rosa de uma janela, depois interpela Jorge e avisa que Rosa é comprometida. Jorge pergunta de Clara, e ela diz que é solteira. Simas, ao violão, observa Jorge afastar-se. O ritmo repetitivo do cotidiano é dado então pela natureza: “Dias que correm, marcados pelo refrão do mar” (ibidem).

Em outro momento, Clara aguarda, perto de um penhasco, Chico voltar do mar (ele também pesca? Ou seria a volta de Jorge?). Os pescadores chegam à praia, e muitos se reúnem para recebê-los, num movimento iniciado com portas das casas se abrindo antes do afluxo das pessoas em direção à praia. A expectativa geral é destacada em *close*s de rostos olhando para o mar:

Barcos ao longe que se aproximam/ se aproximam/ Vê-se Jorge de pé à proa,
não mais triste, ansioso/ depois toda a extensão de Jurujuba, com praias que se
abrem/ gente que corre/ aglomerado na praia/ em justaposição com barcos, não
só o de Jorge, mas todos os pescadores chegando/ agora rostos em detalhe,
ansiosos/ Closeups de fisionomias alegres/ fusão com proas de barcos,/
multidão de novo,/ pés correndo,/ até que os barcos deslizam na areia e tudo se
confunde. (ibidem)

Neste momento, talvez tenha havido um lapso de Lúcio em relação aos nomes das personagens. Ele anota que Chico não encontra Clara, mas Rosa avisa Chico que Clara vai partir com o homem da cidade. Conforme o que vinha sendo narrado e o que se segue, o mais provável é que fosse Clara avisando Jorge que Rosa iria partir com o homem da cidade, que talvez seja o leiloeiro Simas. Logo depois é Jorge quem anda cabisbaixo pela praia, o que reforça a ideia de troca de nomes.

A situação seguinte é uma festa com um leilão promovido por Simas, onde ocorre um furto em favor de Rosa (de Simas para Rosa? Não sabemos). Jorge chega à festa e sai com Rosa. Eles são observados por Clara, entristecida, e por Chico e Simas, inquietos. Todos querem Rosa, que quer Jorge. O pescador, por sua vez, é a obsessão de Clara. Na quarta e última situação escrita, é retomada a cena cotidiana, os planos dos pés enfatizando a tristeza das personagens, seu olhar cabisbaixo:

Jorge, com a rede, prepara a saída matinal/ Barcos/ Manhã/ Saída com os restos
da festa ao fundo/ Figura de Jorge na proa, triste, pés/ Barco cada vez menos
no mar/ mar até a praia, mostrando pés nus de Rosa, que arruma peixes no
cesto/ e mais longe pés de Jorge, que assiste o trabalho/ Ele quer ajudá-la.
(ibidem)

Chama a atenção nesse rascunho o conjunto de imagens que Lúcio se propõe a criar, pulando linhas entre cada uma para destacar o encadeamento e o ritmo da montagem, e reforçando, mesmo que sem dominar a linguagem técnica de cinema, procedimentos de fusão e enquadramentos. As imagens escolhidas para mostrar a passagem do tempo, a mudança de clima

ou a melancolia das personagens parecem ecoar as de *Limite*. Nesse filme, também vemos uma mulher observar de um penhasco que dá para o mar, nuvens escuras, mar revolto, papéis voando ao vento, pescadores chegando à praia, e sobretudo foco nos pés das personagens, tanto daqueles que passam pelas ruas de terra, como das personagens principais. É um mundo melancólico em que as pessoas sentem vertigem, se apoiam nas superfícies e olham para baixo.

No entanto, em vez do isolamento e do caráter opaco das personagens de Mário Peixoto – espelhados pelo excesso de muros, portas fechadas, grades, cercas, que estabelecem um limite externo e literal que se soma ao metafórico e interior –, Lúcio procura criar situações de conflito e triângulos amorosos que se sobrepõem. Enquanto o casal Jorge e Rosa se encontra, os elementos preteridos (Clara, Simas, Chico) os espiam com inveja, tristeza, inquietação. Apesar do enredo confuso, ainda em fase preliminar neste rascunho de roteiro para *Almas adversas*, a semelhança narrativa e da *mise en scène* esboçada com os filmes de Humberto Mauro em *Cataguases* e *Ganga bruta* (1933) é evidente. Como em obras do cineasta mineiro, além da vigilância mútua daqueles que participam de triângulos amorosos, há ainda a presença do seresteiro (o leiloeiro Simas, que observa os acontecimentos e os comenta com suas canções e seu violão), e a ideia de que a chegada de um homem da cidade (o leiloeiro ou Chico) abala uma situação estabelecida e instaura um conflito.

Contudo, ao contrário desses dois cineastas, tidos como relevantes por Lúcio desde os textos para *Cultura Política*, há um interesse em destacar o grupo social da cidade. Sobretudo o modo como as opiniões se consolidam em conjunto, amparadas pela tradição provinciana e pela moral católica, e então se espalham em boatos. Da multidão na praia, vemos os rostos, cuja expressão varia, sem formar um bloco monolítico. Seus preconceitos porém se aproximam, sobretudo em relação aos hábitos da cidade que, assim como nesse cinema de Mauro, são vistos como corruptores pelos nativos. Do que foi esboçado, Clara é quem observa Rosa, mas é provável que depois também em conjunto as pessoas a observassem, e julgassem seu comportamento.

Embora não saibamos o que *Almas adversas* aproveitou das situações esboçadas por Lúcio, podemos afirmar sem risco que no filme são as figuras das beatas que mais encarnam essa patrulha moral em relação ao comportamento da protagonista. No trecho do longa telecinado e incluído no documentário de Luiz Carlos Lacerda, há um momento em que uma das beatas se vira para inspecionar uma mulher (Lúcia Lopes) que tinha acabado de passar [fig. 16]. E depois o diálogo em que outra beata (interpretada por Rosita Gay) sugere displicentemente a Zefa (Bibi Ferreira) que a mulher de fora da cidade teria tido participação na morte recente de seu pai, recém-falecido.



A semelhança do figurino das beatas (xale, crucifixo, roupas escuras e fechadas) e desse olhar avaliador equivale ao que veríamos depois em *A mulher de longe* e em *Porto das Caixas*. Apesar desses pontos de contato, há porém muitas diferenças entre esse trecho e os rascunhos de Lúcio para *Almas adversas*. A primeira delas é a locação: em vez de um pequeno vilarejo de pescadores, uma cidade mineira, Congonhas do Campo. Talvez a paisagem litorânea ainda estivesse presente em outra parte da fita, mas nessa sequência, o mar cede espaço à arquitetura e à arte barroca: as esculturas dos doze profetas de Aleijadinho [fig. 13] e a arquitetura colonial da igreja matriz de Congonhas [figs. 14-16]. Perto dali, as personagens percorrem uma estrada poeirenta sob o sol escaldante, como tantas outras na literatura de Lúcio. As poucas sombras e os morros carecas indicam ter havido ali uma vegetação mais frondosa do que então se apresenta.

Pelo que foi noticiado sobre *Almas adversas* nos jornais, sobretudo do Rio de Janeiro, é possível reconstituir parte da sua produção e enredo. Antes de mais nada, é importante saber que se trata de um projeto de Lúcio com o diretor Leo Marten.²⁶ Os dois, depois de terem sido apresentados pela atriz Alma Flora,²⁷ que atuou em uma montagem da peça de Lúcio *A corda de prata*, estabelecem uma parceria e pretendem fazer vários filmes. As notícias da época confundem os projetos da dupla que parecem estar em andamento ao mesmo tempo.²⁸

²⁶ Leo Marten (1900-1965) nasceu em Sarajevo e teve uma carreira na Europa antes de se mudar para o Brasil. Aqui, dirigiu alguns filmes antes de *Almas adversas*: *Cabocla bonita* (1937), *Eterna esperança* (1940), *Direito de pecar* (1940), *Vamos cantar* (1945), *Jardim do pecado* (1947) e *Um beijo roubado* (1948). E apenas um filme depois da parceria com Lúcio, *Cascalho* (1950). Ver o verbete sobre ele na *Enciclopédia do cinema brasileiro* (MIRANDA, 2012, p. 359). No segundo texto sobre cinema que escreveu para *Cultura Política*, Lúcio menciona Leo Marten como alguém que desejaria filmar produções musicadas com Carmen Miranda, como as dos Estados Unidos (CARDOSO, “Cinema II”, abr. 1941, p. 296). Como vimos, não era o tipo de filme que Lúcio gostava ou acreditava que deveriam ser feitos no Brasil.

²⁷ Sabemos disso por uma matéria de Oliveira Filho (1949, p. 15) publicada na época do lançamento de *Almas adversas* em *Letras e Artes*, Suplemento de *A Manhã*, em 20/2/1949. Ver referências completas das matérias de jornal aqui citadas na bibliografia.

²⁸ *Almas adversas* começa a ser mencionado em 1946, talvez em uma fase bastante preliminar. Segundo matéria de Tony França em *Hollywood*, “O argumento, adaptação e planificação” seriam de Leo Marten, enquanto a produção seria de ambos. Não fica

A partir de 1949, a maioria das notícias sobre *Almas adversas* apresenta Lúcio como um dos produtores do filme. E começam a circular mais fotos de cena ou retratos do elenco. Já em 13/2/1949, Azael de Oliveira escreve sobre o filme para o *Diário Carioca*. O autor diz ter tido acesso ao *script* fornecido por Lúcio Cardoso, mas talvez não tenha visto *Almas adversas* terminado. De qualquer forma, ele destaca a importância de Minas, que tinha marcado filmes como *Sangue mineiro* (Humberto Mauro, 1929), para a fita. Elogia o elenco, sobretudo Bibi Ferreira, “no papel dessa mineirinha misteriosa que nunca diz uma palavra” (OLIVEIRA, 1949, p. 2), e a estreia promissora do ator Nelson Dantas no cinema. Também destaca algumas cenas. Uma delas, em sua opinião, “um verdadeiro achado de cinema” (ibidem), é a que mostra os profetas de Aleijadinho ao fundo, Bibi Ferreira e as beatas vestindo preto contra o fundo claro da igreja matriz. A outra é uma cena no interior de uma sacristia, quando Bibi Ferreira aparece pela primeira vez no filme.²⁹

No início de 1949, também começam a ser divulgados mais detalhes dos outros projetos da dupla Leo Marten-Lúcio Cardoso.³⁰ É o caso da adaptação de *Os corumbas*, do sergipano Amando Fontes. Em entrevista para Isaac Grinberg publicada no *Diário de Notícias*, em 6/2/1949, Amando Fontes conta que Lúcio e Leo tinham filmado a festa de Bom Jesus dos Navegantes em Aracaju, fundamental para o romance, e acabam decidindo fazer todo o filme *in loco*. A descrição da festa tradicional que o escritor sergipano faz se afina com o interesse de Lúcio no cinema: “São dias muito bonitos em que Aracaju fica toda em festa para receber os visitantes do interior do Estado e dos Estados vizinhos. A praça principal se engalana toda, há carrossel, há roda gigante, há quiosques e o povo enche as ruas.” Há uma semelhança com o leilão no rascunho de *Almas adversas* e também com o parque onde a Mulher de *Porto das Caixas* passeia com o soldado.

O entrevistado, que apoia a adaptação de *Os corumbas*, elogia os envolvidos no filme e apresenta a empresa deles:

A “Ocidente Filmes do Brasil”, sociedade que tem como principais incorporadores um veterano do cinema europeu, o tcheco sr. Leo Marten, ex-diretor assistente de muitos filmes, entre os quais “Éxtase”, estrelado por Heddy Lmar, e o escritor Lúcio Cardoso, autor largamente conhecido e apreciado no Brasil inteiro. [...]

claro se Lúcio teria outra participação no filme além da corresponsabilidade pela produção. Em 15/12/1948, *Almas adversas* volta a ser notícia em *Cine Reporter*. O veículo divulga que o argumento seria do próprio Leo Marten com diálogos de Lúcio, como aliás consta na ficha do filme na Filmografia Brasileira da Cinemateca. Dias depois, em 18/12/1948, *A Noite* anuncia a partida da equipe de *Almas adversas* para a Bahia. Leo Marten é apresentado como diretor de cena e a supervisão seria de Lúcio Cardoso. Também por conta das filmagens na Bahia, o filme é notícia em *A Manhã*, em 21/12/1948, mas dessa vez o crédito da direção é dado a Lúcio, sendo Leo Marten diretor de cena, posições que o *Jornal de Notícias* de São Paulo corrobora em matéria publicada no dia 25/12/1948.

²⁹ Ambas estão no trecho de *Almas adversas* telecinado e incluído no documentário *A mulher de longo* (29'40"-36'36").

³⁰ A primeira menção que encontramos em jornais a esse projeto é a matéria de Tony França para *Hollywood*, em 1946.

Léo Marten e Lúcio Cardoso serão os diretores – dois elementos de grande valor intelectual, para mim duas sobejas garantias do êxito do filme, e uma grande e magnífica equipe europeia de especialistas recém-chegados, se incumbirá da parte técnica. (ibidem)

Segundo Amando Fontes, as credenciais de Leo Marten viriam da ascendência europeia e da experiência. Enquanto Lúcio dispensa maiores apresentações, pois é visto como um autor consagrado e, sabemos logo depois, é parte do grupo de amigos de Amando Fontes, que incluía escritores ligados ao romance social e ao introspectivo, como José Lins do Rego, Octavio de Faria e Barreto Filho. Outro fator que colaboraria para o sucesso do filme era a qualidade técnica da equipe, mais uma vez garantida pela procedência – e recente – de profissionais da Europa.

Quando *Almas adversas* estreia em cinemas do Rio de Janeiro em 1950, muitas matérias do jornal *A Manhã* se confundem e apontam que o roteiro seria uma adaptação de um romance de Lúcio, o que sem dúvida não é caso.³¹ A produção nesse momento é anunciada como de Lúcio Cardoso, Leo Marten e João Tinoco de Freitas, sendo a distribuição da Cooperativa Cinematográfica Brasileira. Para divulgar o filme, além de locações em Congonhas no Campo, são outra vez mencionadas as locações na Bahia: “*Almas adversas* nos transporta a Congonhas do Campo, à Bahia das velhas igrejas e saveiros, dos ritmos da macumba, seus campos petrolíferos, prendendo a atenção do espectador da primeira à última cena, agradando pelo bom desempenho dos atores e por sua história interessante” (*A MANHÃ*, 9/5/1950, p. 7). A tal história interessante de *Almas adversas*, até então não divulgada, é na verdade bastante complexa em suas reviravoltas e peripécias, a julgar pelo que consta na sinopse publicada em *A Manhã*:

Recolhendo-se ao silêncio das velhas igrejas mineiras – Célia – uma mulher que foi vítima de grande injustiça por parte de seu esposo, vem cumprir uma promessa, para que consiga de designios mais altos, a volta do marido para o caminho da razão e da justiça. Acontece que a vinda dela para a pacata cidade perturba a imaginação bisbilhoteira de algumas pessoas e em torno dela fecha-se um círculo de suspeitas as mais incríveis. Um homem morre vítima de sua própria imprudência, e a culpa, na opinião dessas pobres almas, recai sobre Célia. Um escritor, que também se refugiou na cidadezinha para terminar seu trabalho literário, assiste involuntariamente ao desenrolar dos acontecimentos. Infiltrando-se aos poucos na vida privada de Célia, recrimina-a pela fé que ela tem nos poderes superiores, depositando a solução de suas amarguras – o seu ver nos poderes inexistentes. Por sua vez, o escritor Carlos é chocado pela flagrante semelhança da filha do acidentado com a de sua ex-noiva. Julgando-se vítima da inconstância da sua ex-noiva, tornou-se um descrente, não tendo confiança em ninguém. A providência fã-lo-a mudar de opinião e, no seu íntimo, ele se convence de ser o verdadeiro culpado da desgraça de ambos. Enquanto assiste ao resultado da fé inabalável e da conduta de Célia – a reconciliação desta com o marido – começa a acreditar que a adversidade das almas pode ser nivelada pela vontade de ter-se confiança no próximo. (*A MANHÃ*, 14/5/1950, p. 6)

³¹Ver, por exemplo, as listas de filmes em cartaz em *A Manhã* em 5/5/1950 e 6/5/1950.

Reparamos que alguns elementos dos rascunhos de Lúcio permanecem na sinopse: a ideia de forasteiros em choque com a mentalidade de uma pequena cidade ou julgados por ela – o escritor e a pagadora de promessa –, os boatos preconceituosos, a hesitação da fé *versus* a força da fé, e os triângulos amorosos que apenas entrevemos, pois a matéria não quer revelar detalhes que estragariam a surpresa de quem fosse assistir ao filme.

As reviravoltas, coincidências e a providência redentora, que repara a injustiça da qual a personagem principal havia sido vítima, aproximam o *plot* do melodrama. A estratégia de divulgação do filme, no mesmo caminho, sintetiza o enredo em uma frase: “O romance de uma mulher perseguida” [fig. 17]. A imagem e o letreiro, no entanto, escolhem destacar o fato de que se tratava da estreia de Bibi Ferreira, famosa atriz dos palcos, no cinema nacional. Mas Bibi Ferreira vive duas personagens, Georgina e Zefa, respectivamente a ex-noiva do escritor que visita a cidade, e a filha do homem que acabara de falecer. É a atriz Lúcia Lopes quem interpreta a pagadora de promessas. A que “mulher perseguida” então a propaganda se refere? Era possível que se referisse a mais de uma? São perguntas que, na ausência do filme, ficam sem resposta. Também não sabemos que sequências teriam sido filmadas na Bahia e de que maneira as religiões afro-brasileiras seriam inseridas no enredo.



17

Anúncio do filme *Almas adversas* com desenho de Bibi Ferreira. Fonte: *A Manhã*, Rio de Janeiro, 18/5/1950, p. 6.

Depois que o filme estreia comercialmente, pouco se fala dele nos jornais.³² Alex Viany observaria depois, em *Introdução ao cinema brasileiro*, que *Almas adversas* “muito merecidamente, passou em brancas nuvens” (VIANY, 1987, p. 102). Tal menção ocorre quando o crítico elenca os projetos de Lúcio Cardoso, este e *A mulher de longe*, como exemplos de iniciativas fora da Atlântida na parte do livro concentrada nos anos 1930-40, momento da história do cinema brasileiro em que “o rapazinho [isto é, o cinema] enfrenta crise após crise” (ibidem). Sem ver o

³² Um dos poucos que ainda defende o filme depois da estreia é Leon Eliachar (em *A Cena Muda*, ano 29, n. 35, 29/8/1950. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/084859/53269>>. Acesso em 17 jan. 2021), mas seus argumentos não são consistentes. Ele reclama que *Almas adversas* foi maltratado por uma crítica “um pouco severa em relação aos trabalhadores honestos que ainda existem em nosso meio”. Em relação a *Estrela da manhã* (estreia de Oswaldo Marques de Oliveira, que assinava suas colunas sobre cinema com o pseudônimo de Jonald), apesar de reconhecer os esforços do companheiro de jornal, Eliachar diz que “apesar das boas intenções nada se salva na película”. Ou seja, talvez ele tivesse mais a dizer em favor de *Almas adversas* do que expressou.

filme, é difícil concordar com Viany que o descaso da recepção tenha sido merecido, embora a possibilidade seja bastante alta. Em 5/11/1949, ao anunciar *A mulher de longe*, uma matéria da *Revista da Semana* lembra da experiência anterior de Lúcio em relação ao seu contexto de produção e lançamento: “*Almas adversas*, que como a grande maioria das nossas películas de enredo, foi apreciada com a necessária descrição pelos cronistas e conhecedores do assunto.”³³ E a impressão que o próprio Lúcio registra em seus diários em maio de 1950 não destoou disso:

Estreia hoje de *Almas adversas*, que tanto trabalho me custou. É verdade que serviu para mim como uma profunda experiência, mas não posso constatar senão que se trata de uma grande esperança fracassada. Com que ingenuidade acreditei que estivesse trabalhando a favor de uma grande tarefa! — e convenhamos, o defeito não é dos outros, é meu. Não tive a alma pequena que era necessária para empregar nessas coisas... E só compreendi isto tarde demais.” (CARDOSO, 2012, p. 250)

Certamente Lúcio não ficou satisfeito com o resultado de *Almas adversas*, de todo modo o filme lhe serviu como um grande laboratório. Para a pesquisadora Érica Ignácio Costa, “tanto na ideia inicial do argumento como no produto final filme, já são explorados elementos que serão utilizados no ano seguinte em *A mulher de longe*, como a praia, a figura do ser forasteiro, as beatas. Um projeto adianta o outro, no momento de maior mergulho de Lúcio Cardoso na arte cinematográfica, que são os anos de 1948 e 1949” (COSTA, 2016, p. 93). Além disso, podemos acrescentar, é com a produção de *Almas adversas* que o nome de Lúcio passa a circular nas páginas sobre cinema dos jornais. E ele não apenas começa a ser visto como alguém dessa área, como a de fato se inserir nela. As relações que Lúcio travou com equipe e elenco de *Almas adversas* seriam fundamentais para seu *A mulher de longe*. No filme de Lúcio, continuava o produtor João Tinoco de Freitas, e o ator Nelson Dantas, que mais tarde interpretaria Demétrio (*A casa assassinada*) e Mestre Juca do Vale (*O viajante*), seria assistente de direção. A atriz Rosita Gay viveria outra vez uma beata, a personagem da Velha I. Além disso, estaria ali a cena do olhar fuzilante, que experimentada por Lúcio pela primeira vez em *Almas adversas*, voltaria em *A mulher de longe* e também seria retomada por Saraceni na Trilogia da Paixão.

2.2. *A mulher de longe*

Quando o projeto de *A mulher de longe* começa a ser divulgado nos jornais cariocas, Lúcio Cardoso tem ocasião de rerepresentar suas ideias sobre o cinema, em maturação desde os textos

³³ *Revista da Semana*, n. 45, 5/11/1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/025909_04/29263>. Acesso em 17 jan. 2021.

para *Cultura Política*. Em matéria da *A Cena Muda*, de 9/8/1949, seu depoimento retoma o interesse pelo cinema como arte e não como entretenimento. Também refuta a constatação de que o cinema brasileiro estaria em decadência. Outra vez a decadência, para ele, era uma situação vivida por Hollywood, depois de ter dado ao mundo importante contribuição. O Brasil, ao contrário, estava apenas começando nesse campo. Seu diagnóstico continua semelhante ao que ele esboça em 1941. O cinema europeu é ainda referência, e Lúcio reconhece os problemas dos filmes brasileiros, como aliás, acredita que o público reconhecia. Sem meandros, ele afirma estar em curso um momento de transição, que seria, de um jeito ou de outro, superado: “O cinema sobreviverá a todas as previsões que fizermos, porque não é só nosso, mas uma conquista do tempo” (CARDOSO, 9/8/1949, p. 10), diz.

Outra vez Lúcio comenta a relação do cinema com a literatura, respeitando a autonomia do primeiro. E destaca a importância pedagógica do cinema, ressaltando que ele poderia ser educativo por si mesmo, “pela sua simples existência como obra de arte” (ibidem). Além disso, em posição que considera divergir da opinião corrente,³⁴ Lúcio defende que, além de material e recursos, era preciso que houvesse inteligência em nosso cinema, do contrário os filmes continuariam ruins. O que ele, com o mesmo léxico dos textos para *Cultura Política*, chama de “inteligência” e depois de “espírito” tem proximidade com o que mais tarde chamaríamos de cinema de autor.³⁵ Lúcio diz: “Os milagres técnicos que enchem películas vazias de espírito não interessam: sobe lentamente à tona o gosto pelo cinema verdadeiro”. Isto é, não se chegaria à verdade pela técnica, pois a verdade daqueles que faziam um filme deveria precedê-lo e se sobrepor à técnica.

Se os textos de Lúcio na *Cultura Política* já defendiam uma noção de autoria no cinema e apresentavam uma desconfiança do espetáculo, a essas ideias soma-se agora uma novidade: um posicionamento aparentemente anti-industrial. Trata-se, na verdade, de uma posição a favor da indústria, mas contrária ao modelo de *studio-system*. O cinema de arte e autoral só poderia prosperar fora de um sistema de produção que visa o lucro. O modelo empresarial era o oposto da arte: “o lado mau da cinematografia é o cinema feito com o intuito de ganhar dinheiro, sendo que, tornando-se puramente industrial, a tela deixa de ser um reflexo de arte para converter-se num mero porta-voz de instintos dos incultos” (ibidem). Mais uma vez o que Lúcio defendia eram filmagens que privilegiassem a liberdade criativa dos cineastas. Ele ainda não usa a palavra

³⁴ Um exemplo de divergência nesse ponto é mais uma vez Mário Peixoto. No texto “Cinema caluniado”, publicado em *O Jornal*, em 31 de agosto de 1937, Peixoto observa o seguinte: “As pessoas existem – existem os artistas... O que não existe é o Cinema produto conjugado: no Rio ou em São Paulo, no Sul ou no Norte!” (PEIXOTO, 2000, p. 59).

³⁵ Essa ideia de autor parece antecipar os desdobramentos no Brasil, no contexto do Cinema Novo, da noção de autor cinematográfico criada e difundida pelos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*. Para uma análise das diferenças de contexto França e Brasil, respectivamente nos anos 1950 e 1960, ver BERNARDET; REIS, 2018.

“independente”, mas o que defende se aproxima desse debate, que começa a surgir no Rio de Janeiro justamente naquele momento.³⁶

Em texto para *O Jornal* de 23/10/1949, Lúcio faz questão de reivindicar uma relação de longa data com o cinema, apesar do aprendizado constante.³⁷ Já envolvido com as filmagens na época, ele diz ter escrito o “script” de *A mulher de longe* “sem pensar nas possibilidades de fracasso” (ibidem), e conta como escolheu elenco e equipe técnica. Antes de terminar o roteiro, já tinha escolhido os três atores principais: Rosita Gay, com quem trabalhara em *Almas adversas*; Orlando Guy, seu amigo e até então ator de teatro, mas que participara do filme *Jangada* (de Raul Roulien, inacabado); e Iracema Vitória, uma atriz de teatro de revista que Lúcio considerava perfeita para o papel da protagonista por sua beleza. As fotos de *A mulher de longe* nessa matéria e nas demais divulgavam sobretudo esses atores, com destaque para os dois últimos, o casal principal do filme.

Em relação à direção de fotografia, Lúcio observa que “um nome se impôs naturalmente” por ser “o melhor, o mais autorizado de quantos trabalham no Brasil: Ruy Santos” (ibidem). Naquele momento o fotógrafo e também cineasta, que começara sua carreira como assistente de Edgar Brazil em *Limite*,³⁸ começa a ficar conhecido por trabalhos em que predominavam locações exteriores, especialmente paisagens litorâneas, como era o caso do filme *Estrela da manhã*. Apesar de ainda estar em produção, é esse filme que garante a confiança de Lúcio em Ruy Santos. Lúcio apresenta o fotógrafo como artista, não como técnico, e se mostra grato pela colaboração.

Apesar de Ruy Santos ser também cineasta, *Estrela da manhã* (1950) era a estreia do crítico de cinema Jonald (Oswaldo Marques de Oliveira) na direção. Sobre o filme cria-se uma enorme

³⁶ Sobre esse debate, ver a tese de Luis Alberto Rocha Melo “*Cinema independente: Produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)*” (2011). A ideia de “produção independente” começa a circular no Rio na segunda metade dos anos 1940. Em sua pesquisa, Melo discute as esferas de produção, distribuição e exibição que buscavam constituir um circuito para esse cinema, e nota que o grupo que o compunha, apesar de ter diferentes perspectivas sobre o que seria “independente”, em geral era a favor da industrialização do cinema brasileiro, embora estivessem atentos “às novas experiências alternativas de produção surgidas na Europa do pós-guerra, a princípio mais condizentes com a realidade brasileira do que a transposição acrítica do *studio-system* nos moldes norte-americanos, como pretendiam, por exemplo, os industriais paulistas” (MELO, 2011, p. 12). A pesquisa desse período permitiu a Melo constatar que a ideia de “cinema independente”, como o pensamento industrialista (AUTRAN, 2013), constitui uma tradição no meio cinematográfico, e que ela “apenas raramente se manifestou como um discurso anti-industrialista” (MELO, 2011, p. 380).

³⁷ “Desde os mais recuados tempos da minha vida, lembro de me ter interessado pelo cinema. Como tantos companheiros que vim a encontrar mais tarde, minha infância foi marcada pela sombra desses grandes ídolos que se chamaram Greta Garbo, John Gilbert, Norma Talmadge. Acompanhei films em séries, apaixonei-me pelos mais ínfimos detalhes da confecção de um film, segui atentamente o destino de alguns grandes astros, aprendi a distinguir diretores, films, marcas produtoras com o gosto e a memória que só possuem os maniacos. Vim a saber mais tarde, assim, que conhecimento de cinema não se improvisa de uma hora para outra, ao contrário, que é o resultado de um acervo de conhecimentos e coisas vistas, que tanto viria a me ser útil mais tarde. Só então comecei a ver nossos estudiosos, suas deficiências, os processos na elaboração de um film. Aprendi muito – o suficiente pelo menos para saber que quase sempre não se sabe nada sobre cinema, que tudo ainda está por aprender, que se aprende todos os dias” (CARDOSO, 23/10/1949, p. 1).

³⁸ Depois de *Limite*, Edgar Brazil e Ruy Santos trabalharam juntos em outros projetos e chegaram a ser colegas na Brasil Vita Filmes. Edgar teve um papel de mentor para Ruy Santos. Separava as sobras de filmes para ele filmar e ensinou-lhe a técnica da fotografia para cinema. Sobre a relação dos dois, ler a entrevista que Ruy Santos deu a Alex Viany, em 30/9/1980 (disponível em: <http://www.alexviany.com.br/>).

expectativa desde 1948, quando um copião é exibido em sessão dupla com *Limite* na Faculdade Nacional de Filosofia. Octavio de Faria e Mário Peixoto assistem a essa sessão (MELLO, 2000, pp. 21, 145). E há rumores de que Peixoto tenha tido alguma participação no filme, provavelmente na preparação da decupagem, talvez também na direção (ibidem, p. 145).³⁹ De todo modo o argumento é anunciado como de Jorge Amado e não há créditos para Mário Peixoto na fita.

É possível que Lúcio também tenha visto essa sessão de *Estrela da manhã*, ou ouvido falar do filme por seus amigos que estavam presentes, ou ainda lido o texto “Momento”, que Mário Peixoto publicou em *O Jornal* de 19/9/1948. O texto se dedica a uma sequência desse filme, quando dois cortejos fúnebres se encontram na praia. Peixoto analisa em detalhe a maneira de filmar essa situação, mas evita uma apreciação crítica do filme ainda em finalização:

No livro, como no filme, tudo culmina no instante em que o criador melhor se realiza. No enredo de *Estrela da manhã* esse minuto marcou-se na cena do enterro. A câmera desce até o chão da praia, onde os grãos de areia se isolam quase tão densos como grossos cristais de sal, esparramados no bojo de um invisível coxo para gado. Calcanhares rudes das personagens pisam essa areia, penetrando a seguir no campo da objetiva, o caixão e o todo dos acompanhantes que se afastam. A câmera pega do alto a curva do mar vista lá embaixo ao longo da praia, onde os dois enterros minúsculos se cruzam na coincidência chocante: um grupo de preto, outro de claro. Depois, no brusco corte, a objetiva coloca-se novamente junto ao grupo mais escuro, captando-os, que se afastam para o fundo do quadro, negros, solenes, confundindo as roupagens, como numa procurada penetração, no sombrio das nuvens.

O enterro dilui-se no background do céu.

Ao colocar as suas personagens diante da câmera, para a descrita cena, o brasileiro Ruy Santos marcou o seu definitivo “momento” para o nosso cinema. Para o bom cinema que há anos vínhamos esperando, todos nós que desejávamos esse quase milagre – nesta nossa terra de tanta luz –, não podemos deixar de parar um instante, surpreendidos, reverenciando esses segundos que marcaram um nascimento. (PEIXOTO, [1948] 2000, pp. 83-84)

Sem qualquer menção ao diretor, é o fotógrafo Ruy Santos quem obtém os créditos de criador e a admiração generosa de Peixoto. Para Saulo Pereira de Mello (2000, p. 146), a descrição da sequência feita por Peixoto não é compatível com o que ficaria no filme. A “imaginação” do autor de *Limite* atua sobre o que está na tela, “suprindo, corrigindo e melhorando a ‘realidade’”.

Lançado em 1950, *Estrela da manhã* foi um fracasso de público e crítica, e uma decepção para quem o aguardava com ansiedade (ibidem, p. 21). Independentemente do resultado do filme, essa cena do enterro, a julgar pelo que escreve Peixoto, se assemelha a algumas imagens de *A mulher de longe*. Tudo leva a crer que Lúcio procurou, com Ruy Santos, aproveitar essa experiência, uma vez que ela tinha enorme afinidade com a atmosfera de macabro que buscava para seu filme.

³⁹ Na entrevista de Ruy Santos para Alex Viany, o fotógrafo confirma parte desses rumores. Segundo Ruy Santos, o roteiro, com o qual colaborou, é de Mário Peixoto, e Jonald, ao dirigir o filme, “arrebentou com o roteiro”. Ver a terceira fita da entrevista.

Podemos entrever essa atmosfera que Lúcio buscava na leitura da sinopse disponível no site da Filmografia Brasileira:

Em meio ao lamaçal à margem de um rio com embarcações, um homem descobre um cadáver de mulher. Um grupo de beatas, vestidas de preto, parece prestar a extrema-unção [Rosita Gay, atriz que interpreta a personagem Velha I, tem em suas mãos uma vela]. O homem bastante apressado, chega a um sítio com casas de pau-a-pique e diversos animais domésticos [porcos e galinhas], e convoca outros homens para acompanhá-lo até o local da morte. Pássaros [urubus] revoam ao fundo. Um humilde grupo transporta o corpo no interior de um caixão pela paisagem ribeirinha. Um casal de mãos dadas observa respeitoso o féretro que passa pela areia da praia. O casal se dirige para um casarão da mesma localidade sem perceber que está sendo espionado por uma das beatas. A mulher dependura roupas no varal e o homem prepara uma rede de pescaria. Da janela, ele observa a líder do grupo de beatas que vem andando pelo pequeno embarcadouro. Ela se aproxima dele (que já está à beira do rio) e conversa sobre algo que acontecerá mais adiante. Ele se afasta abruptamente, deixando-a proferir vitupérios.⁴⁰

Tal sinopse, na verdade, coincide com uma descrição do material filmado sob a guarda da instituição, a que assistimos ao longo do documentário de Luiz Carlos Lacerda.

Na sequência que têm relação com *Estrela da manhã*, o cortejo fúnebre da mulher que apareceu morta na praia caminha da esquerda para a direita do quadro [figs. 18-20], enquanto o pescador e a forasteira vêm na direção contrária [fig. 21]. O grupo move-se longe da câmera, e suas silhuetas diminutas na contraluz são vistas em *contra-plongée*, o que enfatiza as nuvens ao fundo e a textura da vegetação de restinga em primeiro plano. Há também um contraste entre claro (nuvens, areia, caixão) e escuro (trajes, vegetação, céu, sombras). Nas tomadas filmadas mais de perto, predomina a roupa escura, enlutada, dos integrantes do cortejo [figs. 22-23].



⁴⁰ Disponível no site da Filmografia Brasileira, da Cinemateca Brasileiro. Acesso em 17 jan. 2021.

Após passar pelo casal (Iracema Vitória e Orlando Guy), os homens que carregam a parte de trás do caixão se voltam e reparam na mulher [fig. 23]. O gesto reúne vigilância bisbilhoteira e interesse sexual. Ninguém a conhece, ela é bonita e diferente, a única ali vestida de branco, e que, ao contrário do pescador, não faz o sinal da cruz, apenas abaixa a cabeça. Na cena, se aprimora o gesto da beata que reparava na pagadora de promessas em *Almas adversas* [fig. 16]. A intenção do movimento fica mais nítida depois de uma ligeira pausa, que é ágil o suficiente para demonstrar o impacto da visão, mas demarca que a observação não é imediata ou automática. Guiados pela intencionalidade do olhar, que decide se voltar só depois de já ter passado pelo objeto de interesse, é como se os corpos se paralisassem, embora continuem em movimento.

Em outro *take* de *A mulher de longe*, a pausa também é fundamental para a criação do suspense. Entre casas de pau a pique do vilarejo, o casal caminha do fundo do quadro em direção à câmera fixa [figs. 24-25], que os enquadra em um ligeiro *contra-plongée* (uma *mise en scène* recorrente no conjunto filmado). O plano permanece vazio por instantes [fig. 26] até que a silhueta da antagonista vestida de preto (Rosita Gay) surja de trás de uma parede [fig. 27].



Com o xale escuro cobrindo a cabeça, a postura corcunda e uma das mãos erguendo a saia a revelar pernas ligeiramente abertas, a presença de Rosita Gay concentra a iconografia da bruxa, conforme o estereótipo popularizado pela literatura infantil [fig. 29] (FEDERICI, 2019a, p. 324). É a imagem de uma “velha feia” (ibidem, p. 342), pronta para tomar a iniciativa, tão agressiva e vigorosa quanto os homens (ibidem, p. 331), e associada ao mal. Quando filmada de perfil, com

o queixo e o nariz proeminentes para o alto, os lábios finos ainda menos perceptíveis pelo esgar de desprezo, as expressões faciais da atriz reforçam essa referência [fig. 28]. As fotos de divulgação de *A mulher de longe* [ver, por exemplo, fig. 29] seguem o mesmo caminho ao apresentar aquela que seria a vilã da trama, pois antagonista do casal. No entanto, o filme procura fundir polos opostos, ideias de bem e mal. À iconografia da bruxa se mescla a altivez da beata, que caminha decidida, em luto fechado, com velas e crucifixos, na sua defesa da moral e da tradição religiosa.



28



29

Frame e foto de divulgação de *A mulher de longe*. Fonte: revista *A Manhã*, 30/10/1949, p. 13.

No macabro de Lúcio não há apenas o que a perspectiva cristã considerou ao longo do tempo ser o mal, mas também a própria subversão do catolicismo. Seja pela denúncia do uso da aparência de fé como meio de distinção social e poder, seja na questão da blasfêmia, revisitada em muitas de suas obras. Se comparamos a personagem de Rosita Gay em *Almas adversas* e *A mulher de longe*, é impressionante a transformação. Da beata falastrona e talvez até um pouco cômica em *Almas adversas* para a sisudez macabra de bruxa-beata em *A mulher de longe*. Para isso sem dúvida colaborou a experiência e o talento da atriz, mas também a intenção de Lúcio, agora como diretor, e a parceria com Ruy Santos, mais afinado ao seu propósito do que Leo Marten.

Além dessa personagem, o clima macabro desejado por Lúcio já aparecia na locação escolhida para o filme. Uma praia pantanosa, que por ser próxima a um matadouro, reunia um número impressionante de urubus, além das ruínas de uma igreja incendiada. A matéria especial de *A Manhã*, de 30/10/1949, sobre as filmagens registra se tratar da Praia do Gradim⁴¹ e procura transmitir a atmosfera do lugar, que às vezes escapa das fotos posadas para divulgação do filme. O cheiro insuportável, o sangue que escorria do matadouro até a praia em “Uma espessa camada de lama escura” (ibidem) é relatado tanto quanto as dificuldades socioeconômicas enfrentadas

⁴¹ A Praia do Gradim é hoje parte do município de São Gonçalo, Rio de Janeiro. O documentário de Luiz Carlos Lacerda e a nota editorial dos diários (RIBEIRO, 2012, p. 187), no entanto, mencionam que as locações foram feitas em uma aldeia de pescadores em Itaipu, Niterói.

pelos moradores, que colaboram com a filmagem, emprestando roupas para o figurino e atuando como figurantes. Além disso, a autora da reportagem, Yedda Teixeira da Rocha, procura conversar com a equipe e esboçar o perfil de alguns. Rosita Gay, por exemplo, conta histórias da sua trajetória como atriz. Orlando Guy demonstra seu entusiasmo com o filme. Mas é Ruy Santos que merece o maior destaque, sendo apresentado como fotógrafo e realizador dos documentários “Terra seca”, “Escadas” e “O mar”. Ele fala sobre seus projetos como cineasta e lamenta que a filmagem de *A mulher de longe* não use filtros porque eram muito caros.

Provocado pela jornalista sobre a renúncia à literatura, Lúcio responde com bom humor e ironia ao dizer que não eram coisas incompatíveis, e que ainda podia tentar o circo. Apesar da brincadeira, o texto enxerga uma continuidade no projeto artístico de Lúcio e procura reforçar um conjunto de opiniões já presentes no senso comum sobre o escritor. Seu gosto pelo lúgubre e seu desejo de polêmica, por exemplo. A ideia é de que essa marca autoral passaria ao cinema:

Seria inútil perguntar a Lúcio Cardoso como é o filme. Provavelmente responderia: “só tem urubus. São eles os personagens”. No entanto ali estava o *script*. De quem? Lúcio Cardoso. Ali estava a história. De quem? Lúcio Cardoso. E a escolha esclarecida do lugar o ambiente mórbido: – lama, sangue, antiguidades, luto. Tudo isto é Lúcio Cardoso. (ibidem)

Não há dúvida de que Lúcio dominaria aquele novo meio de expressão como dominava o de seus textos literários. A descrição da filmagem de um *take* com dois urubus pousados no galho de uma árvore sinaliza, contraditoriamente, uma série de problemas particulares do cinema – em especial do de baixo orçamento – com que Lúcio precisaria aprender a lidar.

Tudo pronto. O assistente traz as aves presas, já de véspera: parecem exaustas. Ruy leva a máquina para a árvore próxima. Freddy [provavelmente Ferdy Carneiro, diretor de arte] segue com os ‘rebatedores’. O diretor se aproxima lendo o ‘script’. Dois nativos sobem ligeiros pelos galhos da árvore. Os urubus estão sendo amarrados. Empoleiram-se mal no galho baixo. Pronto. Um pedaço de barbante balança no ar, caindo das garras da ave. Procura-se uma tesoura – cortado. As aves se espantam. Uma delas muda de lugar. Com varas são aproximadas. Tudo O.K.? Não! O barbante que as prende balança no tronco. Qualquer um notará depois este detalhe. O ‘pescador’ Jayme sai correndo, e logo volta com uma lata de lama. Enlameia-se o galho. Logo começa a juntar gente que sentada ao redor observa. Ao lado, Lúcio nota a asa mal fechada da ave. Dá um ‘toque mágico’. Agora sim, pode começar, exclama cansado. Nelson Dantas suspende a tabuleta. – “take 46 Seq. 3”. Neste movimento compassado e brando as aves se assustam. Uma delas ainda presa – as asas enormes, o bico recurvado e sujo – debate-se ferozmente no ar. A outra vendo-se livre levanta vôo e pousa adiante. As crianças correm atrás, com gritos de alegria – ‘pega ele! Pega ele!’

Um bando enorme se agita no ar. Abrindo e fechando as asas espalham-se nas árvores altas. – Outros na lama, imóveis à espreita... Um rio de sangue escoia pelo cano do matadouro próximo. Não há quem se sinta bem com aquele mau cheiro. As crianças conseguem afinal apanhar o bicho. As pernas sujas até o joelho, a satisfação indizível nos olhos. – ‘pronto seu moço’... As aves

equilibram-se amedrontadas nos galhos inflexíveis. A tabuleta sobe silenciosa. Nelson [Dantas, assistente de direção] murmura alguma coisa que chega até nós num sopro. ‘Silêncio’. E começa a filmagem... (ibidem)

Antes mesmo da claquete (e depois de gritado o “corta”), se impunha um mundo de dificuldades, para as quais o remédio com frequência era o improviso. E a colaboração dos moradores com a equipe do filme gera tensões de classe. Essa cena dos urubus não aparece no documentário de Luiz Carlos Lacerda. Terá sido filmada como o texto a descreve? Se sim, talvez não tenha sido considerada aproveitável. Mas os urubus, esse grande emblema da morte presente na literatura de Lúcio⁴² e visto em *Limite*, aparecem em outros *takes* de *A mulher de longe*. Em certo momento, vemos apenas um pássaro solitário planando no céu, depois vários, uma pequena multidão à espreita.

Além dos trechos do filme a que tivemos acesso e de matérias em jornais, outra forma de nos aproximarmos de *A mulher de longe* é o conjunto de documentos relativos ao filme disponíveis no Arquivo Lúcio Cardoso da FCRB. Destes, o que mais nos interessa é o *cenário*, no caso, o roteiro técnico ou a decupagem.⁴³ Segundo o relato de Luiz Carlos Lacerda para esta pesquisa, Ruy Santos ajudou Lúcio a fazer esse roteiro. A parceria com o fotógrafo explica não só a precisão dos termos técnicos de cinema, que poderiam até ser aprendidos com relativa facilidade, mas sua estrutura profissional já em colunas, compatível com o modelo adotado pelos estúdios naquele momento.⁴⁴

No capítulo 5 de *Filme e realidade*, dedicado aos argumentos cinematográficos, o experiente Alberto Cavalcanti elenca as etapas usuais, da primeira ideia ao roteiro técnico:

[...] faz-se, para começar, uma primeira sinopse de duas dezenas de páginas, mais ou menos; [...] Em seguida, vem uma série de tratamentos em que o argumento vai se expandindo, em que o diálogo reponha pouco a pouco e as cenas dramáticas vão se desenvolvendo naturalmente. Insisto em julgar que quanto mais tarde aparece o diálogo, melhor será o argumento: resolver uma situação pelo diálogo quando pode ser tratada de maneira puramente visual não passa de lei do menor esforço. Em média o argumento de um filme normal tem quatro ou cinco tratamentos. Só depois de terminado aquele em que já se tem uma ideia completa do desenvolvimento dramático da história, começa-se o roteiro técnico. Este último tratamento tem, geralmente, cerca de oitenta páginas. O

⁴² Além dos romances sobre os quais vamos nos aprofundar nos próximos capítulos, outros exemplos em que a presença dos urubus chama a atenção são o conto “O regresso”, que apresenta as personagens Felipe e Idá de *Mãos vazias* com outras características, e a novela “Céu escuro”, em que há ainda agonia da morte assistida por beatas. Ambos os textos se encontram na antologia *Contos da ilha e do continente* (2012) organizada por Valéria Lamego.

⁴³ São três os conjuntos documentais sobre *A mulher de longe* que consultamos. Além da decupagem, um caderno com registro dos custos da produção, e um conjunto de cinco folhas com ordens do dia. Manuscritas em forma de tabela, uma para cada locação, são indicados os *takes* e os atores: duas folhas registram “Aldeia”; uma “Interior do casebre do pescador”, uma “Frente da casa do pescador”; e uma “Interior da casa da velha”. A caligrafia que consta nesse conjunto não parece a de Lúcio, o que nos leva a crer que o documento teria sido criado por outra pessoa, talvez pelo assistente de direção do filme, que era o ator Nelson Dantas.

⁴⁴ Em fase mais preliminar de elaboração, os rascunhos para outros projetos que Lúcio produziu sozinho, antes ou depois desse filme, não possuem as mesmas características do roteiro técnico de *A mulher de longe*. É o caso do citado para *Almas adversas*, do rascunho e do argumento para *Porto das Caixas* que ainda vamos discutir. Todos esses documentos estão no Arquivo Lúcio Cardoso da FCRB, com exceção do argumento, publicado em Freire (2018).

roteiro técnico, elaborado em seguida, é constituído por 120 páginas e uma média de 500 tomadas, correspondendo a sete sequências, que são os equivalentes a capítulos, com “fade-ins” e “fade-outs”. Cada página tem três colunas: a primeira dando o número da tomada e a sua característica sob o ponto de vista da câmara; a do centro contendo a descrição do elemento dramático-visual; e a terceira com indicações sonoras, musicais e com diálogo integral. (CAVALCANTI, 1976, pp. 104-05)

Também dividido em três colunas (*take*, ação, som), o roteiro técnico de *A mulher de longe* é um conjunto de 37 folhas, compreendendo 30 folhas contínuas e numeradas a lápis no canto superior direito; 5 folhas sem numeração incluídas entre a folha de número 27 e a folha de número 28; e 4 folhas avulsas. Todas as folhas são datiloscritas, com anotações, acréscimos e sinais gráficos manuscritos. Trata-se, no entanto, de parte do roteiro. No conjunto principal, com 34 folhas, há indicações a lápis do número da tomada nas laterais esquerdas, em um intervalo que começa em 30, na primeira folha, e chega até 559 na folha de número 30. Da mesma forma, nas laterais direitas, há anotações manuscritas a lápis com o número das sequências do filme. A folha 1 começa na sequência 3 e as sequências são indicadas até 34 ao longo das folhas seguintes. Nas folhas avulsas, não há número de página, das tomadas ou da sequência anotados. Elas são variantes de trechos que se encontram no roteiro, e não acréscimos que nos ajudariam a inferir o desdobramento da narrativa depois da interrupção abrupta na última folha numerada.

O enredo de *A mulher de longe*, conforme esse documento, se concentra em uma personagem (Mulher 1) que, em um barco à deriva, chega a uma vila de pescadores. Como o título do filme já adianta, ela vem de longe, mas o seu local de origem não é revelado. Também o seu nome não sabemos. Tudo em torno dela é enigmático. A situação do barco e a ausência de nome já a conectam com as personagens de *Limite* (Mulher 1, Mulher 2, Homem 1, Homem 2). Um homem do povoado (Pescador 1) a encontra na praia, logo depois que os moradores descobrem o cadáver de outra mulher. Os moradores, por sugestão da Velha I, a beata que é uma espécie de líder da comunidade, consideram que o aparecimento do corpo é um mau agouro. É também a forasteira. O bordão que a Velha I repete é o mesmo para o cadáver e para a Mulher I: “É desgraça, desgraça certa essa mulher que o mar trouxe” (CARDOSO, 1949, fl. 1) e “É desgraça, desgraça na certa esta mulher que ninguém sabe de onde veio...” (ibidem, fl. 5).

Sem se preocupar com isso, o pescador se envolve com a forasteira, que passa a morar em seu casebre, ajudando-o com o trabalho doméstico. A Velha I, que pretendia casar sua filha com esse rapaz, torna-se então a antagonista do casal. É ela quem anuncia que há sinal de peste no vilarejo, depois que alguns bois e bezerras começam a morrer, e os cachorros, a fugir. Como na Bíblia, os moradores pintam uma cruz branca na porta de suas casas para se protegerem da doença. São vistas carcaças de bois sobre cercas. Algumas caveiras de bois são penduradas nas

portas das casas. Um grupo se organiza com foices e pedras e se junta às beatas voltando-se contra a forasteira. A multidão hostil marcha para exigir que a Mulher I vá embora. Mas o pescador pede que ela fique porque está grávida. A Velha I concede isso, mas com uma condição: se a criança nascesse morta, estaria confirmada a peste, e a mulher teria que partir.

A Velha I procura então seu tio Emílio, talvez um curandeiro, a fim de lhe pedir uma oração para que o rebento daqueles que não tivessem sido ungidos no sacramento do matrimônio nascesse morto. Mas antes que esse recurso fosse testado, a filha da beata ajuda o pescador a casar com a forasteira. Na celebração, as pessoas bebem e dançam ao som de sanfona. Mais tarde, a Mulher I passa mal e desmaia. Enquanto isso as beatas se organizam. Uma procissão caminha perto do mar, com o padre à frente. Mulheres de preto carregam flâmulas brancas, enquanto mulheres de branco sustentam cruzeiras pretas. O pescador corre até a procissão e pede ajuda da Velha I para tratar da companheira. No casebre do casal, a Velha I se encarrega dos preparativos para o parto. Depois de muito trabalho, a criança nasce viva, mas a Velha I, seguindo a sugestão do tio para o caso de a reza não ser efetiva, a sufoca com um travesseiro. Nesse momento o pescador estaria dormindo. Outra vez se afirma o estereótipo da bruxa (que naquele contexto de Guerra Fria se estendia aos comunistas), de uma figura malévola “hostil à vida nova, que se alimentava de carne infantil ou usava os corpos das crianças para fazer suas poções mágicas” (FEDERICI, 2019a, p. 324). A cena, no entanto, não seria visualizada. Saberíamos do assassinato apenas por meio de sons: o choro que ouvíamos é abafado até que cessa.

Uma vez comprovada, pela morte da criança, a culpa da forasteira na disseminação da peste, todos se voltam contra ela, que concorda em partir por se considerar um mau agouro. Para convencer o pescador disso, ela conta como chegou até o vilarejo. Ocorre então um *flashback* que muda o sentido da narrativa, revestindo com uma camada de macabro o mistério que já havia em torno da personagem. Esse trecho com o *flashback* é justamente o que parece ter sido adicionado depois no roteiro, a partir da folha 27. A mulher conta que em sua aldeia todos estavam morrendo de peste, e ela procurava um jeito de fugir. Encontra o pároco do lugar à beira da morte, com os donativos da igreja em suas mãos. Depois do último suspiro do homem, decide pegar o dinheiro. Logo passa a ser seguida por uma mulher, descrita como uma cigana que, ao contrário da protagonista, vestia-se de branco (isso muda no filme, como vimos). A narradora encontra um barco no qual partir, mas a cigana junta-se a ela. As duas disputam o dinheiro no barco, até que a cigana não se sente bem e cai no mar. Sentindo culpa, a mulher joga o dinheiro na água, e a maré a leva até o vilarejo. O episódio que viveu, ao testemunhar a morte da cigana logo após a do pároco, repete-se então com a morte da criança, daí a forasteira constatar que não dava sorte a ninguém. No entanto, não sabemos até que ponto sua versão corresponde à verdade

dos fatos. Ao que tudo indica, ela é inocente em relação à criança, mas como única sobrevivente das mortes anteriores, só temos a palavra dela em sua defesa. E o fato de que jogou o dinheiro no mar causa suspeita.

O pescador, de qualquer modo, não acredita que ela seja culpada e pretende continuar vivendo com ela. E, mais uma vez, a filha da Velha I o ajuda de forma providencial, revelando o crime cometido por sua mãe. Na última página do roteiro, o homem pretende lutar contra a comunidade para manter a companheira junto de si. Uma vez que o documento do roteiro não está completo e também parecia passar por reformulações durante a filmagem, não sabemos, entretanto, como seria o desenlace.

De qualquer forma, já podemos perceber a tonalidade popular da narrativa, com suas peripécias, idas e vindas.⁴⁵ Ao contrário de *Limite*, em que os *flashbacks* sucessivos atenuam mas não resolvem a indeterminação do passado das personagens, o *flashback* de *A mulher de longe* traz informações que mudam o sentido do que vinha sendo narrado até então. Além disso, Lúcio embaralha o maniqueísmo habitual da narrativa popular. As esferas do bem e do mal são menos definidas, e suas protagonistas são em geral ambíguas. Sobre elas nem sempre nos são dados elementos suficientes para tirarmos nossas próprias conclusões, o que nos leva a duas alternativas: ou mantemos a situação em suspenso, sem veredito, ou fazemos coro ao discurso preconceituoso de que são vítimas. Assim como a personagem de Rosita Gay funde a bruxa e a beata, também a protagonista de *A mulher de longe* não se reduz a uma mocinha ingênua. Em relação a ela e sua atratividade também vale uma série de projeções preconceituosas gestadas durante a caça às bruxas: “nos julgamentos por bruxaria, a ‘má reputação’ era prova de culpa” (FEDERICI, 2019a, p. 331).

Nesse período histórico, para essa “má reputação” da acusada contribuía o exercício da sexualidade dissociada do casamento, considerada não só uma afronta ao sacramento religioso como um perigo público. Isso porque uma mulher sexualmente ativa era “uma ameaça à ordem social, já que subvertia o sentido de responsabilidade dos homens e sua capacidade de trabalho e de autocontrole” (ibidem, p. 343). E esses eram justamente os princípios fundamentais para a produção durante a acumulação primitiva do capital então em curso. Assim “Para que as mulheres não arruinassem moralmente — ou, o que era mais importante, financeiramente — os homens, a sexualidade feminina tinha que ser exorcizada” (ibidem). Colaboravam para esse exorcismo toda sorte de associação negativa e degradante, incluindo a ideia de que a mulher era, por natureza, mais carnal, chegando a ser animalesca. Eram vítimas da caça às bruxas um amplo espectro de mulheres que até a Idade Média tiveram um espaço reservado na sociedade, como as

⁴⁵ Segundo Ruy Santos (1980), Lúcio pretendia fazer “um filme sério real... e que ia dar dinheiro”. Não era um filme hermético, “era pro povão entender”.

prostitutas e as anciãs. Estas últimas perdiam a posição de sábias, guardiãs da tradição da comunidade. Uma vez estabelecida uma repulsa em torno da sexualidade não procriativa, a sexualidade lhes era negada. E porque ocupavam muitas vezes as funções de parteira ou ajudavam as demais a fazerem abortos, passavam a ser consideradas “bruxas” adeptas do infanticídio.⁴⁶

Por ser uma forasteira que chega sozinha ao vilarejo e por engravidar do pescador antes do casamento, a protagonista de *A mulher de longe* ganha uma “má reputação” típica da caça às bruxas. Mas, ao contrário de personagens femininas de Lúcio marcadas pela beleza até a década de 1930, tal forasteira carrega suas máculas. Emanuele, de *A luz de subsolo*, e Nina, de *O desconhecido*, eram jovens e lindas, causavam inveja e perturbavam os ambientes por onde passavam, mas sua beleza se associava a uma ideia de pureza, de bom caráter (corrompido no caso de Emanuele pelo mal do meio). De todo modo, prevalece sua condição de vítima injustiçada, como a da pagadora de promessas de *Almas adversas*. A julgar pelo acréscimo do *flashback* no roteiro de *A mulher de longe*, a caracterização da protagonista é mais complexa, ainda que ela mantenha algumas características de “boa moça”. Ela não se opõe à maternidade e se encarrega das tarefas diárias da casa, duas coisas que a personagem de *Porto*, por exemplo, se negaria a fazer.

Além de nos apresentar parte do enredo de *A mulher de longe*, o roteiro técnico contribui para verificarmos até onde foram as filmagens. Marcações relevantes no documento são feitas com grafite colorido. A cor verde é usada para sublinhar os nomes das personagens envolvidas nas cenas, um recurso visual para facilitar a preparação das ordens do dia. E as marcações na cor azul na forma de “I”, a julgar pelo material encontrado por Luiz Carlos Lacerda na Cinemateca Brasileira, indicam os planos já filmados. Entre as cenas assim marcadas, há uma, muito dialogada, em que a personagem da Velha I vai tirar satisfação com Pescador I, que neste momento recebe o nome de Pedro. Essa cena está disponível no documentário de Lacerda, embora sem som.⁴⁷ Com o apoio do documento, é possível reconstituí-la.

⁴⁶ Além das prostitutas e anciãs, que nos interessam mais de perto em função das personagens, “Os julgamentos por bruxaria fornecem uma lista informativa das formas de sexualidade que estavam proibidas, uma vez que eram “não produtivas”: a homossexualidade, o sexo entre jovens e velhos, o sexo entre pessoas de classes diferentes, o coito anal, o coito por trás (acreditava-se que levava a relações estereis), a nudez e as danças” (FEDERICI, 2019a, pp. 350-51).

⁴⁷ Nos trechos inseridos a partir do 59’23” do filme.



30



31

Folhas do roteiro técnico de *A mulher de longe*, de Lúcio Cardoso. Fonte: LC 22 pit, Arquivo Lúcio Cardoso, FCRB, RJ.

Em seus textos críticos para *Cultura Política*, Lúcio destaca que o excesso de diálogos era prejudicial para um filme, no entanto, esta é uma das primeiras cenas filmadas por Lúcio. Também não há rasuras no documento que demonstrem ter havido, na filmagem, uma reformulação do texto em prol de uma maior oralidade, como os tachados a lápis que vemos em trechos de outros diálogos.

Apesar de todos os planos a que assistimos estarem riscados de azul na decupagem, nem todos os que recebem esse sinal encontram-se no material filmado. Não vemos, por exemplo, os planos 59 e 60, quando o pescador cobriria o corpo com um lençol, e então seria apresentado o ponto de vista da morta: “Lençol tombando sobre a máquina como se fosse sobre o cadáver” (CARDOSO, 1949, fl. 3). Essa experimentação com a câmera subjetiva é compatível com os momentos em que se tenta criar uma *mise en scène* mais interessante do que o simples enquadramento frontal e fixo que predomina no material.

Outros planos riscados em azul correspondem às imagens dos pescadores e das beatas em torno do cadáver na praia. Os homens se afastam do corpo, andando de costas. Depois as beatas que chegam se dispõem em um semicírculo em torno do corpo para permitir que este aparecesse na fita. O resultado, bastante teatral, talvez fosse atenuado pela montagem. De qualquer modo, já é possível perceber que os diálogos por vezes excessivos não eram o único desafio de *A mulher de longe*, havia também a questão da encenação. Apesar das limitações da produção de baixo orçamento, era preciso encontrar uma maneira interessante de filmar, e que fizesse sentido na economia geral do filme.

A despeito do cortejo fúnebre já mencionado, um destaque em termos de *mise en scène* é a cena em que Iracema Vitória, pendurando roupas no varal, é vista de dentro da casa através da moldura da janela. Aqui, ao contraste entre claro e escuro relevante para o filme soma-se um contraste entre fixidez e movimento. Com a parede e as telhas imóveis, o vento agita os cabelos castanhos da atriz e os lençóis brancos sobre o varal. Ao fundo, vemos a espuma das ondas que quebram na praia.



32



33

Imagens de *A mulher de longe* (1949), de Lúcio Cardoso

Essa e outras tomadas de *A mulher de longe* retomam a *mise en scène* de *Limite*. Do ponto de vista da montagem, entretanto, é provável que houvessem diferenças, caso *A mulher de longe* tivesse sido finalizado. Se desde o rascunho de *Almas adversas* Lúcio registrara a ênfase nos pés dos pescadores e o penhasco à beira-mar do filme de Peixoto, agora são recuperados mais elementos.



34



35

Imagens de *Limite* (1930), de Mário Peixoto.

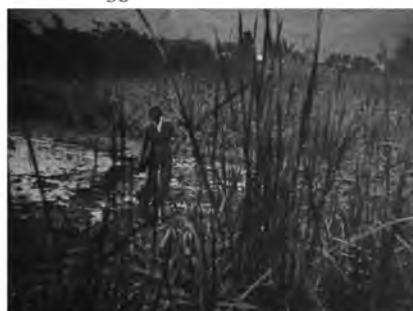
Vemos as personagens perto de limiares, paredes, cercas, vegetação alta ou seca [figs. 38-39, 42-43]. Elas caminham pela praia, por estradas poeirentas e pântanos movediços. Sua asfixia também se reflete no enquadramento com pouco ou nenhum espaço para o céu em alguns planos [figs. 37, 41], e a recorrência do céu nublado, em outros.



36



37



38



39

Imagens de *Limite* (1930), de Mário Peixoto.



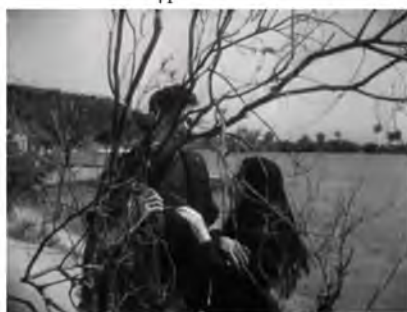
40



41



42



43

Imagens de *A mulher de longe* (1949), de Lúcio Cardoso.

De modo geral, o que se observa nas imagens de *A mulher de longe* é uma aproximação tateante e irregular da *mise en scène*, com alguns momentos melhores que outros. Se essa característica já seria comum em um filme de estreia, soma-se a ela o fato de que as escolhas de Lúcio, compatíveis com seu projeto artístico e seu repertório, se fundiam com o estilo já amadurecido do fotógrafo. “A plasticidade das imagens de Ruy Santos é constituída com linhas definidas, claro-escuro

acentuado e controle de luz dura, numa tentativa de dotar a cena de forte traço geométrico” (BASTOS; RAMOS, 2013, p. 178). Sua obra condensa um diálogo com a estética do realismo socialista e com a fotografia moderna (ibidem).⁴⁸ Apesar da ausência de filtros em *A mulher de longe*, percebemos esse ecletismo nos *close ups* em *contra-plongée* com as nuvens brancas ao fundo [fig. 45], e na recorrência de enquadramentos geométricos e em contraluz, alguns a destacar de forma calculada detalhes da paisagem em primeiro plano [fig. 20, infra].



É nítida a diferença quando o mesmo recurso do *contra-plongée* é usado com Rosita Gay seguida pelas outras beatas, em um dia de céu nublado [fig. 45]. Este plano era uma adaptação prática de Ruy Santos ao que Lúcio lhe havia pedido: um céu branco sem nenhuma nuvem.⁴⁹ Aqui, em vez do *contra-plongée* enaltecer indistintamente as personagens e destacar sua aparência, há uma conexão com a proposta do filme. A altivez dessa personagem impõe que o mundo a veja de baixo. Mesmo suas companheiras são súditas, menores ao seu lado, compondo uma ligeira diagonal descendente. Ao mesmo tempo, a indefinição de sua silhueta escura contra o fundo claro faz com que se projete sobre ela certa despersonalização. É a líder, mas é ainda uma das beatas, que em conjunto consagram preconceitos contra a mulher que vem de longe, alguém que representa algo novo, talvez moderno, em contraste com a tradição que elas encarnam.⁵⁰

Pelo que se pode ver, as propostas variadas de encenação em *A mulher de longe* nos deixam pouca certeza sobre o que predominaria na montagem, caso o filme tivesse sido concluído. Em 14/2/1950, Alex Viany anuncia em *A Cena Muda* que Ruy Santos⁵¹ continuava sendo uma

⁴⁸ A pesquisa de Bastos e Ramos se concentra nos documentários e fotografias militantes de Ruy Santos para o Partido Comunista nos anos 1940, e consulta parte do acervo do fotógrafo apreendido pela polícia política quando ele foi preso político em 1948, hoje disponível para consulta no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Segundo as pesquisadoras, a fotografia de Ruy Santos tem especial relação com a dos fotógrafos ligados ao Foto Cine Clube Bandeirante (São Paulo, 1939), como Thomas Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca. E também com o trabalho da fotógrafa italiana Tina Modotti, conhecida por retratar camponeses e comunistas mexicanos nos anos 1920 e 1930.

⁴⁹ Conforme depoimento de Ruy Santos na entrevista citada para Alex Viany. O fotógrafo relata esse pedido como um exemplo da inexperiência de Lúcio no cinema, que em sua opinião não o impedia de ter boas ideias.

⁵⁰ O tema das personagens forasteiras (Nina, Rafael), mas também uma certa vigilância em torno da figura da mulher são elementos que retornarão nos próximos filmes que analisaremos neste trabalho.

⁵¹ Mais tarde Ruy Santos trabalharia com Alex Viany no filme *Sal sob a lama* (1963). Além de fotógrafo, Ruy Santos teve uma longa carreira como cineasta. Até os anos 1940, o destaque é seu importante papel no cinema militante do Partido Comunista, dirigindo documentários como *Vinte quatro anos de luta* (1947). Apesar de comunista, ele também foi funcionário do DIP, onde realizou vários documentários. E mais tarde, a partir dos anos 1960, dedicou-se ainda à ficção: *Amor na selva* (1965), *Onde a terra*

promessa, pois *Estrela da manhã* ainda não estava pronto e as filmagens de *A mulher de longe* tinham sido interrompidas.⁵² Se *Limite*, um paradigma para Lúcio no cinema, foi finalizado com dinheiro do próprio diretor e encontrou acolhida da crítica por conta de um terreno preparado anos antes pelas sessões no Chaplin Club e os textos em *O fan*, o mesmo não acontece com o filme de Lúcio. Era outra a situação da crítica, a condição financeira do realizador, e também o momento do cinema. Com domínio do sonoro, enfrentando a competição do estadunidense, cada vez mais hegemônico no circuito exibidor, as produções locais voltam-se para a comédia.

Além disso, o cinema brasileiro, que parecia ter crescido e se estruturado em estúdios, apresentava seus primeiros sinais de crise. Algumas empresas até então sólidas, como a Cinédia (em atuação desde 1930), começavam a fechar. A filmagem de *A mulher de longe* coincide com esse momento de pessimismo,⁵³ o que transformava a empreitada de um primeiro longa, para alguém que não tinha experiência nem grande orçamento, em uma verdadeira “aventura”, como Lúcio a chamaria em seus diários já em junho de 1950.

Se imagino o quadro, vejo-o com tal nitidez, que o cinema me parece a única maneira de transmiti-lo – daí talvez o meu erro. (Houve erro, não há dúvida. Eu não devia, eu não podia atirar-me assim ao trabalho de realizar um filme. Confesso agora que fui levado pela minha vaidade, e pelo desejo de mostrar-me apto a fazer tudo. Quis demais, com cega confiança em meu poder. Se tivesse dinheiro, é possível que conseguisse terminar o filme, mas não teria então, como tenho agora, oportunidade de julgar a aventura apenas como uma resultante dos fumos que me subiram à cabeça...). Mas se há culpa nisto, é que o lápis me trai e vai mais lento do que a minha imaginação. Queria que as coisas assim vistas através do pensamento se transformassem em formas vivas – e precipito, e comprometo. A impaciência é meu grande pecado. A fotografia talvez fosse mais direta, mas os variados mecanismos que são exigidos para a confecção de um filme, complicam-me, mas volto ao romance com os mesmos quadros à minha vista, talvez mais desiludido, mas também um pouco mais seguro do que tenho a fazer. (CARDOSO, 2012, p. 267)

O problema da precariedade, da falta de financiamento ou de recursos próprios para concluir *A mulher de longe* é recorrente nesse balanço crítico que Lúcio empreende nos seus diários. Em junho de 1950, ele registra que precisava terminar o filme, não mais porque queria, e sim porque se sentia obrigado pelo compromisso com a equipe e pelo dinheiro investido, que não era seu (CARDOSO, 2012, p. 276). Ele admite para si mesmo que o teatro lhe interessava mais, também porque não havia ali a câmera, a parte técnica.⁵⁴ De todo modo, ele continua a ver e rever filmes, e a pensar sobre cinema. A ambição cinematográfica ainda não estava de todo apaziguada.

começa (1966), *A doce mulher amada* (1969) e *O desconhecido* (1977). Este último é uma adaptação da novela de mesmo nome de Lúcio Cardoso publicada em 1938.

⁵² Em sua coluna para o mesmo periódico em, 29 de fevereiro, o crítico Jonald continua dizendo que *A mulher de longe* está em filmagem. Até que uma matéria em 11 de março de *Cine Reporter* (SP) também fala da interrupção das filmagens.

⁵³ Como revela uma matéria sobre o filme publicada em *Revista da Semana*, n. 45, em 5/11/1949, pp. 20-21, 52.

⁵⁴ “Confesso ainda que em muitos pontos de vista – sobretudo no tocante à arte de representar – o teatro me interessa mais. Seu jogo é mais vivo, seu sangue mais ardente, suas possibilidades mais extensas e também mais irremissíveis. O cinema é mais

No final de 1950, em conversa regada a uísques com o amigo João Maria dos Santos (diretor de arte e cenógrafo da Vera Cruz que havia trabalhado em *A mulher de longe*), Lúcio admite que seu grande sonho era filmar *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Esse desejo confirma nossa hipótese de que, no cinema, seu interesse se voltava para a paisagem, não necessariamente a marítima, mas a paisagem desolada e agreste, em convivência com a paisagem humana. Em fevereiro de 1951, Lúcio registra que tal ideia tinha coincidentemente ocorrido a Cavalcanti, e num momento também inoportuno: “Li não há muitos dias, que Cavalcanti acabara de sair da Vera Cruz. A notícia me espanta, pois não julgava tão acelerados os fermentos da decomposição. Leio agora que pretende filmar *Os sertões*. É um sintoma grave, os grandes sonhos nos momentos de maior depressão...” (ibidem, p. 333).

O nome do cineasta reaparece em outros momentos dos diários de Lúcio. Em setembro de 1952, o crítico de cinema Décio Vieira Ottoni conta para o escritor o que Alberto Cavalcanti teria achado de *A mulher de longe*. O comentário elogioso acende sua centelha de vaidade adormecida a respeito do filme, e ele pensa em retomar as filmagens. Chega a cogitar que, se fosse criado o Instituto de Cinema, Cavalcanti poderia lhe ajudar na produção (ibidem, p. 395). Em dezembro do mesmo ano, Lúcio registra um encontro com o próprio Cavalcanti em Recife, em que teria conversado sobre *A mulher de longe* e a plasticidade do sertão pernambucano. Segundo Lúcio, Cavalcanti filmava uma nova versão de *En rade* (o primeiro fora realizado na França, em 1927). O filme em produção era na verdade *O canto do mar* (1953), cujas filmagens foram feitas entre 20/10/1952 e 3/6/1953.⁵⁵ Independentemente desse encontro com Cavalcanti ter acontecido, e da forma como é descrito, o fascínio de Lúcio por esse cineasta é uma constante nos diários do escritor. E ajuda a confirmar que a postura de Lúcio a respeito do cinema, embora negasse o estúdio e suas amarras, não era totalmente anti-industrial.

Seu gosto em cinema não se restringia tampouco aos experimentos de vanguarda como *Limite*, aclamado por ele e seus amigos Octavio de Faria⁵⁶ e Vinicius de Moraes como o mais relevante. E sua visão sobre a direção de atores no cinema divergia do de Mário Peixoto. No fundo, Lúcio nunca se pretendeu crítico ou teórico de cinema, e teve poucas oportunidades para exercitar-se como cineasta. Sua incursão no teatro e no cinema, no entanto, é deliberada, é parte de uma pesquisa que ele se permite fazer sobre as formas dramáticas e que resultaria frutífera

artificial, extraordinariamente mais complexo na sua realização [...], muito mais mecânico e além do mais, que energia requer na conjugação de sua vasta aparelhagem técnica!” (CARDOSO, 2012, p. 241).

⁵⁵ Cf. informação disponível da Filmografia Brasileira. Acesso em 7 fev. 2022.

⁵⁶ Sobre a interlocução com Octavio, uma constante na trajetória artística, Lúcio observa justamente a respeito de *A mulher de longe*, cujo copião Octavio teria assistido no final de 1949, junto com o conde italiano Robilant: “Octavio de Faria, com aquele tato que entre nós torna tão particular a qualidade da sua inteligência, fala-me momentos mais tarde sobre os defeitos achados e as qualidades entrevistadas. Eu o escuto, olho e penso – há quinze anos que o escuto, em situações de maior ou menor importância, e seu pensamento, sempre atento e fluido, foi constantemente o que ouvi de mais útil e de mais compreensivo à natureza de meus trabalhos” (CARDOSO, 2012, p. 228).

para sua produção literária, sobretudo para a *Crônica da casa assassinada* (1959). Como artista múltiplo que era, Lúcio tinha consciência na prática de que os projetos artísticos nem sempre coincidem com a intenção primeira dos criadores. É por isso que, apesar de apontar uma série de problemas nos filmes, em geral ele os assistia pensando o esforço empregado na sua realização.

A maior contribuição dos textos irregulares que escreveu para *Cultura Política* é essa ênfase nas tentativas. Uma frase, em especial, é bastante feliz. Ao propor com displicência um panorama histórico do cinema brasileiro, Lúcio se pega fazendo algo que era (e ainda é) bastante comum: apontar um “etc.” depois de uma enumeração. No caso, era uma lista de filmes relevantes em determinada época, mas poderia ter sido uma lista de cineastas, de estilos, de revistas. Logo depois do fatídico “etc.”, ele escreve entre parênteses: “(Na história do cinema brasileiro, os ‘etc’ são de grande importância, conforme o leitor poderá verificar)” (CARDOSO, “Cinema IV”, jun. 1941, p. 281). É difícil não pensar que seu próprio filme, realizado anos depois, talvez viesse a se tornar um desses etc., pelo menos enquanto esteve desaparecido e foi lembrado sobretudo pelos amigos, como Luiz Carlos Lacerda e o próprio Saraceni.

É para esses dois cineastas que Lúcio escreveu argumentos. E, mais do que isso, de certa forma é possível dizer que são eles os herdeiros diretos do cinema de Lúcio – um legado que fizeram e fazem questão de reconhecer sempre que possível. Lacerda seguiu em busca de *A mulher de longe* por décadas, até encontrar o filme e produzir sobre ele um documentário homônimo que conta a história do filme inacabado e pensa na continuidade desse projeto em uma livre associação com obras de outros cineastas. Há trechos de *Almas adversas*, *Mãos vazias* (do próprio Lacerda, 1971), *Porto das Caixas* e *O viajante*, e também das tragédias *Elektra* (Michael Cacoyannis, 1962) e *Édipo rei* (Pier Paolo Pasolini, 1967). Além disso, Lacerda produziu quatro outros filmes em diálogo com Lúcio e sua obra.⁵⁷ Saraceni, por sua vez, não só persistiu nos projetos ligados à obra de Lúcio Cardoso que aqui estudamos, entre eles a história “A santa degolada”, que abre *Amor, carnaval e sonhos* (1972), como lembrava sempre de *A mulher de longe* em entrevistas, destacando a impressão que o copião teria causado em Alberto Cavalcanti.⁵⁸ Era a sua forma de restituir ao filme inacabado de Lúcio a importância que julgava merecida.

⁵⁷ Filmon o curta-metragem *O enfeitado: vida e obra de Lúcio Cardoso* (1968), muitas vezes creditado erroneamente a Saraceni, *Mãos vazias* (1971), com Leila Diniz no papel de Ida, *O que seria deste mundo sem paixão?* (2016), que reúne personagens de Lúcio e Murilo Mendes e os fantasmas desses escritores como personagens, e também, a partir de um argumento original de Lúcio, *Introdução à música do sangue* (2017).

⁵⁸ Entrevistas para dois documentários, *A etnografia da amizade* (Ricardo Miranda, 2007, dedicado a vida e obra de Saraceni) e o curta-metragem *Lúcio Cardoso* (Eliane Terra e Karla Holanda, 1993). Procuramos, sem sucesso, textos em que Alberto Cavalcanti registra essa impressão. Aparentemente foi algo dito e não escrito. É provável que o próprio Lúcio tenha contado isso a Saraceni.

2.3. O argumento de *Porto das Caixas*

Após a interrupção das filmagens de *A mulher de longe*, Lúcio se dedicou a outros projetos literários. Em paralelo, continuou a colaborar com periódicos para ganhar a vida. De 1952 a 1953, manteve a coluna “O Crime do Dia” no jornal carioca *A Noite*, criada para competir com a bem-sucedida coluna de Nelson Rodrigues, “A Vida Como Ela é”, lançada sete meses antes pelo jornal *Última Hora*. Nesse espaço, Lúcio publicava ficções folhetinescas, com situações mirabolantes, como crimes passionais e triângulos amorosos, muitas vezes inspiradas na crônica policial do subúrbio carioca.⁵⁹ Quando o projeto de Saraceni de adaptar *Crônica da casa assassinada* é interrompido, Lúcio sugere um argumento de *Porto das Caixas* para o amigo Saraceni. E para escrever essa história, de certa forma parece retomar a prática de “O Crime do Dia” e se inspirar livremente em o “Crime da Machadinha”, um episódio famoso na década de 1940, para a história original do filme.

No caso real, a ré Araci Abelha, acusada de matar o marido Abel Abelha a golpes de machado em Niterói, fora presa em abril de 1948, mas absolvida em novembro por falta de provas (*DIÁRIO DA NOITE*, 1948, p. 1). O argumento de Lúcio, porém, apenas se vale do arco geral dos acontecimentos para criar uma história original de atmosfera sombria e pouco apegada à estrutura do drama policial que envolve pista, investigação e solução de crimes. Os dados factuais, os nexos e as eventuais motivações da criminosa, como veremos, seriam com frequência desconsiderados.

A ideia de um crime “passional” com o machado, no entanto, antes mesmo desse caso específico das páginas policiais, já tinha sido desenvolvida por Lúcio na ficção, em *O desconhecido* (1938). O protagonista dessa novela é o forasteiro José Roberto, que chega para trabalhar em uma fazenda sem que ninguém saiba do seu passado. Ele desperta o interesse da proprietária, mas se interessa por Paulo, seu colega de trabalho. Este, por sua vez, quer Nina, a filha de outra empregada. Em um momento de fúria, inconformado porque perderia Paulo para Nina, José Roberto encosta no cabo de uma enxada e, sem pensar muito, desfere vários golpes contra o rosto de Paulo, que se transforma em uma massa amorfa, vermelha.

A descrição da cena e a maneira como a cor vermelha impregna tudo é semelhante ao momento em que o Mestre Juca do Vale mata Sinhá em *O viajante*. E a arma do crime, a enxada, também parece com o machado de Juca e da Mulher de *Porto das Caixas*. Outra semelhança entre esses três crimes é a maneira como os assassinos desovam os cadáveres. Depois de golpear Paulo

⁵⁹ Lúcio publicou 265 textos na coluna “O Crime do Dia”. Mais tarde, em 1957, manteria outra coluna semelhante também no jornal *A Noite*, “Novelinha do Dia-a-dia”, na qual publicou 78 textos. Sobre essas colunas de crime e os demais contos do escritor, ver Lamego (2013).

até a morte, José Roberto o joga no rego do moinho, paralisando a engrenagem. O ímpeto de matar – por ciúmes – é diferente do gesto da mulher em *Porto das Caixas*, que mata por vingança. De todo modo, é ainda um crime passionai, e ela e Juca do Vale deixam os corpos de suas vítimas na linha do trem, à sua maneira também atrapalhando a engrenagem.

Com o manuscrito do argumento de *Porto das Caixas* (FREIRE, 2018), de um lado, e duas cartas sem data de Saraceni para Lúcio disponíveis na FCRB, de outro, podemos reconstruir parte do conturbado processo de elaboração do texto. Ao escrever para o amigo, Saraceni tinha pressa de receber o argumento, e Lúcio já estava atrasado, o que talvez explique o caráter de rascunho do documento final. Na primeira missiva, o cineasta cria uma fábula sobre uma raposa (Saraceni) e um leopardo (Lúcio) e menciona um encontro com Darci, provavelmente alguém sondado para a produção do filme e para quem Saraceni pretendia mostrar o argumento:⁶⁰

Lucio,
ainda eu, para teu desespero. Tenho um medo que pules, um dia em cima de mim, como um leopardo, como diz Marcos [Konder Reis] e me morda. A minha mordida é constante e intensa. Eu sou a raposa. Daí a nossa diferença: se é que possa existir diferença quando o resultado é o crime, a morte, esse mar de vítimas que nós tanto amamos.

Hoje, daqui a pouco, eu tinha encontro com o Darci, deixarei para a noite, ou para amanhã a tarde, caso me entregues o resto do roteiro. É preciso – por mim e por ti.

Exigir é o modo pelo qual uma raposa, que não pode pedir nada nessa hora a um leopardo que ela admira, é o que ela faz.

Uma fábula

Um dia uma raposa conhece um leopardo. A raposa fôra trazida pelo rei dos animais. Dêsse encontro nasceu uma grande compreensão [sic] e dessa compreensão [sic] nasceu uma flor chamada cinema, que há muito estava esquecida pelos outros homens.

Sarra⁶¹

A carta superlativa, porque orgulhosa do projeto e desejosa de agradar Lúcio, instando-o a escrever logo, é seguida por uma mais objetiva, mas nem por isso menos entusiasmada. Saraceni brinca com a situação política ao afirmar sua insistência no projeto, “eu, que não sou Janio”, e comemora as boas-novas para a produção do filme após o encontro com o possível produtor como avanços para os planos dos dois no cinema.

Lucio,
Cá está o amigo, parceiro, que está se tornando um chato – um homem, vestido de vermelho, procurando o senhor Joaquim Lucio.

⁶⁰ O produtor que depois assina o filme, Elísio Freitas, nunca tinha atuado no ramo do cinema. Ele trabalhava com filmes de raio X em um escritório em cima do Bar Vermelhinho. Fora Fernando Campos quem indicara seu nome a Saraceni. Elísio não quis ler o roteiro, só perguntou quem seria a atriz. O combinado da produção era que Saraceni seria sócio, ganhando 50% dos lucros eventuais. Elísio faz uma figuração no filme como um dos políticos engravatados que descem do carro para conhecer a cidade às vésperas da eleição (SARACENI, 1993., pp. 133-34).

⁶¹ Carta de Saraceni para Lúcio Cardoso. Disponível no Arquivo Lúcio Cardoso da FCRB, LC 194 194 cp.

Mas eu, que não sou Janio tenho novidades estarrecedoras – começo a pensar que você me ensinou a viver em milagres. As novidades são muitas para a nova dupla de outras bossas-Lucio-Sarra – lembra-se de nosso projeto, feito a bordo do trem, na sala de visita da 2ª classe, – Porto das Caixas – Santa Degolada – Casa Assassinada, o documentário longo Viagem pelo meu Brasil. pois foi que aconteceu, a conversa com Darci foi além de perfeita – tudo será permitido a nós.

Preciso ve-lo – preciso do roteiro – tão cedo sua compreensão [sic] e sua vida de verdadeiro Kerouac permitir – Eu sou um chato consciente, daí ke aviso que receberei qualquer expressão infasta [sic] como um ensinamento de mestre.

Abraços

Sarra (ibidem)

Nas duas cartas, fica claro o fascínio que Lúcio exercia sobre Saraceni naquele momento. Também fica claro o quanto o jovem diretor levava a sério o projeto criado pelos dois na empolgação de uma viagem, cujos desdobramentos incluiriam não só *Porto das Caixas* e *A casa assassinada* como também *A santa degolada*, que Saraceni filmaria depois com Leila Diniz e Hugo Carvana no prólogo do longa-metragem *Amor, carnaval e sonhos* (1972).

A viagem na qual fizeram tais planos provavelmente foi a mesma em que Lúcio levou Saraceni e Ferdy Carneiro para conhecer a chácara da família de seu amigo Vito Pentagna⁶² em Valença, local onde *Crônica da casa assassinada* foi gestada. O diretor tinha acabado sua versão do roteiro adaptado do romance, e a chácara se apresentava como uma possível locação para o filme, cujo projeto fora interrompido.⁶³ Na mesma ocasião, surgiria um novo nome para a história de Lúcio a partir do Crime da Machadinha, que antes se chamaria *A gata amarela* (PERDIGÃO, 1963): “Estávamos de trem, correndo o estado do Rio, voltando a Ipanema, e passamos por Porto das Caixas. Ferdy gostou do nome. Porto das Caixas ficou sendo o nome do filme”. (SARACENI, 1993, p. 127). Antes disso, Lúcio registrara em seu *Diário não íntimo*, publicado em *A Noite* em 2/10/1956 sua impressão a respeito do nome dessa cidade, o fato de que apesar do “porto” o mar estava ausente. Ele enumera um conjunto de “Nomes de portos mais ou menos sem mar no Estado do Rio: Porto das Caixas, Porto das Velhas, Porto da Luz” (CARDOSO, 2012, p. 608).

Na época, Saraceni, Lúcio e Ferdy eram “amigos de todo dia” (SARACENI, 1993, p. 127) e chegaram a morar juntos em um apartamento da rua Joana Angélica, em Ipanema, segundo o cineasta relata em suas memórias. Saraceni não diz por quanto tempo, mas certamente o período não foi longo, pois logo depois foram enviadas cartas ao amigo sobre o argumento. E a julgar pelo tom insistente de Saraceni nas cartas, fazia tempo que ele vinha cobrando o texto. Depois de lançar a ideia da história para substituir o projeto de adaptar a *Crônica*, Saraceni conta que

⁶² Vito Pentagna, poeta e amigo de Lúcio, para quem ele dedica o romance *Crônica da casa assassinada*.

⁶³ Anos depois dessa viagem, ao retomar o projeto de adaptar *Crônica da casa assassinada*, Saraceni reencontraria o espaço muito decadente, quase abandonado, e filmaria lá todas as cenas internas de *A casa assassinada*.

Lúcio pedira uma ilha para escrevê-la durante um Carnaval. “Ferdy achou uma ilha fluvial do Jaguar, perto de Juiz de Fora” (SARACENI, 1993, p. 128), e os três foram para lá. Lúcio, no entanto, não escreveu nada. Segundo Saraceni, ele teria feito tudo depois de enfiada em uma noite no bar:

Acabou o carnaval, saímos da ilha, Lúcio não tinha escrito uma linha sequer. Só foi conseguir mais tarde, no boteco Mau Cheiro, no Arpoador. Chegou de bermuda, caneta e um caderno comprado na Casa Mattos. Escolheu uma mesa isolada e começou a escrever sem parar, de uma vez só. Quando terminou me entregou, estava pronto. Ele recebera uma carta de Clarice Lispector, estava feliz. (SARACENI, 1993, p. 128)

A imagem de alguém que trabalha num bar barulhento coincide tanto com a persona de escritor maldito e boêmio cultivada por Lúcio quanto com os relatos de que ele de fato escrevia no bar (sobretudo poemas). Mas a informação de que Lúcio teria produzido o argumento em uma só noite não é exata. Ao observarmos atentamente o manuscrito, percebemos mudanças de papel, caneta e inclusive ligeiras variações de letra. O mais provável, portanto, é que Lúcio tenha apenas terminado no bar o trabalho iniciado antes e então entregado ao realizador, que estava por ali, qual uma raposa à espreita, para impedir que o amigo adiasse mais uma vez o arremate do texto.

Saraceni insiste e mantém o ânimo na parceria com Lúcio mesmo sabendo que a execução dos projetos gestados a dois dependeria mais dele próprio. A prioridade de Lúcio, antes do derrame de 7 de dezembro de 1962, que paralisaria o lado direito do seu corpo e comprometeria sua fala e escrita, talvez fosse seguir com sua vida boêmia “de verdadeiro Kerouac” e trabalhar em seus romances. A polêmica causada pelo lançamento de *Crônica da casa assassinada* esfriava, e ele tinha planos de retomar a escrita de *O viajante*, romance iniciado em 1951 (CARDOSO, 2012, p. 321).⁶⁴

Ao fim e ao cabo, *Porto das Caixas* seria só de Saraceni, como ambos sabiam. Além de escrever o argumento, Lúcio chega a opinar no *casting*, mas a escolha final é do diretor: “Lúcio Cardoso insistia em Norma Bengell para o papel da mulher, principal protagonista do filme. Eu só via Irma [Álvarez] para o papel. O filme seria dela. Norma faria a Nina da *Casa assassinada*. Lúcio concordou e deixou-me inteiramente livre. Nunca apareceu nas filmagens, mas eu sabia que ele torcia pelo filme” (SARACENI, 1993, pp. 135-36).

A distância de Lúcio, ao contrário do que poderíamos supor de imediato, talvez tenha mais motivado do que desanimado Saraceni, uma vez que lhe garantia a autonomia que ele considerava fundamental para o autor no cinema. Nas palavras dele, era preciso “ter um amor

⁶⁴ Na primeira entrada do diário do ano de 1962, Lúcio escreve: “s/d – Acho-me diante deste ano que começa, diante de dois compromissos que considero graves: a publicação de *O viajante*, que sem ser uma continuação de *Crônica da casa assassinada*, é uma sequência diretamente ligada a este romance, e a do ‘Diário II’, que aprofunda e amplia ideias expostas no primeiro” (CARDOSO, 2012, p. 500).

desrespeitoso pelo livro” (e também pelo argumento) que permita “criar em cima”, sem medo (SARACENI, 1993, p. 127). Em uma das primeiras cartelas dos créditos [fig. 46], já aparece essa negociação simbólica: uma homenagem a Lúcio, autor do argumento, então o nome de Saraceni, que assina o roteiro.



46

A cartela aparece logo no início dos créditos, depois da Companhia Produtora Cinematográfica e do título do filme.

À parte do que Lúcio teria ou não sugerido a Saraceni em conversas, o que de fato podemos analisar são as indicações de filmagem que o escritor registrou no argumento de *Porto das Caixas*. Comentemos então, a materialidade desses manuscritos e, depois, a fatura do seu texto.

Em um primeiro contato com as 39 folhas do argumento manuscrito de Lúcio, chama a atenção o fato de que as cenas aparecem uma após a outra, em um texto praticamente contínuo. Embora existam muitas indicações de montagem, som e movimentações de câmera, não há uma numeração que preceda cada nova cena, nem as costumeiras indicações para a filmagem (se deve ser feita em uma locação interna ou externa, durante o dia ou a noite etc.). Além disso, observamos tanto rasuras como variações de papéis no conjunto. As marcas de revisão estão presentes em quase todas as folhas. Em alguns casos, há indícios de que o próprio Lúcio releu e ajustou certas passagens com outra caneta em um momento posterior.⁶⁵ Porém, a preocupação em revisar não parece motivá-lo a passar o texto a limpo, diferentemente do que costumava fazer com seus escritos literários, a julgar pelo material disponível em seu arquivo pessoal e pela fortuna crítica que se dedicou à crítica genética e análise de seu processo criativo (GUIMARÃES, 1996; SANTOS, 2005; DAMASCENO, 2010; MARINHO, 2020).

O manuscrito traz na capa o título “Porto das Caixas” e o desenho de uma ave sobre uma caixa, provavelmente um urubu. Há ainda alguns números anotados e um rasgo na parte inferior direita. No miolo, as primeiras folhas têm numeração contínua de 1 a 23, e as outras são

⁶⁵ É o caso das folhas 12 e 16, em que as rasuras são feitas com uma caneta esferográfica com um azul mais claro. Em outro, o uso da letra de forma (fl. 17) leva a suspeitar que a emenda tenha sido feita por outra pessoa, talvez Saraceni. Compare a caligrafia do nome “Antonio” nas folhas 4 e 17.

numeradas de 1A até 16A.⁶⁶ Da capa até a folha 6, o papel é sem pauta; da folha 7 à 23, ele é pautado com margem superior de cerca de três centímetros; da folha 1A à 16A, ele também é pautado, mas com margem superior menor e uma marca de ferrugem de grampo no canto superior esquerdo – mais acentuada nas folhas 1A e 16A, indicando o início e o fim de um conjunto. As folhas 7 a 15 têm rasuras nos números de página: as que estavam numeradas de 1 a 9, ao se juntarem às seis primeiras sem pauta, recebem, respectivamente, números de 7 a 15. Da mesma forma, as folhas 1A a 4A têm seus números corrigidos: antes, constavam “1)A”, “1B”, “1C” e “1D”.

A folha de número 15 só foi preenchida até a terceira linha. Isso coincide com uma mudança de sequência, da relação sexual da mulher com o marido (interior/noite) ao acidente do marido com o machado (exterior/dia). A única outra mudança de sequência que leva o texto a saltar para uma nova folha é a da passagem da 23 para a 1A, onde há também uma troca de papéis. A renúncia ao uso da folha até o final indica, pois, mais uma fragmentação no processo de escrita do que um modo de organizar o material, já que as demais mudanças de sequência são indicadas por marcações como “Escurece”, “Mutação” ou “Fusão”, sem que o escritor pule nenhuma linha.

Ao observar o conjunto do documento, não fica claro por que as folhas finais recomeçam com 1 e vão até 16, seguidas da letra A. Se as folhas 7 a 15 foram renumeradas para criar uma continuidade com as folhas 1 a 6, aqui, as folhas permanecem como um bloco isolado, ainda que contínuo do ponto de vista narrativo. Essa separação numérica talvez indique a intenção de remontar mais tarde a ordem das cenas, mas também é possível que tenha resultado apenas de mais um descuido final na pressa de entregar o argumento.

No conjunto, contamos 22 sequências. Adiante, quando cotejarmos argumento e filme, indicaremos as cenas que foram descartadas e acrescentadas, as que mudaram de ordem ou tiveram seus diálogos completamente retrabalhados. Por ora, basta notar que o arco narrativo avança de modo linear e que, apesar de algumas rubricas abstratas e de comentários que apontam comportamentos misteriosos das personagens, sabemos desde o início que a protagonista deseja matar o marido, descobrimos apenas o modo *como* isso ocorre.

As demais personagens e a situação de violência doméstica em que a protagonista vive são apresentadas logo na sequência inicial da busca do querosene, mantida inteira no filme. Logo depois, a Mulher recebe a tarefa do marido de ir à feira comprar um machado para cortar lenha. Na conversa com a vendedora do machado, esta parece ter consciência das intenções do crime. De volta à casa, a personagem principal se penteia e arma uma cena sedutora para o marido. Ao

⁶⁶ Nas referências ao argumento neste capítulo adotamos a numeração contínua (24-39) também para essas folhas. Ver argumento completo em FREIRE, 2018.

cortar lenha na manhã seguinte, o Homem sofre um acidente e fere o pé. Mesmo diante de pedidos desesperados dele por ajuda, a Mulher demora a socorrê-lo com um pano para estancar o sangue.

Começa então a procura da Mulher por um comparsa: na venda, ela indaga o amante se ele seria capaz de matar por ela. Pensando se tratar de um pedido hipotético, uma inofensiva “prova de amor”, Antonio responde afirmativamente. Quando recebe a visita de um jovem barbeiro, a Mulher primeiro o beija e depois pergunta se este faria algo por ela, elogiando a navalha, capaz de cortar o pescoço de um homem. O rapaz se atrapalha e fere o dedo, que ela suga com voracidade. Num parque de diversões, conhece um soldado bom de mira e bonito. Os dois passeiam, bebem juntos, depois ocorre uma relação sexual na relva. Ela então pergunta se ele mataria por ela. Ao entender a seriedade da pergunta, ele se nega e reage com violência. Mais uma vez ela tenta repetir o pedido para o amante, que agora aceita ajudá-la. Na hora de golpear o Homem dormindo, no entanto, Antonio desiste do crime. É a Mulher quem mata o marido sozinha.

Depois de concluído o assassinato, os dois levam o cadáver enrolado em um lençol até a linha do trem e voltam para casa. A Mulher se delicia com o barulho da locomotiva atingindo o corpo, enquanto Antonio tapa os ouvidos perturbado. Os dois saem e avistam um grupo de seis ou sete pessoas em torno do local onde fora deixado o corpo:

Quatro ou cinco guarda-chuvas pretos abrem-se sob a chuva. Não há nenhuma dúvida de que estão removendo o corpo. Tudo deve ter dado certo – e a mulher olha para o homem um pouco para trás, de modo triunfante. Nesse momento o sorriso esboçado desaparece de seus lábios: alguma coisa viu, que alterou a expressão de seu rosto. Mais acima, parada e imóvel, há uma figura de preto que a fita – fria, implacável – e é a feirante que não olha para os trilhos, mas para ela, como a dizer que de tudo já sabia. (CARDOSO, s. d., fl. 38)⁶⁷

A Mulher pergunta se Antonio quer ir com ela. Ele olha para a feirante, “passa as mãos sobre o peito, como se as limpasse” e responde que não. Olhando para as próprias mãos, a Mulher ergue os ombros e afirma que vai. Ela caminha sozinha margeando a estrada. O trem passa e ocupa toda a tela, que escurece ao enquadrar os vagões. Quando a imagem clareia, ela ouve o miado de um gatinho abandonado. A última imagem do argumento, que não seria aproveitada para o filme, destaca a personagem “abaixando-se, tomando o gatinho, afagando-o e levando-o finalmente aos lábios, como se o fizesse a um filho” (ibidem, p. 39).

Como as personagens de *Limite* e do roteiro técnico de *A mulher de longe*, o casal do argumento não tem nome, sendo chamado simplesmente de Mulher e Homem. O botequineiro, no entanto, aparece como Antonio já na primeira cena. A protagonista, ao entrar no seu

⁶⁷ A ortografia dos trechos citados do argumento foi corrigida nessas citações.

estabelecimento para pedir querosene, o chama pelo nome. Há duas correções na folha 17, em que o genérico “Homem”, que antecede a fala dessa personagem, é substituído por “Antonio”. Da mesma forma, na 12, “Mulher” é trocada por “Feirante” e, na 5A ou 28, “Homem” vira “Soldado”. As marcas de revisão, que aliás não sabemos se foram todas feitas por Lúcio ou por outra pessoa, talvez Saraceni, são para evitar que essas personagens sejam confundidas com o casal. Sua ocorrência, todavia, é insuficiente para deduzir se o botequineiro ter nome e os demais não foi uma escolha pensada para criar algum efeito ou se os nomes foram considerados desnecessários, tendo Antonio sido um lapsos nesse esquema. Se Antonio é designado quase sempre como “Botequineiro” e as personagens secundárias são chamadas conforme a profissão (“Feirante”, “Barbeiro” e “Soldado”), é provável que a última hipótese seja verdadeira. A outra hipótese, contudo, ganha força ao considerarmos que na obra de Lúcio com frequência os nomes têm significados, não sendo talvez coincidência a escolha de Antonio, alcunha do santo no Brasil conhecido popularmente como casamenteiro, para o amante, que, às avessas, viria a encerrar o casamento, ajudando a eliminar a parte masculina que o compunha.⁶⁸

As rubricas imprecisas e abertas à interpretação do diretor e dos atores, como em geral ocorre em roteiros, se concentram sobretudo nas ações da protagonista. O argumento apenas sinaliza que o riso da personagem foge à normalidade, ocorrendo muitas vezes fora de hora, mas não define de que maneira ele acontece: “ela sorri de novo, mas é um **sorriso diferente**” (ibidem, p. 5; grifo nosso); “Ele [Antonio] a beija nos lábios, no rosto nos ombros – **ela ri**” (ibidem, p. 6); “Sem fita-lo [marido], **a mulher sorri**” (p. 10; grifo nosso); “Calada, a mulher continua sorrindo” (ibidem, p. 25). Também os olhares da personagem são difíceis de caracterizar: “A mulher se ergue finalmente, toma o dinheiro – e enquanto o marido sai, a câmera grava, em close, o rosto da mulher que acompanha o homem com o olhar – **olhar longo, indefinível**” (ibidem, p. 10; grifo nosso); “A mulher examina o machado. Há **uma atenção especial** no seu modo de examinar. Sem palavra, ela devolve o machado à feirante” (ibidem, p. 11; grifo nosso); “A mulher fita-o [o marido] de **modo indefinível** e sai levando o machado” (ibidem, p. 32; grifo nosso).

Progressivamente essa indefinição, traço muito explorado por Lúcio em sua obra,⁶⁹ vai se tornando a própria especificidade da protagonista. Observamos isso quando ela está sozinha em casa – “Pela primeira vez, ela faz o que nunca faz: com um espelho nas mãos e o pente na outra, penteia os cabelos. A luz incide oscilante sobre o seu rosto. **Há qualquer coisa nela que não é**

⁶⁸ No texto “O poço”, da coluna “O Crime do Dia”, o amante de Ernestina também se chama Antonio, enquanto o marido tem o eloquente nome de Inocêncio. Ver Lúcio Cardoso, “O poço”. *A Noite*, seção Risos e Lágrimas da Cidade, O Crime do Dia, Rio de Janeiro, sábado, 17/5/1952, p. 10.

⁶⁹ Sobretudo a respeito das personagens forasteiras: José Roberto (*O desconhecido*), a pagadora de promessas (*Almas adversas*), Mulher 1 (*A mulher de longe*) e também Nina (*Crônica da casa assassinada*) e Rafael (*O viajante*). Retomaremos essa questão ao analisar a caracterização de Nina no capítulo 3.

natural” (p. 13; grifo nosso) – e, mesmo depois de receber um tapa de Antonio, “O botequineiro se afasta, deixando-a junto ao prédio velho. Ela o acompanha ainda um minuto com o olhar, depois sorri – **um sorriso lento, cheio de luz sinistra**” (p. 26; grifo nosso).

A Mulher sem nome do argumento de *Porto* é associada ao mal por seus risos⁷⁰ e seu tédio. Em algumas passagens, suas investidas sedutoras e, no limite, o próprio gesto de matar parecem resultar do tédio, somado ao nojo que sente pelo marido “inútil e fedorento”. De forma semelhante, a personagem de Dinaura no texto “O crime da praia”, publicado por Lúcio em 1952 na coluna “O Crime do Dia”, arruma um amante e pede que ele mate seu marido. No entanto, faz isso por tédio⁷¹, não por amor, pois, como assevera o narrador, “Dinaura era da espécie de mulheres que não amam a ninguém, senão a si mesmas”. É também pensando apenas em si que Dona Júlia, a protagonista de meia-idade de “A mulher de Caruaru” (CARDOSO, 1952a, p. 9), texto publicado três dias depois de “O crime da praia” (CARDOSO, 1952b, p. 9), mata o marido com um tiro. Sua intenção é livrar-se do homem porque encontrou outro com quem deseja se casar. Depois de cinco anos casada com Alcino e já saturada de ter que traí-lo em ambientes escusos, como terrenos baldios, subitamente ela passa a considerar o esposo inferior ao que ela merece porque ele é negro. A justificativa de que fez “justiça com as próprias mãos” é o que ela apresenta ao oficial de polícia, quando assume a autoria do crime.

Além desses dois textos em que uma mulher mata ou manda matar o marido por razões fúteis,⁷² chama atenção outro conto, também publicado em “O Crime do Dia”, em que a personagem não mata propriamente, mas deixa morrer. Trata-se de “O poço”, cujo espaço desolado é muito similar ao de *Porto das Caixas*:

No alto, contra o céu angustiosamente azul, urubus rondavam – e tudo parecia morto há muito tempo, com a estrada calada, o silêncio pairando sobre tudo, e na linha do horizonte, esbatido pelo vento, um penacho de fumo, último sinal de convivência e de familiaridade. (CARDOSO, 1952c, p. 10)

Nesse local do penacho, mora Antonio Modesto, viúvo e proprietário das terras vizinhas às do casal Inocêncio e Ernestina, recém-chegados à região. Inocêncio segue o conselho de Antonio, cuja propriedade era próspera, e se põe a cavar um poço. O assunto do poço, seu trabalho, torna-se para ele uma obsessão. Da mesma forma que o horário do trem para o marido de *Porto das Caixas*, é só sobre o que Inocêncio fala. Enquanto isso, Ernestina serve cafés para o compadre Antonio que vai visitá-la com frequência. Um dia ocorre um acidente e Inocêncio fica soterrado no poço. Ernestina se desespera, tentando cavar em sua ajuda. Depois, transformada,

⁷⁰ Como a personagem Inácio, da novela homônima publicada em 1944, e Ana, de *Crônica da casa assassinada*.

⁷¹ “O mal de Dinaura era o tédio. Por isto, somente por isto, travou relações com um homem que sempre passava diante de sua casa, um mulato chamado Murilo Costa” (CARDOSO, 1952b).

⁷² Valéria Lamego (2013, p. 112) observa que na coluna “O Crime do Dia” as personagens mulheres costumavam matar “por futilidade ou tédio”, enquanto os homens, “por descontrolado ou ciúmes”.

decide deixá-lo morrer. Com requintes de crueldade, ela grita para o sujeito ainda vivo que vai abandoná-lo, pois nunca o amou, e que sempre o traiu com outros homens, inclusive com Antonio, a quem decide se juntar. Antonio Modesto e Antonio Pinho, além do nome, têm em comum a estabilidade financeira, que se contrapõe à situação de miséria dos dois casais.

Em seu estudo sobre a narrativa breve produzida pelo escritor mineiro, Valéria Lamego afirma que a coluna “O Crime do Dia” tinha como público-alvo “mulheres da pequena burguesia que se dividiam entre os afazeres domésticos e o trabalho, ou entre os afazeres e o tédio da vida suburbana” (LAMEGO, 2013, p. 117). A história das personagens espelhava a vida dessas leitoras. No entanto, se por um lado as narrativas destacavam o papel pioneiro das mulheres em apontar uma mudança de comportamento na sociedade, por outro, não deixavam de julgá-las moralmente com a régua conservadora e misógina dessa mesma sociedade.⁷³

No argumento, a imprecisão das rubricas, além de não orientar diretor e atores, deixando-os à mercê das próprias interpretações, se associa a certa imprecisão na maneira com que o próprio narrador relata os acontecimentos. Na ocasião em que pede que a mulher compre o machado, o marido é descrito assim: “O rosto do homem se congestiona” (CARDOSO, s. d., fl. 8). Adiante, na mesma cena, “O homem [marido] parece se apaciar um pouco – já vestiu o paletó, vai sair” (ibidem, p. 9). Algumas sequências à frente, ao descrever o marido após o acidente, “O corte deve se ter infeccionado, pois sob os trapos que o cobrem, nota-se que [a perna] se tornou volumosa, irreconhecível” (ibidem, p. 24) e depois, em uma frase similar à anterior, mas que agora se dá ao trabalho de destacar o sentimento: “O rosto do homem se congestiona de raiva” (ibidem, p. 24).

A incerteza do narrador sobre os fatos e os sentimentos das personagens não colabora para a clareza do argumento. Tal recurso, no entanto, é recorrente na prosa de ficção de Lúcio. Entremado por observações oniscientes, ele dá a impressão de que o narrador por vezes descobre o que se passa ao mesmo tempo que a personagem e os leitores, e que também se surpreende. A expressão “pela primeira vez” é com frequência utilizada para descrever rompantes, acontecimentos súbitos e inesperados. No argumento, ela acompanha o pentear-se da protagonista, ainda que em um filme seja difícil destacar o ineditismo de um gesto corriqueiro como esse, cujo objetivo era indicar a ausência de vaidade da Mulher. Lúcio mais esboça do que define, destacando os traços característicos de uma personagem, uma cena ou um sentimento, daí que por vezes a fortuna crítica do escritor o tenha aproximado do expressionismo. Mario Carelli, por exemplo, entende por expressionismo o mundo objetivo sendo transfigurado “pelo

⁷³ Além da misoginia destacada por Lamego (2013, p. 107) – “os contos são invariavelmente misóginos e apresentam essa mulher, ao mesmo tempo interesseira, subalterna e invariavelmente com seu corpo sexualizado” – caberia também realizar uma análise do racismo presente em vários textos, como em “O crime da praia” e “A mulher de Carnaru”.

vigor da visão poética e pela tensão dramática do romance”, mas não esquece de fazer a ressalva de que é preciso não confundir o expressionismo em Lúcio com “o conteúdo romântico de obras em que transparecem a angústia e o horror” (CARELLI, 1988, p. 154).⁷⁴

De fato, assim como o expressionismo alemão no cinema, há na prosa de Lúcio um caráter excessivo. O que muda é o elemento escolhido para a acumulação. Se no cinema cenário, figurino e iluminação marcarão contrastes, criarão deformações e zonas de sombras e luz (como aliás ele procura fazer em *A mulher de longe*), na literatura, ainda que sempre aludindo a elementos visuais, todo o acúmulo passará pela enunciação. O excesso se constrói por meio de um muito falar para eventualmente pouco dizer, apoiando-se em adjetivos ou locuções adjetivas abstratas, sinestésias e expressões que enfatizam sem definir, como “qualquer coisa de”. A quem lê nem sempre são dados elementos para entender o que acontece, mas para sentir junto, via linguagem que mimetiza em todas as suas imprecisões peculiares esse sentimento.

Como na vertente do romance introspectivo a qual Lúcio passa a ser associado depois de *A luz do subsolo*, na maioria de seus romances há um esvaziamento da ação narrativa e um alargamento do campo das sensações, um mergulho intimista. As observações abstratas e por vezes poéticas e filosóficas sobre estados de alma ou sobre atmosfera do lugar no argumento de *Porto das Caixas* seguem o mesmo caminho. As rubricas chegam a apontar verbalmente a solidão percebida pelo marido e pela protagonista.⁷⁵ Logo depois, ao apresentar uma cena em que a Mulher se encontra com Antonio, Lúcio consegue encontrar uma forma de comunicar visualmente esse sentimento. Talvez tenha buscado a inspiração em *Limite* e suas sucessivas grades, portas e cercas, mas também no seu próprio interesse pelo caráter simbólico das ruínas: “De novo os amantes estão reunidos. É no interior da fábrica e as **traves expostas** compõem uma atmosfera bastante densa” (ibidem, p. 33; grifo nosso). A fábrica, no caso, está abandonada, um sinal de morte pela paralisia que destaca também a falência da ideia de modernidade, o capitalismo que não se realiza completamente ou não beneficia aquelas pessoas.

Sem pretensão de mimetizar a suposta fala típica de um lugar ou de uma classe social, os diálogos reunidos no argumento, assim como as rubricas, não são propriamente sintéticos ou coloquiais, ainda que estejam vários tons abaixo do praticado pelo escritor na literatura. Ao contrário dos excessos verborrágicos de sua prosa e de sua dramaturgia (que comentaremos ao

⁷⁴ De maneiras diferentes, outros autores aproximaram a obra de Lúcio do expressionismo. Ver, por exemplo, Carelli, 1988; Silva, Enaura 2004 e Costa, 2016.

⁷⁵ “Lá está o homem [marido] sentado em sua cadeira. Sua atitude é a mesma, apalpando a perna enrolada. Só que seus modos agora são muito mais inquietos – ele não diz nada, mas seu olhar se dirige constantemente para a porta, como se esperasse vê-la se abrir de repente. De vez em quando tira o relógio do bolso, olha as horas. Em certo momento não resiste, levanta-se e apoiando-se à parede vai até à janela.” [...] Percebe-se em torno dele, fora e dentro de casa, uma grande solidão” (CARDOSO, s. d., p. 27). “É fácil ver que o homem foge ao olhar da mulher – ela compreende que está sozinha. Levanta-se, roda pela casa. Tal como o marido, momentos antes, para à janela, investiga. A chuva escorre de manso.” (ibidem, p. 36). Quando o marido pensa que talvez a esposa tinha comprado o machado para matá-lo, a rubrica diz “Um relâmpago atravessa-o de repente – é como se todo ele se iluminasse por dentro” (ibidem, p. 32; grifo nosso).

discutir a *Crônica da casa assassinada*), aqui Lúcio aposta em maiores repetições, interrupções na conversa, silêncios, nem sempre bem-sucedidos. Em alguns momentos, como em *A mulher de longe*, os diálogos voltam a ser excessivos. De todo modo predomina, à semelhança dos textos de “O Crime do Dia”, uma maior objetividade.

Em algumas falas, as rasuras no manuscrito (de Lúcio ou Saraceni?), demonstram uma preocupação com fluência e oralidade, como é o caso desta revisão: “Sim, matar. (Pausa) Isto não quer dizer que eu tenha ~~em vista~~ vontade de matar alguém” (p. 18). No entanto, outras falas se mantêm mais exageradas e explícitas. Um exemplo é esta do marido: “Não sei não, mas às vezes tenho até a impressão de que você não gosta de mim... que me odeia” (CARDOSO, s. d., fl. 20). Outras ainda são respostas esquemáticas, muito calculadas. Quando o soldado diz “Não faz mal não. O que tem de ser pode ser aqui – e agora!”, a Mulher responde: “Pode ser agora, mas não aqui” (ibidem, p. 29).

Certo deslize nos diálogos pode ser observado também na contaminação do modo de falar de uma personagem pelo de outra.⁷⁶ O botequineiro, por exemplo, fala como a protagonista, compondo hesitações semelhantes às dela no início e no fim das frases. Ela diz: “Preciso, Antonio, preciso. Depois...” (ibidem, p. 5). De forma semelhante, ele diz “Agora não posso, já disse que não posso. À noite...” (ibidem, p. 26). E também o procedimento de repetição para ênfase apaixonada se aproxima na fala do amante e na do soldado. “Faria, faria tudo. É só você mandar que eu faço”, diz o soldado na folha 29. Quando a mulher infere que o amante também quer que o marido morra, Antonio responde “Sim, quero, quero, quero” (ibidem, p. 33).

Quanto às indicações cinematográficas presentes no argumento, além das rubricas que já comentamos, chama a atenção a preocupação constante do escritor com o som e seu uso simbólico, como nas sequências do apito do trem cada vez mais constante e alto, acompanhando uma progressão emocional da trama: seja a dos beijos que culminam em uma transa, seja a da satisfação erótica da protagonista com a locomotiva passando sobre o cadáver de seu marido.

No filme de Fritz Lang *Desejo humano* (*Human Desire*, 1954), inspirado no romance *A besta humana* (1890) de Émile Zola, há um procedimento equivalente. Quando a protagonista se encontra com o amante na estação, seus beijos são acompanhados pelo aumento progressivo do barulho do trem em *off* na banda sonora. Em seus textos para *Cultura Política*, Lúcio elogia outra adaptação dessa obra de Zola, *A besta humana* (Jean Renoir, 1938). É possível que ele tenha assistido aos dois filmes e de se certa forma se inspirado neles para *Porto das Caixas*.

⁷⁶ Essa questão se conecta ao debate sobre a semelhança entre as narrativas em primeira pessoa e a existência ou não de polifonia no romance *Crônica da casa assassinada* ao qual grande parte da fortuna crítica se dedicou. Discutiremos mais esse assunto ao tratar desse romance.

Como no filme de Renoir, o argumento de Lúcio traz imagens audaciosas que sintetizam um estado de espírito das personagens em relação à locomotiva, como a da sequência final, com os vagões de trem tomando todo o quadro: “E a tela, brutalmente, cobre-se com todo o preto dos vagões que passam. Há um suspense enquanto o rumor [do trem] sobe ao máximo” (ibidem, p. 39). Essa imagem, que parece um elogio ao cinema e sua relação com a figura do trem, os dois igualmente produtos da modernidade, não foi acatada pelo cineasta, que buscava criticar a modernidade que não serve a todos. De todo modo, ela ecoa no argumento como herdeira de uma extensa linhagem de filmes que encontraram na figura da locomotiva um meio de criar linhas de força em direção à profundidade de campo ou de testar pontos de vista para a imagem em movimento, com as *phantom rides*, por exemplo.⁷⁷

Lúcio é sensível a essas questões expressivas e tem ideias a respeito da montagem de sequências narrativas, a julgar pela estrutura de *Crônica da casa assassinada*. No entanto, o cinema que o inspira nem sempre coincide com aquele mais moderno que também fazia parte das referências de Saraceni, como o neorealismo italiano (CARVALHO, 2003, pp. 28-29). Para além da ideia da montagem alternada na cena do crime/ comício (recurso, aliás, já consagrado desde o cinema de D.W. Griffith),⁷⁸ no argumento de *Porto*, o escritor não ousa muito nesse campo.

Sem cortes bruscos, na maioria das transições há mudança de luz: “A cena clareia sobre as ruínas de uma velha fábrica” (CARDOSO, s. d., fl. 25); “A cena se funde novamente com o interior do barraco” (ibidem, p. 26); “Repentinamente a cena se ilumina: uma roda gigante gira” (ibidem, p. 27); “Anoitece. Algumas luzes dentre a sombra. Altos galhos, capim escuro que ondula ao vento” (ibidem, p. 32). Na indicação da folha 19, “Escurece, e a cena se ilumina sobre imagem de navalha sendo afiada”,⁷⁹ não fica claro se a cena que se inicia deve ser noturna ou se o quadro escurece apenas para transição. Depois, informados de que o homem espera do lado de fora da casa, inferimos que é dia. Até a metade do argumento, há ainda três descrições de planos

⁷⁷ Isso, que está presente desde as vistas Lumière, passa por filmes como os de Renoir e Lang citados, e chega aos filmes experimentais feitos depois de *Porto das Caixas*, como *Lumière's Train (Arriving at the Station)* (1979), de Al Razutis. Ver Blümlinger, 2020, pp. 118-45. Assim como esses cineastas, Lúcio registra seu fascínio pelos trens: “Não creio ter amado nada mais neste mundo que os trens – é um idêntico sentimento que me leva ao escorrer dos rios. Os trens que passam, fogem, precipitam-se, e esvaziam-se na escuridão da noite – esses trens que parecem máquinas cegas do destino, tão pesadas resfolegam ao longo dos trilhos – e que são imagens da nossa condição de prisioneiros – e cuja fúria assisto, imóvel junto às portas, sentindo o rosto as gotas frias da chuva que cai” (CARDOSO, 2012, p. 491).

⁷⁸ Entre as folhas 34 e 36, a montagem alternada é indicada com a palavra “Mutações” seguida de comentários sobre o som, variando do barulho do comício ao silêncio doméstico: “Mutações: música de charanga na estação.”/ “Mutações: silêncio total”/ “Mutações: algazarra da charanga”/ “Mutações: Total silêncio”/ “Mutações: música e fogos”/ “Mutações – No casebre – silêncio”/ “Mutações – Fogos, gritos e música”/ “Mutações – A mulher, desatinada, vibra vários golpes”/ “Mutações – A música da charanga se extingue”/ “Mutações –”.

⁷⁹ As imagens do mato alto ao vento e o close no objeto cortante outra vez nos remetem a *Limite*.

de transição enfocando um lampião.⁸⁰ É só na metade do argumento que Lúcio abre mão das fusões e mutações e anota “plano imediato do marido” (ibidem, p. 18).

Apesar da aparente proximidade com um conto ou uma crônica do escritor, percebemos pela concisão e pela descrição precisa de ações que há no manuscrito um esforço deliberado de criar um texto para ser filmado. A partir da sua experiência com *A mulher de longe*, Lúcio já conhece alguns termos técnicos, mas não chega a dominar a linguagem cinematográfica ou a escrita para cinema. O desconhecimento desses padrões, no entanto, não o intimida. Ele imagina e apresenta indicações de enquadramentos, movimentos de câmera, cortes, fusões e mutações, planos de transição enfocando objetos. Ele experimenta com o som, e sugere a entonação e a marcação de cena para os atores. Vez ou outra, no entanto, talvez em piloto automático, ele escreve de maneira muito semelhante a uma versão preliminar de sua prosa de ficção ou a uma versão acabada de seus textos curtos para os jornais: com diálogos exagerados e as mesmas ênfases e hesitações se repetindo para diferentes personagens, narrador oscilando entre onisciente e surpreso com as ações da trama, e descrições difusas, cujo intuito é mais esboçar do que definir, criando uma atmosfera.

Na coluna “O Crime do Dia”, as fotos dos verdadeiros acusados dos crimes que inspiravam a narrativa às vezes eram apresentadas ao lado dos textos, contribuindo para a notória espetacularização da violência já protocolar na crônica policial de jornais populares. O argumento de *Porto das Caixas* mantém esse apelo à violência, por exemplo, nas rubricas que destacam o sangue jorrando dos golpes de machado. No entanto, ao apresentar um desenlace de certa forma redentor para a protagonista, que encontra um gatinho filhote e o segura como a um filho, o crime aqui, como é recorrente nos romances de Lúcio, tem o sentido de uma transgressão, um “mal necessário”, para se atingir o sagrado (NASCIMENTO, 2001, pp. 49-64).⁸¹ Na obra do escritor, com frequência as personagens femininas transgressoras terminam doentes, abandonadas, ou mortas, às vezes por meio do suicídio. O final de *Porto das Caixas* é mais aberto, mas passa necessariamente por uma reconciliação da personagem com seu instinto materno, considerado próprio da “natureza” feminina, que ela negara até então, por exemplo, ao não cultivar a vaidade e se negar a ser responsável pelas tarefas domésticas ou de cuidado.

Apesar de aproveitar muitas das indicações do argumento de Lúcio, Saraceni subverteria grande parte da caracterização da protagonista e proporia outro desenlace. Desde o início a

⁸⁰ “Escurece a cena, tendo como última visão o lampião que pende do teto” (CARDOSO, s. d., p. 8). Na linha seguinte, “Lampião de novo, mas já não está aceso – é dia” (ibidem, p. 8). E “A luz se fecha. Abre-se com a imagem do lampião que oscila no teto. A câmera desce” (ibidem, p. 12).

⁸¹ Evando Nascimento observa essa questão tendo em vista as considerações de Lúcio Cardoso sobre a obra de Jean Genet presentes no diário do escritor.

personagem do filme, apesar de se opor ao imperativo da reprodução social,⁸² cuida de seu gato e de si mesma. Também acaricia as crianças que encontra pelo caminho. E enquanto no argumento de Lúcio as relações são marcadas por chantagem e a violência tem lastro em questões morais, na ideia do mundo sem Deus, o filme resistiria a moralizar ou a criar um nexos psicológico para o comportamento das personagens. A hipótese da ausência de Deus do universo cardosiano seria substituída pela ausência do Estado e de políticas públicas capazes de solucionar o problema da miséria. Do *leitmotiv* da morte à vontade da Mulher de ter outra vida, da sua força de revolta à apatia dos homens fracos com quem se relaciona, tudo no filme seria emblema do subdesenvolvimento. Inclusive a fotografia contrastada entre claro/ escuro, fixidez/ movimento de Mario Carneiro. E o anonimato do casal principal em oposição ao vendeiro António Pinho, com nome e sobrenome. No filme, como veremos, cada um se defende como pode, e toda ação gera uma reação: a mulher é agredida pelo marido e se vinga.

⁸² O conceito de reprodução social é pertinente aqui por sua implicação política. Ele se refere ao conjunto de cuidados com casa, alimentação, limpeza, e com familiares – crianças, doentes e idosos incluídos – e a reprodução propriamente dita, que ocorre no corpo da mãe. Na sociedade capitalista, para que o contingente de pessoas na produção seja mantido, é necessário que a reprodução social seja feita sem custos e cada vez mais por esforços individuais. Em geral coube e ainda cabe às mulheres se encarregar disso sem remuneração, mesmo as da classe trabalhadora, que além do trabalho assalariado cumprem a chamada dupla jornada. Uma vez que o sistema produtivo depende desse trabalho para existir, e que o desvaloriza justamente para contar com sua continuidade sem custos, não é possível afirmar que essa é uma questão apenas privada. Assim como a violência doméstica, problema hoje mais reconhecido como tal do que à época de lançamento de *Porto das Caixas*, este é também um problema público. Ver BHATTACHARYA, 2019; FEDERICI, 2019; BRENNER, 2015; BIROLI, 2014.

Uma análise de *Porto das Caixas*

Os créditos iniciais de *Porto das Caixas* são reproduzidos sobre uma longa panorâmica que focaliza objetos domésticos, como talheres, bibelôs, uma peneira de palha, um lampião, e termina sobre um porta-retratos com uma foto da seleção brasileira de futebol. Em 1962, o Brasil se tornava bicampeão na Copa do Mundo, com o sabor especial de vitória consecutiva, já que o primeiro prêmio fora conquistado quatro anos antes.

A título de esquema e para facilitar a análise que pretendemos empreender neste capítulo, o filme *Porto das Caixas* pode ser dividido em vinte e duas sequências.⁸³ Na sequência inicial, já descrita no início deste texto, a Mulher chega em casa, e o marido reclama da falta de querosene (1). Ela vai à venda de Antonio comprar fiado, e uma elipse sugere que ele e Antonio transam sobre os trilhos do trem (2). De volta à casa, o Homem a xinga, tenta forçá-la a ter relações sexuais com ele e, diante da negativa dela, a agride (3).

No dia seguinte, enquanto um grupo joga argolas perto da venda de Antonio, homens de terno descem de um carro e observam as redondezas, chamando a atenção. Antonio conversa com um colega, eles acham que os engravatados são políticos, aparecendo por conta da proximidade das eleições. O colega afirma, desiludido: “Se promessa fosse dinheiro, Porto das Caixas era rico”, mas Antonio não continua o papo, anda um pouco e olha para os trilhos na direção da casa da Mulher, talvez saudoso da noite anterior (4). Enquanto isso, em casa, o Homem vestido para ir ao trabalho tenta conversar com a esposa, sem nenhuma delicadeza. Fala sobre o trem estar no horário, ela não dá trela, ele chuta o gato preto dela. Depois reclama da desordem da casa e da falta de lenha. Ela parece resignada, foi tudo sempre assim. O Homem põe então um dinheiro sobre a mesa e pede que a esposa compre um machado para ele cortar lenha, já que está não era tarefa para mulher. É uma espécie de compensação pelo fato de ela ter, na outra noite, conseguido o querosene. Meio a contragosto, ele sugere comprar o machado para ser a vez dele de prover, por meio do trabalho braçal, a iluminação da casa, impedindo também que ela desse “seus jeitos” de novo. Ao ouvir a palavra “machado”, subitamente a Mulher recupera o interesse pela conversa (5).

⁸³ Entendemos aqui sequência como uma parte do filme que apresenta uma unidade narrativa, mas que muitas vezes inclui mais de uma cena e mais de um espaço.

Ela caminha sobre o trilho do trem até a feira. Observa uma revoada de urubus e uma rés inerte, sinal da morte (6). Na feira, uma banda toca, um autofalante anuncia a procissão de São Pedro, uma multidão passa com a imagem do santo, enquanto a Mulher procura a barraca do machado. A primeira visão da feirante (Margarida Ney) já revela uma figura austera, vestida de preto como as beatas de *Almas adversas* e *A mulher de longe*. A feirante olha desconfiada para a Mulher, que diz “sangue” em voz alta, dispensa o embrulho para o machado e parece fascinada com o objeto cortante. Enquanto isso, um acorde dissonante pontua a banda sonora (7).

À noite, a Mulher se admira longamente no espelho e acaricia o próprio corpo até que o marido chega e interrompe o que parece o início de um sexo solitário. Ela simula interesse pelo assunto preferido dele, o horário do trem, e ele desconfia da atenção. Ela pergunta por que eles não podem ser como os outros e diz que o ama e o deseja. Depois mostra o machado que comprou a pedido dele, deixando-se beijar com o machado ao fundo [fig. 16]: mais um sinal da morte. Uma eclipse sugere ter havido uma relação sexual entre eles (8).

No dia seguinte, uma galinha no quintal atrapalha o Homem a cortar lenha com o machado e ele acaba ferindo o pé. A Mulher se demora de propósito a socorrê-lo com um pano. O marido lhe pede que avise na estação que ele não poderá dar o plantão daquele dia. Ela recolhe do chão o pano que o Homem usou para estancar a ferida e contempla as manchas de sangue (9). A Mulher vai outra vez à venda de Antonio comprar fiado e tenta descobrir, em tom de brincadeira, com o trem se aproximando ao fundo, se ele realmente gosta dela, se seria capaz de matar alguém por ela. Diante da afirmativa de que ela fala da boca para fora, ele diz: “Eu mato todo mundo”. No muro ao lado da venda, vemos um anúncio já desbotando de uma candidatura de Antonio Pinho [fig. 47], talvez o próprio botequineiro, a vereador pelo PTB, partido fundado por Getulio Vargas (10).



47

De volta à casa, outra vez a Mulher discute com o marido e os dois trocam ameaças. Irritado com o seu estado de imobilidade e descuido com a aparência, ele pede que ela chame o barbeiro no dia seguinte (11). Vamos direto para a sequência em que o Homem recebe a visita do profissional. Enquanto este afia a navalha no quintal, a Mulher pergunta se o barbeiro seria capaz

de fazer algo por ela, se o objeto é bom de corte, capaz de cortar o pescoço de um homem. O barbeiro se assusta e corta o próprio dedo, que a mulher chupa com voracidade [fig. 57] (12).

Em nova discussão com o marido, que acabara de agredir o gato pela segunda vez, jogando um copo no bicho e depois uma garrafa em direção à Mulher, ela ameaça deixá-lo. O Homem desconfia da existência de um amante. Ela olha para o machado (13). Depois de mandar Antonio encontrá-la na fábrica abandonada, ela o provoca fugindo dele pelo espaço. Ele reclama que precisa trabalhar, lembra do encontro já marcado para a noite, ela sugere que *talvez* não vá porque *talvez* um outro homem a queira. Assim como o marido fizera antes, Antonio a agride com um tapa (14).

Sozinho em casa com o pé machucado, o Homem espera o retorno da Mulher e tenta afagar o gato, que também o despreza (15). Enquanto isso, em uma longa sequência, a Mulher passeia por um parque de diversões quase deserto, onde conhece um soldado em uma barraca de jogo semelhante às de tiro ao alvo, só que sem armas. Ela elogia sua pontaria, ele diz brincando: “Mato tudo o que vejo”, sem saber que essa é a senha para o interesse dela. Os dois vão beber cerveja num botequim próximo, depois andam de carrossel, de balanço, jogam na barraca de argolas, onde ganham uma cachaça, e vão beber em outro botequim. Caminham por uma praça arrumada, com árvores podadas e casas bonitas, e atravessam um túnel nos trilhos do trem. Ele pergunta onde é a casa dela, ela diz que é casada. Depois de um corte, vemos a mulher deitada na relva apenas com a anágua da saia, o que sugere ter ocorrido uma transa. Ela elogia a beleza dele e procura saber se ele teria coragem de matar alguém por ela. Agora, ao contrário da primeira vez que perguntara ao amante, ela fala seriamente, insiste na questão. O soldado desconfia, se investe de uma vaga autoridade da lei, já que militar, quer saber do que se trata, ela desconversa (16).

No caminho de casa, a Mulher cruza a vendedora do machado, que se vira para espia-la. É o mesmo gesto visto em *Almas adversas* e *A mulher de longe*. Vemos as duas através de uma cerca. No momento em que a feirante se volta, o acorde macabro e dissonante reaparece no som.⁸⁴ Ela parece saber o que se passa na consciência da protagonista, antecipando o crime que virá. A Mulher segue então seu caminho e, ao passar pela estação de trem, assusta o barbeiro, que se benze (17). Ao chegar em casa já noite escura, volta a discutir com o marido, diz não ser enfermeira para passar o dia cuidando do ferimento dele. A enumeração de xingamentos desumanizadores que ele lhe reserva é então ainda mais sórdida do que a do início do filme:

⁸⁴ Esse acorde reaparece nos três momentos em que as duas mulheres se encontram no filme. Saraceni destaca essa solução ao lembrar do processo criativo de Tom Jobim em suas memórias: “Que delícia de gozo observar Tom ver o filme na moviola, comentar a imagem e imaginar os acordes. Os acordes viraram personagens, o coro que comentava o espetáculo da tragédia grega. Margarida Ney [atriz que interpreta a vendedora do machado no filme] não era o destino, como muitos bobos pensaram, era aquele acorde do Tom que dava arrepio. Ela era, meu Deus, como aquela guardiã do segredo que só ela sabe e que é capaz de fazer sangrar a imagem de Cristo. A mão oculta que se manifesta por sinais de imagens souoras sensíveis que nem de longe os computers de última geração conseguem captar. *Terrible woman*, exclamava Tom” (SARACENI, 1993, p. 148).

“Uma cachorra, uma cadela ordinária, uma sem-vergonha, uma perdida, é isso que você é”. Ela retruca chamando-o de velho inútil e fedorento e corre para pegar o machado. Diante desse gesto, ele suspeita que desde a compra da arma ela já teria como fim premeditado atingi-lo. A Mulher guarda o machado debaixo de uma bacia e encontra seu gato morto, talvez por resultado das agressões do Homem (18).

Em novo encontro com o amante, agora num prédio em ruínas,⁸⁵ Antonio está arrependido de ter tratado mal a Mulher, pede desculpas, diz que a ausência dela no encontro marcado na noite anterior o fizera perceber seus sentimentos e propõe, contrariando sua ordem de prioridades até então (trabalho e negócios antes de tudo), que os dois fujam juntos. Ela presume que ele quer a morte do marido tanto quanto ela. Uma vez beijado, ele não faz questão de negar ou de explicar nada (19). Um carro de som anuncia um comício em Itaboraí para “logo mais” à noite. Diante da venda, Antonio, repete para si mesmo “logo mais” com um semblante apreensivo, e percebemos que ele tem um trato com a Mulher, mas dessa vez não era um simples encontro amoroso (20).

Em montagem alternada, vemos a sequência do assassinato e a do comício noturno. Antonio chega na casa dela, a Mulher o espera no portão. Eles entram, ela entrega ao amante o machado, vão até o quarto onde o Homem dorme. Na praça, fogos de artifício se somam a uma banda que toca animada. O mestre de cerimônias do comício apresenta o candidato a prefeito. De volta à casa, vemos o Homem dormindo profundamente. A Mulher olha para o marido, depois encara o amante. Antonio perde a coragem diante do Homem. A Mulher, então, toma o machado e diz: “Você quer ver como é?”. Outra vez no comício, o candidato discursa sobre a reforma agrária em um microfone. Com a música da banda sobre a cena da casa, passando de um registro diegético para um comentário, a Mulher desfere um golpe no marido. Vemos a personagem com o machado erguido, ouvimos o som seco do golpe e então vemos a perna do Homem entortando ao ser atingida. Um homem alcoolizado discursa sozinho no coreto fazendo referência à reforma agrária. De volta à casa, Antonio e a Mulher estão sentados à mesa. Ele, cabisbaixo evita encará-la. Ela pede ajuda para se livrar do cadáver. (21)

Os dois arrastam os restos mortais do marido enrolados num lençol sujo de sangue até o trilho do trem. Cachorros latem ao fundo. Eles esperam a passagem do trem no amanhecer seguinte. Antonio permanece cabisbaixo, sem forças. Ele anda sem parar pela sala, a Mulher quer saber o que há, se ele está com medo. Vemos o machado jogado na soleira do quarto. Diante do som *off* da locomotiva se chocando contra o corpo, a Mulher, filmada em *close*, expressa prazer, enquanto Antonio tapa os ouvidos. Mais uma vez, cães latem ao longe. Ela diz “vamos”, os dois

⁸⁵ O filme não informa, mas são as ruínas do Convento de São Boaventura, na fazenda Macacu (Itaboraí, RJ), que seriam tombadas pelo Iphan em 1980 (RODRIGUES, Angela, 2017).

caminham pelos trilhos. Na estação, encontram com a vendedora do machado, aquela com olhos que tudo vê. Novamente a mulher diz “vamos”, Antonio olha para as próprias mãos aproximadas do peito e responde “eu não vou”. Na imagem final, em uma bifurcação da linha do trem, cada um segue seu caminho: ela para a esquerda, ele para a direita (22).

Percebemos por essa recapitulação que, assim como o argumento de Lúcio, o filme mantém uma progressão narrativa linear. Sabemos de antemão do plano do assassinato. Somos lembrados disso, por exemplo, pela focalização do machado e da navalha, apenas aguardamos o momento derradeiro. Os diálogos, apesar de algumas modificações para torná-los mais coloquiais, são reproduzidos com uma fatura próxima à do argumento. Muitas falas são solenes, mesmo em situações que exigiriam mais naturalidade, por exemplo, quando a Mulher se defende do marido, “Larga-me, larga-me”, ou indaga o que há com Antonio, “Afinal, o que tem você?”. A dublagem também colabora para o tom geral empostado das conversas.

As semelhanças gerais com o argumento, no entanto, não ocultam as diferenças apresentadas pelo filme. Entre o que se destaca visualmente no conjunto, pouco estava previsto no texto de Lúcio. Alguns exemplos são: o uso abundante de luz natural e a câmera na mão, o aproveitamento de locações da própria cidade e a exploração de portas e janelas para criar quadros dentro do plano, num jogo entre interiores e exteriores que cria um alto contraste de claro-escuro. Ora mais evidentes, ora mais discretas, há ainda muitas mudanças quanto à escolha de repetições, ao tratamento dado à violência e às figuras da morte e da precariedade, assim como há sequências que se destacam porque modificam as soluções de *mise en scène* sugeridas pelo argumento, como a ida da Mulher à feira para comprar o machado e a visita do barbeiro. Nelas, não só os elementos narrativos são transformados – seja porque novas ações ocorrem, seja porque os diálogos são refeitos – como o modo de filmar sugerido por Lúcio é descartado, dando lugar à proposta do cineasta, mais alinhada com o cinema moderno.

Outro destaque do filme é a trilha sonora de Tom Jobim, ganhadora do prêmio de Melhor Composição no Festival de Cinema da Bahia de 1962, com júri presidido por Caetano Veloso, que a considerou a mais bela trilha da história do cinema; e o Prêmio Saci (SP) de Melhor Composição, em 1964. Além de Tom Jobim no piano, a gravação contou com os instrumentistas Bebeto (Adalberto José Castilho e Souza), na flauta; Tião Neto (Sebastião Costa Carvalho Neto), no contrabaixo; e Nydia S. Otero, no violoncelo. A trilha se divide em dois movimentos: “Valsa de Porto das Caixas” e “Derradeira primavera”, sendo este último o que receberia letra de Vinicius de Moraes depois e circularia como uma canção popular-comercial.

No longa, “Valsa de Porto das Caixas” aparece na maioria dos encontros da protagonista sem nome com o amante Antonio; na cena em que a personagem está sozinha em casa se

olhando no espelho, seduzida pela própria imagem; e na cena que se segue a esta, a primeira vez em que a música se sobrepõe também ao marido. Depois disso, reaparece quando a mulher caminha sozinha e em toda a sequência do encontro da mulher com o soldado no parque de diversões quase deserto. Ou seja, o conjunto das sequências acompanhadas por “Valsa de Porto das Caixas” é marcado pelo desejo e pela sedução.

Já “Derradeira primavera” acompanha o conjunto de sequências domésticas, em que a protagonista convive com o marido que ela despreza, sendo constantemente humilhada por ele. É também, com um arranjo de sopro festivo, as cenas urbanas – às vezes de forma diegética, como nas sequências da feira e do comício em que “Derradeira primavera” é tocada por uma banda. Perpassa ainda todas as aparições da vendedora do machado, com um acorde que destoa dos demais e tem um papel narrativo, indicando um olhar julgador, que tudo sabe a respeito dos planos e da posterior consumação do crime por parte da protagonista.⁸⁶ Assim, enquanto “Valsa de Porto das Caixas” acompanha o prazer, “Derradeira primavera” está ao lado da frustração, das separações, da morte, dos fins, e das faltas. Esses dois aspectos, contudo, são dois lados de uma mesma moeda no filme, como observa o cineasta a respeito da música: “era um tema só, desenvolvido de várias formas, dependendo da atmosfera” (SARACENI, 1993, p. 148).

Pelo esquema descritivo das sequências apresentado acima, também é possível perceber o quanto as repetições são importantes em *Porto das Caixas*. Em um nível mais elementar, há a repetição já anunciada pela sinopse do pedido de ajuda da Mulher para assassinar seu marido a Antonio, ao barbeiro, ao soldado, e de novo ao amante (10, 12, 16, 19). Quase em simetria a esses pedidos, também se repetem quatro vezes os encontros sexuais construídos por insinuação ou elipse, com o amante (2), o marido (8), o soldado (16) e outra vez com o amante (19).

As relações da Mulher com o marido e com o amante também têm paralelos e recorrências. Duas vezes a Mulher compra fiado com Antonio (2 e 10), duas vezes o Homem quer saber como ela arranjou as coisas sem dinheiro (3 e 11). Duas vezes os amantes se encontram em ruínas, a fábrica abandonada e os restos do convento (14 e 19). Duas vezes a mulher apanha: do marido (3) e do amante (14). Várias vezes, há ofensas, chantagens e ameaças entre os casais: com o marido (sequências 1, 3, 11, 13 e 18) e com o amante (2, 14).

O filme encara com seriedade as agressões sofridas pela protagonista, mas diminui sua frequência, permitindo-lhe por vezes obter prazer de suas relações. No argumento, na sequência do soldado, por exemplo, a personagem repete o que os homens vinham dizendo à protagonista “Você vai ser minha a vida toda, sabe?” (CARDOSO, s. d., fl. 29). E, quando a Mulher desconversa

⁸⁶ Como Mammi observou, as melodias de Tom Jobim “Tortuosas e assimétricas, alternam momentos de serenidade e angústia, imobilidade hipnótica e desvios surpreendentes, concluindo muitas vezes de maneira inesperada, com um acorde estranho à tonalidade. Como num conto, grande parte do fascínio delas deriva do aparecimento de peripécias que não podemos prever e que, no entanto, uma vez ouvidas, parecem perfeitamente lógicas” (2000, pp. 6-8).

sobre o pedido de matar alguém, outra vez ocorre uma cena violenta: “A mulher tenta subir o barranco. O homem [soldado] segura-a pelo tornozelo, rolam no chão. Ela se debate, feroz” (ibidem, p. 30). No filme, a sequência é em tudo mais leve: embora não consiga um comparsa para o crime, a Mulher vive com o jovem soldado um momento de lazer e escape da sua realidade asfixiada. Ele não se torna possessivo, pelo contrário, é ela quem observa a beleza do rapaz, dizendo “Você é bonito, deve ter muitas mulheres”, sem o comparar explicitamente ao marido. A violência do amante também é reduzida com a escolha de interromper a repetição desse padrão de dominação típico do comportamento do marido. O segundo encontro amoroso com Antonio no argumento seria outra vez na fábrica abandonada, e o amante repetiria a agressão que reservara à Mulher no primeiro encontro. No filme, a reunião acontece nas ruínas do convento já cobertas pela vegetação, e Antonio, arrependido de ter batido na mulher por ciúmes, pede desculpas.

Além dessas repetições, chamam a atenção as variadas menções e imagens da morte que prefiguram o assassinato. Os objetos cortantes (machado e navalha) causam acidentes e dão a ver o sangue, o do marido (9) e o do barbeiro (12). O machado, além do acidente e da cena final do assassinato, também pontua outras cenas, salientado pelos enquadramentos e por uma iluminação estratégica. Em dois momentos, há um *raccord* entre o olhar das personagens para o machado [figs. 48-50] e o objeto iluminado ao fundo, com o primeiro plano desfocado [figs. 49], ou destacado no primeiro plano, em uma composição de natureza-morta com utensílios da cozinha [fig. 51].



Os animais mortos ou maltratados pelas personagens são outra forma de figurar visualmente a morte: a rém morta no campo [figs 52-54] (6) e o gato preto da Mulher, animal associado à

iconografia da bruxa e ainda hoje considerado por supersticiosos um sinal de mau agouro. Em uma sucessão de planos rápidos, vemos a rês morta ao longe através da câmera subjetiva da protagonista [fig. 52]. A câmera se aproxima e mostra o corpo inteiro do animal [fig. 53], até focalizar seu rosto [fig. 54]. O gato é agredido duas vezes pelo Homem (5, 13), até que aparece morto no chão [fig. 55] (18). Quando o encontra, a Mulher o afaga e o leva nos braços como a um bebê [figs. 56-57].



A morte pode ainda assumir a feição de falta de apreço à vida, quando se corre riscos deliberados ou se negligencia cuidados que evitariam maiores complicações de saúde, por exemplo. A primeira cena que indica sexo com o amante ocorre sobre os trilhos do trem ativo, flertando com o risco de vida (2). Da mesma forma, a protagonista não hesita em andar pela linha do trem sozinha a caminho da feira (6) ou acompanhada pelo soldado (16), se afirmando simbolicamente no território do marido, que trabalha com a locomotiva. Também quando o Homem se fere com o machado (9), a Mulher demora de propósito a lhe dar um pano para estancar o sangue. Ele nem sequer esteriliza a ferida, que incha barbaramente. O filme não se interessa por esses detalhes, mas o fato de que o Homem não tem instruções básicas de higiene para os primeiros socorros nem busca cuidados médicos em nenhum momento é uma volta a mais no parafuso da situação de miséria a que essas pessoas parecem condenadas e da qual a Mulher procura escapar.

Aliás, de modo mais estrutural, a morte se insinua pela própria miséria e pelo abandono do poder público na cidade de Porto das Caixas. Os ambientes estão em sua maioria vazios, os anúncios, desbotados, as pessoas vestem roupas velhas, algumas perderam os dentes. As crianças trabalham desde cedo na feira e no parque de diversões quase deserto ou estão soltas no mundo, podendo andar pelo colo de estranhos sem que isso seja considerado perigoso. Ninguém parece

cultivar a terra nem mesmo para o próprio sustento. Muitos, como a protagonista, andam a esmo totalmente desocupados, gastam como podem o tempo sem trabalho: registrando a passagem dos trens, olhando para a paisagem sob o sol escaldante, espiando a vida alheia, jogando argolas, bebendo, fazendo bicos, participando dos eventos da igreja. Os políticos, que nunca aparecem por ali, dão as caras apenas na véspera das eleições. E o clima é de cansaço, desilusão: “Se promessa valesse dinheiro, Porto das Caixas era rica”.

Alguns detalhes no filme acentuam a situação de miséria em relação ao argumento. Enquanto o argumento, por exemplo, menciona que a mulher guarda o dinheiro que o marido lhe dá para o machado na bolsa, na ausência desse acessório, ela guarda as notas no sutiã. Além disso, o anúncio do comício acontece pelo carro de som rodando a pequena cidade, e não pelo rádio que Antonio liga. E a sequência do parque, que se passaria à noite, com luzes, roda gigante, jogos mecânicos e “uma pequena multidão que circula em torno das barracas – mulheres com crianças, soldados, marinheiros” (CARDOSO, s. d., fl. 27), no filme se passa de dia, em um ambiente quase deserto. Só vemos algumas crianças sozinhas, entre elas o menino que atende o soldado na barraca de tiro ao alvo desprovida de armas.

Nesse contexto de aridez, o trem é um contraponto de modernidade e suscita o fascínio de muitos. O Homem se preocupa com seus atrasos e suas partidas, pois nada garante que ele saia ou chegue na hora. A estação serve como centro, lugar de encontro. A escassa oferta de comércio e serviços se reúne também por ali, como a venda de Antonio e a barbearia. A presença do trem é o que gera algum trabalho, inclusive para o Homem, mas não sabemos exatamente qual. As imagens e a presença sonora recorrente da locomotiva estão ali também para contrastar com a imobilidade da cidade e das pessoas, seu ócio desassistido de recursos.

O trem e a estrutura que o garante remetem a um passado mais estável daquela pequena cidade, e a um futuro mais desenvolvido que mora ao lado, em lugares onde o progresso e o urbanismo parecem ter chegado para ficar. Em Porto das Caixas, há postes elétricos, mas todos usam lamparina de querosene. Sem fogão a gás, corta-se lenha para cozinhar. A casa deles fica à beira da estrada, é preciso andar muito até encontrar outra habitação. As pessoas falam do trem, mas ninguém viaja nele. O trem não serve aos moradores. As pernas – com sorte a pedalarem uma bicicleta – são o único meio de deslocamento, exceção feita para os políticos, que chegam em um carro reluzente de tão novo e dirigido por um motorista, o único a não portar gravata.

É como se a modernização, antes mesmo de se completar, já fosse uma ruína inútil, incapaz de melhorar a vida das pessoas. Daí o interesse, presente aliás desde *Arraial do Cabo*, de fixar os rostos de uma paisagem humana também em ruína: as pessoas na rua, no botequim. A imagem da fábrica abandonada, nesse sentido, funciona como uma continuação da Companhia

Nacional de Álcalis do filme anterior, anunciando na ficção o destino que a empresa situada na cidade de Arraial do Cabo teria na vida real (PEREIRA, 2010).

Assim como o trem é um contraponto à ausência de recursos, a morte pressupõe, no outro polo complementar, a existência de um desejo de viver. Os poucos lampejos de vida/movimento, em contradição com a situação de morte/ estagnação reinante, reforçam por contraste essa atmosfera sem escape, esse porto sem horizonte de mar. Nas suas longas andanças em busca de algo, a mulher encontra, além da rés morta, uma procissão com fiéis de São Pedro animada pelo som de uma banda, e ela consegue, mesmo num parque de diversões tão vazio que podemos julgar abandonado, ter um momento de lazer com o soldado. Ou seja, o desejo de viver, no filme, está sobretudo atrelado à protagonista e a seus passeios, verdadeiros respiros em meio a interiores sufocantes e sombrios. Esse desejo se faz presente seja no cuidado que a Mulher tem consigo, seja na satisfação com a autoimagem: ao secar a perna com a toalha (3) e ao se olhar no espelho demoradamente, penteando os cabelos e se acariciando (8). Seja ainda, e sobretudo, na maneira como busca a sobrevivência: ela se defende e mantém o amor-próprio diante de toda sorte de agressão física e verbal que sofre.

E assim como o desejo de viver está associado à protagonista, muitas vezes a morte é enunciada por ela ou para ela. Seja nos pedidos aos homens que busca tornar comparsas de seu crime (“Você seria capaz de matar alguém por minha causa?”), seja nas suas observações diretas ou indiretas sobre a capacidade de matar dos objetos: “corta o pescoço de um homem” (navalha), “serve para matar galinha” (machado). A morte também está na resposta do amante à provocação brincalhona da Mulher que parecia testar o amor dele (“Eu mato todo mundo”); na fala do soldado diante da barraca de tiro ao alvo que, sem saber, toca no ponto decisivo para a mulher ao bradar “Mato tudo o que vejo”; e na desconfiança do marido a respeito do machado, quando a mulher segura a arma para defender-se dele em uma briga, dizendo “Você pode me acertar”. Logo depois, ele reflete em voz alta: “Quem sabe não foi para isso que você comprou”.

O *leitmotiv* da morte também ganha forma nas aparições da vendedora do machado (7, 17 e 22).⁸⁷ Sempre que essa personagem surge, um acorde dissonante se interpõe na trilha sonora, fazendo com que ela pareça ser a voz da consciência ou a encarnação da morte que assombra a Mulher. Já presente no argumento, a feirante é a única outra personagem feminina além da protagonista. Ao contrário de uma via de solidariedade, no entanto, com seus trajes de beata (SILVA, Carolinne, 2020, p. 155), ela faz as vezes da figura recatada, zelosa das tradições que observa a Mulher e a condena moralmente. Saraceni a chamava de Grilo (FREIRE, 2018, p. 98),

⁸⁷ Na cópia de trabalho, esses momentos encontram-se nos minutos 27'15, 56'40" e 1h14'.

pensando talvez no sentido informal da palavra, de sensação de inquietude, preocupação, desassossego.

A sequência da feira, quando a vendedora do machado aparece pela primeira vez, merece uma análise detida porque as escolhas da *mise en scène* transformam a proposta do argumento. Uma banda toca, e tudo é filmado de modo livre e inquieto, como no cinema-direto.⁸⁸ A câmera na mão ora acompanha ágil o deslocamento da personagem, ora passeia autônoma: faz panorâmicas para escrutinar os agrupamentos de pessoas, um conjunto dos fiéis da procissão de São Pedro, a imagem do santo, barracas, vendedores e transeuntes, crianças, cata-ventos. Alguns transeuntes encaram a objetiva curiosos [fig. 60]. Uma voz *off* masculina anuncia insistente: “Chamamos todos os fiéis para a procissão de São Pedro. Venham à procissão de São Pedro. Na praça não existe nada – só tem boi. Venham ao encontro de Nosso Senhor na procissão de São Pedro. Onde poderemos, com a ajuda da fé, encontrar o caminho certo da salvação. Venham à procissão de São Pedro”.

Enquanto isso, no argumento, primeiro é descrito um rumor de vozes, depois é que a cena se torna visível, com um encadeamento de closes em flores e “mãos gordas tratando rosas” (CARDOSO, s. d., fl. 10). Só então há um plano de conjunto da feira, com as barracas, as pessoas e o movimento, e rapidamente chega-se ao objetivo, a barraca do machado: “num travelling’ lento, intencional, através da variedade de faces, legumes e flores, a camera avança até mostrar a Mulher imóvel – toda de escuro – parada junto a uma barraca de facas e machados. Facas, machados, foices e objetos cortantes em alternância com legumes e flores (ibidem, p. 10).



58



59



60

⁸⁸ Esse procedimento chamou a atenção de vários críticos em *O desafio*. Jean-Claude Bernardet (2007, p. 149) o aproxima do cinema-verdade, apontando, inclusive, a lição que Saraceni teria aprendido com o curta-metragem documental *Integração racial* (1964), e Sganzerla (2010, p. 113) o compara ao cinejornal: “Como os grandes cineastas, Paulo César não divide a vida pública da vida privada. Ele compreendeu que, tratando da vida de um intelectual após o golpe de abril, teria que fazer um cinejornal (mais do que um documentário) sobre o ator – com o mesmo recuo do cinegrafista anônimo diante de acontecimentos públicos. *O desafio*; cinejornal de 90 minutos”.



O diálogo entre a protagonista e a feirante do filme segue o do argumento, mas a câmera se concentra nas atrizes. Ficam de fora uma série de elementos pitorescos que o argumento colocava no fundo do quadro (jacás cacarejando, um macaco esguio no ombro de um homem), ou que surgem na banda sonora, uma voz anunciando caldo de cana e limonada e o grito de um papagaio na hora em que a feirante olha para a Mulher como se já soubesse seu plano.

Na fita, vemos as duas juntas com a barraca filmada frontalmente, depois um plano lateral ressalta que a feirante está um nível acima da Mulher, o que a faz parecer maior e mais imponente [fig. 68]. Dois planos individuais destacam o perfil de cada uma. A Mulher dispensa o primeiro machado por ser pequeno. Quando a feirante oferece o segundo, a câmera as enquadra em *plongée*, através da palha que reveste o teto da barraca [fig. 69]. Mais uma vez observamos a feirante sozinha no quadro. E então, entrevisto pelo traçado geométrico da palha, vislumbramos o machado que será a arma do crime [fig. 70]. A decupagem ágil e pouco usual acrescenta um estranhamento à situação. Vemos então outro plano de conjunto das interlocutoras, no qual ocorre o pagamento [fig. 71], e a sequência termina com um plano fixo concentrado no olhar da feirante [fig. 72], acompanhado, na banda sonora, por seus acordes característicos.





Passamos assim de um registro documental, cuja liberdade na maneira de filmar se aproxima da que seria adotada pelo cineasta na cena análoga da personagem Marcelo na feira de *O desafio*, para uma decupagem pensada como procedimento de desnaturalização.

Em crítica a *Porto das Caixas*, Glauber Rocha compara a decupagem do longa com a poesia de João Cabral de Melo Neto, conhecida por seu rigor e exatidão na escolha das palavras (ROCHA, [1963] 2019, p. 51). A sucessão de planos rápidos e a variação de pontos de vista no diálogo entre as duas personagens chega, inclusive, a contar com um *plongée* captado através da palha que reveste a barraca. Em vez de enquadrar as duas mulheres em uma dinâmica de plano americano, campo e contracampo, o que contribuiria para a ilusão de transparência (XAVIER, 2005), a decupagem aqui torna perceptível a própria fatura fílmica e, assim, reforça a estranheza das personagens no diálogo e nas imagens.

Nessa sequência, o longa aprimora o que o argumento esboçava. Há um ganho evidente com a decupagem e com o descarte de certo exotismo tropical que a presença de animais como papagaios e macacos poderia provocar. Além disso, as locações da pequena cidade e dos arredores adquirem importância, e nelas o filme se vale de acontecimentos imprevistos. A longa caminhada da protagonista até a feira, em que ela avista uma revoada de urubus e a rês morta, evoca tanto as deambulações das personagens de *Limite* quanto as do cinema moderno europeu dos anos 1960. Seja do neorealismo italiano – com destaque para *Obsessão* (1943), de Luchino Visconti, cujo enredo baseado no romance *noir* *The Postman Always Rings Twice*, de James M. Cain, se aproxima de *Porto das Caixas* – seja de outros filmes que estavam sendo produzidos na época, como *Mama Roma* (1962), de Pasolini.

Talvez resultado de uma coincidência fortuita durante as filmagens, o acréscimo do envolvimento da cidade com o calendário religioso via procissão de São Pedro também é relevante. Embora as personagens principais não participem disso, esse elemento se faz presente, sendo inclusive anunciado pelo locutor, à semelhança do que pretendem ser os políticos, como via de salvação. Anos depois em *O viajante*, como veremos, a procissão seria decisiva para a trama, como ocorre no filme *Viagem à Itália* (1954), de Roberto Rossellini.

A sequência da visita do barbeiro também modifica bastante o argumento, deixando poucas coisas do texto original. Segundo as rubricas, a personagem do barbeiro, interpretada por um ator excessivamente jovem, afia a navalha dentro da casa, enquanto o marido o aguarda com a mulher do lado de fora. O casal discute de novo, o Homem, desconfiado, tenta descobrir como a Mulher estava fazendo para obter as coisas. Ela ignora o marido e se junta ao barbeiro dentro da casa. Assumindo uma posição de provedora para seduzir o jovem rapaz, a Mulher insinua que poderia arranjar uma navalha nova para ele, que se intimida com a aproximação física.

Mulher – Pronto?

Barbeiro – Quase (Rodando a navalha). É que esta navalha é velha.

Mulher – (aproximando-se) – Cêga?

Barbeiro – Quase. Preciso comprar uma nova.

Mulher – (aproximando-se mais ainda – estão quase juntos) – Você poderia ter uma nova.

Barbeiro – Os tempos andam difíceis.

A mulher toca-o no braço, inclina-se sobre ele. Seus seios impedem-lhe quase o movimento. O rapaz se assusta, olha a mulher – suas mãos tremem.

Mulher – Não tanto assim, há jeito para tudo.

Barbeiro – Que é que a senhora quer? (Ele volta a trabalhar, insistindo, desajeitado.)

Mulher – Eu? Não é muita coisa não.

Barbeiro – Seu marido...

Ela o enlaça quase. Seus lábios aproximam-se dos dele.

Mulher – Meu marido não conta – é um idiota.

Barbeiro – Como é que pode falar assim?

Mulher – Porque sei que ele é miserável, mesquinho, sujo, ordinário.

Barbeiro – Meu Deus!

Mulher – (beijando-o) O que eu quero é você, é você quem eu quero!

Barbeiro – (atônito) – Mas porque... porque?

Mulher – Porque você não é como ele, não usa camisas sujas, não cospe de lado, não fede!

A mulher beija o barbeiro – e ele a deixa agir, mas contrafeito. A mulher abandona-o bruscamente. Ele volta a afiar a navalha. (CARDOSO, s. d., fls. 21-22)

Assim como ocorre com o soldado no argumento, a personagem primeiro deseja o homem porque ele é jovem e bonito, ao contrário do marido, e só depois tenta fazer dele um comparsa do seu futuro crime. É esta segunda parte do diálogo, menos explícita e gratuita em relação ao nojo do marido, que será mantida com algumas alterações no filme:

Mulher – (mudando de atitude, com ar ligeiro) – Você seria capaz de fazer alguma coisa por mim?

Barbeiro – A senhora quer que eu faça alguma coisa. Por que não diz logo?

A mulher segura-o pela mão:

Mulher – Esta navalha! Ah que fio que ela tem!

Barbeiro – É velha, não disse?

Mulher – Mas corta, corta depressa e sem dor.

Barbeiro – (espantado) – Corta o quê?

Mulher – Corta tudo (como se sonhasse) Corta o pescoço de um homem.

O barbeiro, a essa frase, desorienta-se, fere o dedo.

Barbeiro – A senhora está doída.

Mulher – (debruçando-se sobre ele, tentando beijá-lo) Doída não. Doída não. Se você me ajudasse...

Barbeiro – (fugindo) – Não posso. (Pausa. Ela está ofegante, presa à sua palavra.) Viu? Me feri com a navalha.

Tentando romper com a tensão da conversa, o barbeiro mostra o dedo. Escorre dele um fio de sangue. Então bruscamente, a mulher apodera-se da mão do rapaz:

Mulher – Isto não é nada.

E bruta, inclina-se sugando-lhe o dedo. (ibidem, pp. 22-23)

O gesto final da Mulher sugando o dedo do barbeiro depois do corte permanece como no argumento. Ou seja, esta que é uma das imagens mais marcantes do filme, e que de certa forma seria retomada em *O viajante*, fora criada por Lúcio. No entanto, as mudanças operadas na filmagem aperfeiçoam a cena em relação ao argumento. No texto de Lúcio, além do excesso dos diálogos, há passagens contraditórias – e aparentemente não intencionais – quanto aos desejos da mulher. Quando ela pergunta ao barbeiro sobre a navalha, por exemplo, quer saber se o objeto corta depressa e sem dor, como se matar o marido sem dor fosse uma prioridade para ela.

Ao contrário do ator jovem indicado no argumento, o barbeiro na fita é interpretado por um ator de meia-idade, Joseph Guerreiro. Como Paulo Padilha, que faz o papel do marido, Guerreiro é mais baixo que Irma Alvarez, o que é destacado na *mise en scène* [figs. 49, 56-57]. Além da proposta inicial da navalha, as tentativas de beijar o barbeiro também são eliminadas. A Mulher não se interessa por ele, só pelo que ele poderia fazer por ela. E, detalhe importante: tudo isso acontece no quintal, enquanto o marido, impaciente e com a mobilidade comprometida, está dentro de casa, só aparecendo através da janela. Curiosamente, ele ocupa a posição em geral destinada às mulheres, para quem, diante do imperativo patriarcal da domesticidade, restava apenas esse ponto de vista, limiar entre o dentro e o fora, da vida pública. *Porto das Caixas* inverte os papéis tradicionais de masculino e feminino, deixando ao marido a posição da janela (SILVA, Carolinne, 2020, pp. 203-04).⁸⁹

A decupagem da conversa da Mulher com o barbeiro, assim como a da conversa dela com a feirante, também é rápida e inusual. No início da sequência, a Mulher aparece chupando uma manga. Ela ronda o barbeiro, que afia a navalha. De dentro da casa, ouvimos o Homem gritar ansioso com a demora. A Mulher caminha até perto da janela onde está o marido, conversa de costas para ele ainda entretida com a manga, depois volta ao fundo do quintal para falar com o barbeiro, em plano filmado de dentro da casa. Os planos então mostram os rostos da Mulher e do barbeiro e se sucedem rapidamente, ora enquadrando-os juntos, ora destacando um ou outro. Quando o homem se fere com a navalha, em um corte vemo-lo de costas [fig. 79]. Ele mostra o

⁸⁹ Sobre a figura da mulher à janela, ver Doane (1987, p. 288) e Amaral (2020).

dedo sangrando para a Mulher [fig. 80], e ela o chupa como fazia com a manga, enquanto o encara fixamente de baixo para cima (apesar de ser mais alta) com o mesmo olhar de outras cenas de sedução [fig. 81]. O plano do dedo é o mais longo do conjunto, o que reforça a ousadia do gesto.



Tanto o *leitmotiv* da morte como o fascínio pelo sangue já estavam no argumento. O filme, contudo, ao optar pela ausência de banda sonora sobre as cenas de violência doméstica e se negar a exibir o sangue no assassinato, reduz seu sentimentalismo e apelo espetacular. Ainda que os diálogos não tenham se tornado de todo sintéticos nem alcancem a precisão da parte visual do filme, ficam consideravelmente mais elípticos e menos levianos do que os do argumento, a exemplo dessa cena com o barbeiro. Além disso, o filme apresenta sínteses visuais, como os planos dos animais mortos e o *raccord* entre o olhar das personagens e o machado. E produz alterações sutis, mas significativas nas repetições das agressões contra a Mulher: não há violência entre ela e o soldado, e Antonio se arrepende de agredi-la. Sem punições morais, o prazer erótico é permitido à protagonista e não se restringe aos momentos em que há traços macabros na trama, como o gozo que ela experimenta ao ouvir o trem destruindo os restos mortais do marido.

Essas estratégias somam-se a uma liberdade maior na direção, que, informada pelas soluções do cinema moderno, se vale da câmera na mão para captar os ambientes externos, se interessando pelos rostos das pessoas tanto quanto pela desestrutura do ambiente em que vivem, focalizando objetos e animais em planos fixos e tornando mais abrangente o sentido da morte. Não se trata só de uma morte humana, mas uma decadência e um abandono geral: da cidade, dos animais, dos prédios em ruínas, das coisas desgastadas ou fora de uso.

1. A protagonista anônima

No argumento, a opacidade da Mulher se soma ao cálculo de ir adiante com o projeto de matar o marido. Paralelamente, ela se nega a ocupar o papel que lhe é reservado na sociedade patriarcal. Ou seja, ela não quer ser uma extensão dos domínios de um homem – daí seu bordão “Eu não sou de ninguém”. Tampouco deseja permanecer trancada em casa sendo a única responsável pelas tarefas domésticas. Também não escolheu ter filhos logo depois de se casar. O gesto de virar as costas para essa noção de feminilidade implica uma dupla recusa. Por um lado, é a recusa de um conjunto de sentimentos e posturas culturalmente associados à natureza da mulher – a obediência, a submissão, o zelo, a delicadeza, o sentimentalismo.⁹⁰ Por outro, é a recusa da responsabilidade exclusiva pelas tarefas de reprodução social, que, na divisão sexista do trabalho, caberiam à mulher justamente por conta da presunção dos atributos anteriores.

Além de não espetacularizar as cenas de violência, e de acrescentar imagens de precariedade e decadência social, o filme modifica bastante a protagonista concebida por Lúcio. No argumento, sua revolta com o papel de esposa e dona de casa a vilaniza, embora, numa lógica de psicanálise de folhetim, o mal também seja consequência da violência física e moral que a vitima todos os dias. Sem vaidade, o que o fato de não pentear os cabelos reforçaria, ela expressa uma sexualidade animalesca que a faz sempre pronta a seduzir os homens, frequentemente para usá-los a seu favor. Assim como à personagem de Rosita Gay em *A mulher de longe*, a ela são associados elementos da iconografia da bruxa, como o gato preto. Seu caráter diabólico se manifesta na maneira como sorri⁹¹ e nas maldades gratuitas de que é capaz. Quando volta para

⁹⁰ Essa noção de feminilidade, em parte influenciada pelo pensamento de Rousseau, passa a vigorar no período da Revolução Francesa, tendo sido consolidada durante a era vitoriana. A partir da publicação de *O segundo sexo* (1949), de Simone Beauvoir, a teoria feminista repensa cada vez mais o que culturalmente foi atribuído à mulher. Ganha força o conceito de gênero. Ver GARCIA (2018) e SCOTT (1995, pp. 71-99).

⁹¹ Quando seduz o amante na cena do querosene, a rubrica indica que “Um riso maldoso se desenha sobre a sua face” (CARDOSO, s. d., p. 5). Quando o marido desconfia que ela tem um amante e planeja deixá-lo, ela segue sorrindo enquanto ele fala sozinho. E, na ocasião mais disparatada, depois que Antônio lhe dá o tapa na fábrica abandonada, “Ela o acompanha um minuto com o olhar, depois sorri – um sorriso lento, cheio de luz sinistra” (ibidem, p. 26).

casa depois da sequência com o soldado, apenas porque entediada, apenas para matar o tempo, joga pedras em cães: “Sozinha, o rosto grave, a mulher vem pela estrada. De vez em quando, para, atira uma pedra num cachorro, apanha uma haste no mato. Depois continua, demonstrando que não tem nenhuma pressa de chegar” (CARDOSO, s. d., fl. 30).⁹² Em contrapartida, seu impulso maternal é considerado redentor, justamente porque a reconcilia com a feminilidade sob o patriarcado. Ele surge no desfecho do argumento, quando ela encontra e afaga um gato filhote como se fosse um bebê.

Já o filme, embora mantenha passagens em que a Mulher se apresenta como diabólica – o momento em que ela suga o dedo do barbeiro sem dúvida é o mais emblemático disso –, se recusa a atrelar a iniciativa e a sexualidade da mulher ao mal. No lugar do riso sinistro depois da agressão de Antonio, por exemplo, ela se mantém séria e circunspecta. Seu lado maternal, em vez de se opor, convive com sua sexualidade, perpassando discretamente os passeios. Quando ela vai à feira, afaga a cabeça de um menino, no parque de diversões aparece com uma menina no colo, e quando encontra seu gato morto o ampara nos braços [fig. 24]. Dessa forma, no filme sua frieza, em vez de ser algo antinatural, uma negação da feminilidade, dirige-se ao marido, como um ingrediente esperado em uma história de vingança, uma vez que vingar “é lamber frio o que o outro cozinhou quente demais”.⁹³

No argumento, a sedução da Mulher, voraz e sem lastro de vaidade ou desejo próprio, se dá quando ela conta com o gesto violento de um homem para protegê-la, equiparando-o ao amor.⁹⁴ Sua volúpia encontra equivalência na agressividade deles: “Agarra-se a ele, envolve-o, oferece-se. O homem [Antonio] beija-a, rasga-lhe o vestido, deixando os ombros nus” (CARDOSO, s. d., fl. 33). Ao contrário da protagonista, as personagens masculinas são valorizadas no texto por sua agressividade. Se parecem capazes de matar e usar armas são vistos como viris e merecedores da atenção da protagonista. Em contrapartida, perdem força quando, em uma inversão de papéis, dependem da Mulher, permanecendo em casa vulneráveis (o marido com o ferimento no pé) ou não têm a coragem de golpear seu opositor (o barbeiro, o soldado, e por fim o botequineiro).

No filme, como vimos, Antonio procura melhorar sua atitude depois de reconhecer a estupidez da sua agressão por ciúmes na fábrica abandonada, e o soldado também não é violento. No entanto, é principalmente por conceder à Mulher a possibilidade de uma sexualidade saudável e autônoma que o longa complexifica do texto de Lúcio. E isso está

⁹² Descrito como banal e frequente, tal gesto vilaniza, assim como o do marido de agredir o gato, reforçadas na fita.

⁹³ João Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas* (2006, p. 94).

⁹⁴ bell hooks (2020, p. 2422) observa que a televisão e o cinema com frequência glamorizam a violência, associando-a a entretenimento e erotismo: “Quanto mais violento o herói (na maior parte das vezes para poder salvar a mulher), maior o amor e a afirmação que obtém das mulheres. Seus atos de violência protetora são vistos como gestos de cuidado, expressando seu ‘amor’ pelas mulheres e sua preocupação com a humanidade”.

presente também na *mise en scène*. Os movimentos de câmera e o enquadramento não isolam ou exploram partes do corpo da atriz, e a direção se recusa a banalizar ou erotizar as cenas de violência. Mesmo sem esses recursos fáceis, o erotismo perpassa em alta voltagem muitas cenas do filme. O olhar autoritário da protagonista, sabendo exatamente o que deseja e estando certa de que será atendida, desestabiliza tanto as personagens masculinas quanto nós que assistimos ao filme, também seus súditos, suas súditas. Se no argumento, a protagonista, mesmo quando vilã, era sempre objeto, no filme ela se torna sujeito, inclusive nos momentos em que conscientemente se faz de objeto.

Nesse sentido, a protagonista de *Porto das Caixas*, em vez de colada à iconografia da bruxa, possui semelhanças com a personagem da *femme fatale*. Segundo Mary Ann Doane (1991, pp. 1-14), esse tipo de personagem, nascida junto com o advento da modernidade no século XIX, engloba as *vamps* do cinema silencioso, as divas italianas e as musas dos filmes *noir* dos anos 1940. Ambíguas, elas nunca são o que parecem ser e transitam entre o papel ativo e passivo (ibidem, p. 2). A ausência de filhos, por derivação de sentido, indicaria que se negam a produzir num mundo que elogia a produtividade. Como a representação delas está associada à ansiedade da castração, é frequente que sua sensualidade seja vinculada ao mal e elas terminem punidas ou assassinadas.

Seja com *femme fatales*, seja com mocinhas consideradas ingênuas, o nexos entre erotismo e violência no cinema dominante muitas vezes banalizou as cenas de agressão às mulheres, fazendo delas simples desculpas para mostrar a atriz com roupas rasgadas ou nua. Um exemplo disso é a imagem da mulher molhada como indicativo de lascívia (SILVA, Carolinne, 2020, p. 101), situação que o argumento de *Porto das Caixas* escolhe para apresentar a personagem e reitera quando ela e Antonio tomam chuva, depois do apanhar o querosene, mas que o filme modifica bastante.

Dois filmes do mesmo ano de *Porto das Caixas*, *Os cafajestes*, de Ruy Guerra, e *A ilha*, de Walter Hugo Khouri, também destacam essa relação erotizante com a água. No primeiro, isso acontece no famoso plano-sequência de quase quatro minutos em que Leda (Norma Bengell) é enganada pelos vigaristas (Jece Valadão e Daniel Filho), que dão voltas de carro para retratá-la nua na praia. Em *A ilha*, essa relação permeia toda a fita, aparecendo de maneira mais explícita quando Sônia (Laura Verney), a loira que todas as personagens masculinas desejam desde o mergulho no mar do início, é molhada com champagne pelo protagonista Conrado (Luigi Picchi) e quando, mais tarde, bebe água de uma cascata; ela reaparece na corrida de Suzana (Lyris Castellani) pela praia, depois de descobrir a infidelidade de Conrado – ela está bêbada, mas isso não justifica o fato de que ela se despe com voracidade antes de entrar na água apenas para deleite da câmera –; e quando, após tomar chuva, a personagem Clara, a prima rica vivida por

Elizabeth Hartmann, e caracterizada até então como fria/ frígida, transa com o empregado com quem vinha mantendo um forte laço de cumplicidade.

Por essa descrição de dois filmes em que o motivo da mulher molhada impregna pela duração do plano ou pela recorrência, destacando inclusive mais de uma personagem, é possível inferir o quanto *Porto das Caixas* foi econômico ao mostrar Irma Alvarez molhada uma única vez e ainda assim com um enquadramento sóbrio e fixo que, mesmo quando a registra sozinha no plano contra a parede, não explora as partes do seu corpo:



82



83



84

Ao secar a perna depois, ela se mantém absorta assobiando e se admirando. O plano aberto segue fixo e, em vez de enquadrar a perna, o que permitiria uma aproximação, privilegia a profundidade de campo: a irritação do marido ao fundo vai de par com o prazer dela no primeiro plano.



85



86



87

A personagem volta para casa molhada porque fora à farmácia comprar um sabonete. Apesar dessa preocupação, ela é descrita como sem vaidade no argumento. Para caracterizar seu reiterado descuido com a própria aparência, chega-se a destacar que ela nunca se penteia. No filme, sua vaidade constante transita do cuidado de si – o sabonete e a administração do xarope ausente no argumento – a um verdadeiro fascínio com a própria imagem. A cena que concentra essa questão é a do espelho. Se no argumento é quando ela “se penteia pela primeira vez”, justamente porque arma uma cena sedutora para o marido, o primeiro ato da sua vingança calculada, aqui, ela é vaidosa do início ao fim e não faz nada para impressionar o Homem, muito pelo contrário. Ela nem sequer espera ou deseja a presença dele.



Nessa cena, a câmera acentua sua intimidade com o corpo da atriz, do qual se aproxima em *zoom in* [figs. 89], entre plano americano e *closes*. Mas o destaque às partes do corpo é dado pelos gestos dela e não pelo enquadramento, que permanece contido [figs. 89, 91-94]. No entanto, a Mulher cintila, pois a luz contrasta sua silhueta na camisola branca com a escuridão do ambiente. Isso ocorre logo depois da compra do machado. Mais segura por tê-lo à mão para se defender do marido, ela acaricia absorta o próprio corpo diante do espelho, se aninha na cama e parece prestes a se masturbar [fig. 95], até que a chegada do marido a interrompe. A rapidez com que ela retira o dedo da boca e cerra o punho mostra que ele não era esperado [fig. 96].

Ao conversar com ele, mais interessada do que o usual, ela é descrita no argumento como “vulgar e feroz”. Conforme vai “beijando-o, sorvendo-o”, “A câmera avança até um close onde os lábios, enormes [da Mulher], deslizam sobre a pele bruta do homem” (ibidem, p. 14). Na tela, ela está mais para ambígua e provocante: parece seduzir o marido para que eles sejam mesmo “como os outros” casais (que ela julga se tratarem bem e se amarem), mas no fundo mantém uma reserva, pois concentrada em seu plano de vingança. Quando os dois começam a se beijar, além do machado ao fundo na cena [fig. 16], o argumento sugere um som escalonado do trem no ápice do tesão. No filme, o movimento da trilha sonora que pontua as sequências com o marido, “Derradeira primavera”, fica ainda mais lento e melancólico, reconhecendo a distância

entre o desejo genuíno da mulher sozinha e sua autoconsciência de se fazer de objeto de desejo do marido.

Além do aspecto narcisista do autoerotismo, o desejo da protagonista também se expressa pelo olhar.⁹⁵ Ela encara incisivamente seus interlocutores sempre que quer algo deles. Com frequência, se abaixa e firma seu olhar, parecendo dominada mas dominando. Ao longo do filme, por duas vezes ela encara a câmera em longos *closes* frontais. São pontos de vista subjetivos, respectivamente, do marido, quando ela promete vingança após ter sido agredida por ele [fig. 12; *supra*], e do amante, quando este se aproxima dela durante o jogo de esconde-esconde sedutor que ela promove na fábrica abandonada [figs. 97-99]. Os dois planos manifestam as intenções da personagem ao mesmo tempo que colocam o espectador na posição das personagens masculinas. Em vez de experimentar o prazer escopofílico de observá-la, essas personagens ora recebem uma ameaça, ora são seduzidas, em suma perdem o controle diante da Mulher que devolve o olhar, deixando de ser um simples objeto de desejo para ter desejos próprios.



Em termos psicanalíticos,⁹⁶ a figura feminina e seu olhar ativo colocam o problema mais profundo da ameaça de castração, desestabilizando o esquema da mulher como imagem e do homem como o dono do olhar que predominou no cinema dominante (MULVEY, 1983, pp. 437-53; 2005, pp. 381-92). O poder do olhar é tão grande que muitos filmes recorreram literalmente à figura da mulher cega para garantir a pureza e a inocência da mocinha (WILLIAMS, 1984).

Os olhos nebulosos de Irma Alvarez no primeiro exemplo [fig. 12] remetem à descrição da personagem literária Capitu e seus olhos de ressaca. Em um texto sobre a Semana do Cinema Novo Brasileiro realizada em Florianópolis em 1962, Paulo Emílio Sales Gomes, para quem as

⁹⁵ Linda Williams (1984, p. 93) observa que o narcisismo é o único modo como o cinema patriarcal representou o desejo feminino.

⁹⁶ Ao usar o léxico da psicanálise, ainda que com ressalvas, é preciso questionar o sistema de valores que orienta essa teoria. A separação rígida entre olho/ masculino/ ativo e corpo/ feminino/ passivo reflete o dualismo *mentale e manuale* da cultura ocidental, fazendo com que a mente prevaleça sobre o corpo numa hierarquia rígida e cindida com a qual não concordamos.

inúmeras metáforas com os olhos em *Dom Casmurro* foram objetos de estudo,⁹⁷ elogia a personagem de *Porto das Caixas* destacando essa semelhança: “Aquela Bovary que o contexto de subdesenvolvimento torna feroz, aquela fascinante e atroz Capitu suburbana, é o primeiro grande personagem feminino nascido no cinema brasileiro” (GOMES, [1962] 2016, p. 276).

Mais tarde, ao escrever outra vez sobre o longa, Paulo Emílio retoma o assunto, delineando melhor a aproximação:

A primeira vez que falei de *Porto das Caixas*, o personagem me sugeriu semelhanças com uma Emma Bovary transportada da burguesia provincial francesa do século XIX para o subdesenvolvimento atual, ou com uma Capitu situada em subúrbios ou nas regiões economicamente decompostas do estado do Rio. Existem talvez algumas raízes comuns entre esses personagens imaginados e a heroína de Paulo César Saraceni. A assassina de Porto das Caixas, porém, não é mulher que se nutra de veleidades e sua perfídia, se existe, não é daquelas que constituem apenas certo estilo de ser. O que marca o personagem interpretado por Irma Álvarez é a tranquila virulência, e a força sem mácula de quem caça cúmplices não à procura de solidariedade moral mas tão somente de auxílio físico. Ela assume o crime para se libertar do nojo. A figura velada pela severa capacidade do sofrimento, dura, inflexível, feroz, só e verdadeira – porque isenta de sentimentalismo – acaba nos envolvendo e se torna fascinante como a virtude. (GOMES, [1962] 2016, pp. 282-83)

A observação de Paulo Emílio nos instiga a analisar as afinidades e diferenças entre as personagens. A primeira, protagonista inesquecível de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, é tão famosa que virou substantivo: bovarismo. Assim como ocorria à personagem no romance, bovarismo indica a “tendência que certos indivíduos apresentam de fugir da realidade e imaginar para si uma personalidade e condições de vida que não possuem, passando a agir como se possuíssem”.⁹⁸ A segunda, Capitu, atrelada ao enigma mais debatido na literatura brasileira – o traiu ou não traiu – é sempre lembrada por seus olhos, ora de ressaca, ora de cigana oblíqua e dissimulada, ou seja, pelo modo como Bentinho, o narrador-personagem de *Dom Casmurro*, a interpretou e descreveu.

Curiosamente, a primeira grande personagem do cinema brasileiro, nascida já no moderno Cinema Novo, seria aproximada por Paulo Emílio de duas personagens burguesas do século XIX. A comparação, apesar de inusitada, já apresenta as ressalvas do subdesenvolvimento,

⁹⁷ Em anotações para um curso de literatura, Paulo Emílio elenca todas as ocorrências no romance de Machado de Assis para “olhos”. Esse documento, disponível no arquivo pessoal do crítico na Cinemateca Brasileira, foi reunido na edição em livro do roteiro *Capitu* (GOMES; TELLES, 2008, pp. 185-96), que Paulo Emílio escreveu em parceria com Lygia Fagundes Telles para Saraceni dirigir.

⁹⁸ Cf. dicionário Houaiss. O conceito de bovarismo foi cunhado pelo filósofo e psicólogo francês Jules de Gaultier. No Brasil, inspirou, por exemplo, os ensaios de Maria Rita Kehl (2018). Em outra obra, *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade* (2016), Kehl compara o destino infeliz de Emma Bovary com o de Frédéric Moreau, protagonista do romance *A educação sentimental*, também de Flaubert. Tanto quanto Bovary, Moreau é um iludido, que se esforça ao máximo para não encarar a realidade, para não amadurecer. Mas se os erros dela cristalizam uma culpa que a leva ao suicídio com arsênio, os erros dele são encarados como percalços naturais na formação de homem, sendo relevados sem maiores consequências.

da ausência de veicidade e perfídia na protagonista de *Porto*, sendo produtiva porque ilumina certas questões a respeito de como o filme transita entre a ambientação da miséria e um conjunto de valores, uma visão de mundo de classe média, que investigaremos em detalhe adiante.

Tal como Emma Bovary, a Mulher de *Porto das Caixas* vive em pleno marasmo, mas tem tesão, vaidade, se orgulha da própria aparência e espera algo diferente daquilo em que está metida. Porém, enquanto o marasmo de Bovary é dado pela estabilidade de sua vida provinciana, sendo propriamente sinônimo de tédio, em *Porto*, ele resulta da decadência e da falta de expectativas. Essa diferença material produz também uma diferença de perspectivas. Com um romantismo atrelado à sua condição de classe letrada, que tem tempo e conforto para devaneios inspirados na leitura de folhetins, Bovary espera uma paixão arrebatadora e em tudo diferente de seu casamento sem graça. Enquanto a protagonista de *Porto* até demonstra interesse de se juntar a Antonio, de ajudá-lo com o trabalho da venda como alternativa à situação de violência doméstica em que vive, no entanto, o que mais a entusiasma é a ideia do assassinato do marido, seu desejo de vingança.

Já a associação com Capitu, porque a personagem é “fascinante e atroz” (ibidem), sugere a existência de uma sexualidade que, na economia narrativa, extravasaria os limites do desejável a uma esposa da época em que o romance foi escrito, criando conflitos no casamento, mas ao mesmo tempo despertando desejo. Uma vez que a reprodução se dá no corpo da mulher, a traição feminina, pondo em risco a transmissão de bens por herança, converte-se numa ameaça à classe burguesa, que se sustenta justamente pela manutenção da propriedade. Décadas de leitores se fizeram necessárias até que a crítica feminista Helen Caldwell (2002) desmascarasse o quanto se acreditou no olhar misógino e parcial de Bentinho, de quem deveríamos desconfiar desde o início, pois sua loucura de ciúmes é comparável à de Otelo, da peça homônima de Shakespeare, como aliás, o próprio romance de Machado de Assis já indicava, ao incluir a cena de Bentinho assistindo a uma montagem dessa peça e identificando-se com o ciúmes que Otelo sente de Desdêmona.

Além disso, até o século XIX o casamento se constitui como uma das poucas oportunidades de realização da mulher de classe média, cujo imperativo de domesticidade a havia afastado do trabalho assalariado. Quanto mais bem estabelecida a família, menos a mulher deveria trabalhar fora de casa, criando uma relação de dependência financeira com o homem a quem se uniu em matrimônio, sendo o marido provedor um substituto do que antes fora o pai. A importância do casamento para ascensão social, segundo Gilda de Mello e Souza (1987) levaria a mulher do século XIX a desenvolver “técnicas de avanços e recuos” da *coquetterie* (como Capitu)

e a se lamentar terrivelmente quando o casamento não oferecesse tudo o que prometia (como Emma Bovary).

Se essas questões soam ultrapassadas no contexto do filme, é preciso destacar em 1962 o divórcio ainda era proibido no Brasil. Ou seja, a ideia de fatalidade e prisão ao casamento, apesar de parecer ultrapassada, algo do teatro (ou da literatura) do século XIX, como diria a personagem Aberlado I em *O rei da vela*, nos anos 1960 “no Brasil ainda é novo” (ANDRADE, 2017, ato 1). A Lei do Divórcio (Lei 6.515/77) seria aprovada apenas em 1977, e mesmo assim só concedia a possibilidade de contrair núpcias uma segunda vez. Casar-se quantas vezes se quisesse só teria viabilidade legal em 1989, quando é revogado o artigo n. 38 da Lei 6.515/77, segundo o qual “O pedido de divórcio, em qualquer dos seus casos, somente poderá ser formulado uma vez”.⁹⁹

Se o divórcio era crime nessa época, também era o abandono de lar. E, ainda que não fosse crime, a saída pelo desquite era sinônimo de estigmatização social para as mulheres. Bastiões da família tradicional, da moral e dos bons costumes ligados à Igreja Católica, como as beatas de *Almas adversas* e *A mulher de longe* e a feirante de *Porto*, estavam sempre prontos a tachar as mulheres desquitadas de “sirigaitas”, “defloradas”, “concubinas”, e esses termos depreciativos eram usados inclusive em tribunais (FÁVERI; TANAKA, 2010).

A Mulher de *Porto das Caixas* não recebe amparo emocional ou suporte financeiro do marido, na verdade, é xingada e agredida por ele, que desconta nela suas frustrações. Embora na prática ela tenha autonomia e chegue a garantir à sua maneira o sustento da casa, nem a sociedade nem ela mesma reconhece isso. E o Homem, apesar de não ser provedor, se comporta como se fosse. A estrutura patriarcal se mantém mesmo na ausência de um pai ou de uma propriedade. Diferentemente da situação de posses de Bovary e Capitu, no entanto, em *Porto das Caixas* encontramos uma ambientação de miséria. Essa precariedade, contudo, coexiste com um conjunto de valores burgueses. Isso é visível, por exemplo, na ênfase da família nuclear, marido e esposa, na separação de tarefas (que não chega a se efetivar, mas atribui ao Homem o papel provedor, responsável por atividades que exigem vigor físico, como o corte da lenha; a Mulher como dona de casa, responsável pelas tarefas de cuidado) e na busca da Mulher por uma figura masculina obviamente viril capaz de matar por ela e para ela.

A fim de investigar essa ambiguidade, cabe observar a *unidade contraditória* da ordem escravocrata no Brasil, como destaca Maria Sylvia de Carvalho Franco (1969, p. 9). Ao mesmo tempo com um sistema colonial e uma produção capitalista voltada para o mercado externo, essa ordem criou “uma formação *sui generis* de homens livres e expropriados, que não foram integrados à produção mercantil” (ibidem, p. 12). Ainda que sem posses e muitas vezes sem

⁹⁹ Cf. Lei 7.841/89. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L7841.htm>. Acessado em 21/4/2020.

trabalho ou ocupação formal, esse grupo procurava reproduzir o modo de vida de famílias mais abastadas e com elas estabelecer relações de compadrio que lhe favorecesse, permitindo eventualmente uma mobilidade social. No entanto, uma vez que estavam desvinculados dos processos essenciais à sociedade e apartados da administração oficial da justiça, eram tratados como dispensáveis. Vivendo à margem, muitas vezes restava a eles se valer da violência para autoafirmação:

Em um mundo vazio de coisas e falta de regulamentação, a capacidade de preservar a própria pessoa contra qualquer violação aparece como a única maneira de ser: conservar intocada a independência e ter a coragem necessária para defendê-la, são condições de que o caipira não pode abrir mão, sob pena de perder-se. (FRANCO, 1969, p. 60)

A banalidade da morte, nesse contexto do século XIX, na sociedade do café da região do Vale do Paraíba estudada por Franco, de certa forma é reflexo da irrelevância da vida dessas personagens sem nome, e também em *Porto das Caixas*. Ao fim e ao cabo, a protagonista mata para afirmar-se em um entorno desumanizador, diante de um marido que não a reconhece como pessoa.

Enquanto os nomes de Emma Bovary e Capitú são tão conhecidos que mesmo quem não leu os romances pode esboçar suas características, a protagonista de *Porto das Caixas*, assim como seu marido, não tem nome. Embora morem em uma casa precária, não parece que o casal de *Porto das Caixas* tenha bens legais para deixar de herança, também não têm filhos, e nem sequer falam em ter. Sem origem, sobrenome, tampouco deixarão um legado. A Mulher tem apenas um gato que é uma extensão dela mesma: vira-lata, felino, adjetivo para algo “que denota uma sensualidade agressiva” (HOUAISS). Além disso não parecem não ter vizinhos ou relações sociais e/ou de compadrio além da relação de troca de favores que a Mulher estabelece com Antonio. O caráter atomizado, desagregado de um grupo, sem nomes, ao invés de singularizá-los, faz com que eles sejam um retrato particular que é parte de um grupo social.

Apesar da ambientação miserável de *Porto das Caixas*, o crítico Jean-Claude Bernardet considerou o filme um retrato da alienação da classe média (2007, pp. 118-19). Se pensarmos apenas na protagonista, de fato sua consciência da opressão, individual e contingente, não considera a opressão de gênero na sociedade e nem mesmo a opressão de classe, que ela sofre com o marido e que compartilha com aqueles que clamam por comida no comício. Ela não reconhece que o padrão das agressões que sofre talvez se repita também na vida de outras mulheres em posição equivalente à sua. Mulheres cujos maridos, eles próprios oprimidos em subempregos humilhantes, as agridem para serem eles os opressores, na expectativa de que “o mundo privado, o mundo das relações íntimas, restaure o seu senso de poder, que equiparam à noção de masculinidade” (hooks, 2020, pos. 2389-90).

Na análise de Bernardet, no entanto, o casal não é literalmente de classe média, nem que ocupa, “na estrutura dramática da fita a mesma posição que a classe média na estrutura da sociedade” (BERNARDET, 2007, p. 55), como ele havia observado a respeito de outras personagens de seu *corpus* em *Brasil em tempo de cinema*. Acreditamos, porém, que sua investigação da alienação no filme poderia ter ganhado mais concretude se ele tivesse destacado o fato de que é Antonio quem assume no universo de *Porto das Caixas* uma posição equivalente à da classe média na sociedade. Com a diferença de que não estaria no hall dos marginalizados, Antonio poderia ter figurado nas análises do crítico ao lado de Rôni, de *A grande feira* (Roberto Pires, 1961), e de seu xará Antonio das Mortes, de *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1963).

A posição do vendeiro, essa sim tal qual a da classe média, é intermediária e oscilante. Embora ele estabeleça relações de reciprocidade com as camadas mais pobres daquela sociedade, delas se distingue pelos modos, pelas roupas e por ser dono do próprio negócio. Ao mesmo tempo, essa distinção depende que os demais moradores de Porto das Caixas, embora com poucos recursos, continuem em conjunto sendo seus consumidores. Constante no comportamento de Antonio – o único do filme com nome e sobrenome, Antonio Pinho – é a prioridade do lucro. Manter o sucesso nos negócios é a sua maneira de conservar seu status social. Com o povo, não se integra a ponto de engajar-se em interesses coletivos. Inclusive a vontade de atuar na política, entrevista apenas em um plano do filme e não comentada por ninguém, parece ser coisa do passado, como o desbotado da pintura no anúncio do muro indica [fig. 14]. Quando a coisa aperta, ele prefere não sujar as mãos, pois tem alianças a zelar, privilégios a manter.

Nesse sentido, em *Porto das Caixas*, a Mulher, o marido e o amante compõem um triângulo não amoroso em flerte constante com o abandono e a morte. O único amor possível é o amor-próprio. Na verdade, um estágio anterior ao narcisismo, um instinto elementar de preservação, de sobrevivência. Não sobra amor para o outro, não sobra ajuda. As personagens masculinas parecem saber disso. O herói e salvador já não é mais esperado na política, todos já entenderam que as promessas de salvação nunca serão cumpridas. O marido, embora inconformado com o fato de a esposa não assumir suas “obrigações” na casa e parecer odiá-lo, tenta seguir com a vida: pede a ela para avisar na estação que ele faltará ao trabalho, para chamar o barbeiro, e não deixa de despejar sua raiva nela e em seu gato. O botequineiro, quando a Mulher o seduz em horário de expediente, prioriza o trabalho, veja bem, é preciso ganhar

dinheiro, “Quem paga as minhas contas depois?”, ele pergunta. Ela afirma que um dia pode ajudá-lo, mas Antonio não pode esperar.¹⁰⁰

Enquanto o mundo ao seu redor permanece estagnado, como patenteiam os planos fixos do filme, a Mulher se move (ARTHUSO, 2016). Fora do seu tempo, de sua classe, do que é reservado às mulheres da época, ela tem desejos que não cabem naquela cidadezinha. O gesto de matar o marido é uma tentativa de fazer ruir de vez sua situação já arruinada, mas estática. No entanto, ainda presa à lógica de dependência que é justamente o que mais a oprime, ela procura a ajuda de um homem para matar o marido. De todos, ela é quem faz um voto de confiança além de todas as expectativas. Acha que um homem, se não o amante, outro homem que ela seduza em causa própria, irá ajudá-la na tarefa descomunal de matar o marido.

Além disso, a Mulher acredita em muitas coisas. Acredita no próprio poder de sedução, que vem sendo seu meio de subsistência. Acredita em uma espécie de companheirismo baseado na troca, ela oferecendo seu corpo a um homem em troca de apoio, segurança e sustento. E acredita ainda na libertação da sua condição de miséria por meio da eliminação do marido. Seu desgosto se concentra nele quase como se a culpa de não ter recebido nada na vida residisse nesse homem em particular, este com quem ela teve o azar de se casar, este que não a reconhece nem como igual nem como pessoa, mas como um objeto que lhe pertence, e deve ser controlado com rédeas curtas. Este que bate nela e que talvez também a estupre.

Apesar de ter todos os indícios racionais para pensar o contrário, a Mulher realmente acredita que os outros homens não lhe reservariam tamanho descaso, pelo menos não da mesma forma. Até quando a cena de violência que vivenciava no ambiente doméstico se repete com o amante, no momento em que recebe um tapa dele, ela não toma essa repetição como totalizante – em parte está acostumada, como afirma depois diante do pedido de desculpas de Antonio no encontro nas ruínas, em parte não era a mesma coisa do marido, pelo menos ela não quer acreditar nisso. É aí que mora o seu bovarismo.



¹⁰⁰ Só mais tarde, quando acha que vai perdê-la, é que Antonio sugere uma fuga, o que significaria abrir mão de sua propriedade. A sugestão, no entanto, não passaria de retórica de desespero.



No encontro da fábrica abandonada, a Mulher é agredida logo depois de sugerir, para provocar Antonio, que encontraria outro homem naquela noite. O amante diz que não é como o marido, que não admite esse comportamento, quando na verdade o tapa é uma repetição exata do tratamento que ela recebia em casa [fig. 100]. Depois desse incidente, o movimento da trilha sonora que pontua os encontros com o amante deixa de ser o esperançoso “Valsa de Porto das Caixas” e passa a ser o mesmo do marido, “Derradeira primavera”.

Sem tomar consciência completa da sua situação, apesar de reconhecer perfeitamente a dimensão do seu próprio sofrimento,¹⁰¹ a Mulher parece se valer da sua longa experiência de humilhação e de seu grande desejo de sobrevivência para continuar tentando até o fim. Mesmo depois de matar o marido sozinha e reparar que Antonio não está bem, ainda lhe pergunta: “Vamos?”. Além de levar a cabo essa ação de vingança contra o marido, ao contrário de sua colega entediada e iludida Emma Bovary e de sua colega inteligente e sedutora Capitu, ela tem um destino diferente. Enquanto Emma se envenena com arsênio e Capitu morre resignada no exílio na Suíça imposto por Bentinho, desde o argumento, a Mulher Sem Nome de *Porto* age e segue impune.

2. “É um crime ganhar o que eu ganho”

O argumento de *Porto das Caixas* escrito por Lúcio foi vagamente inspirado em um *fait divers*, o Crime da Machadinha. Devido à temática, o crítico Alex Viany chegou a comparar o filme aos do primeiro cinema que se valiam de crimes famosos e que teriam criado uma escola na produção brasileira. É o caso de *Os estranguladores* (1908), do português Antonio Leal, considerado o primeiro longa-metragem rodado no Brasil. Para Viany (1987, p. 151), *Porto das Caixas*, junto a *Assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Farias, representava o florescimento moderno desse

¹⁰¹ Como afirma bell hooks (2020, pos. 449): “As pessoas que são realmente oprimidas sabem disso, mesmo que não estejam engajadas numa resistência organizada”.

“filão policial – aproveitando quase em termos de reportagens os crimes que mais emocionavam a opinião pública do país” que “atravessaria todas as fases do cinema brasileiro” (ibidem).

Se *Assalto ao trem pagador* de fato procura se valer dos fatos da crônica policial, *Porto das Caixas*, no entanto, subverte os parâmetros de um drama realista de fácil assimilação, coordenando altas doses de radicalidade antiespetacular e ambiguidade. Apresentada sem mistério ou sentimentalismo, a cena do assassinato no filme, mais do que no argumento, é despojada do apelo visual que tantas vezes envolve os gestos de violência explícita. Além disso, é uma mulher e não um homem quem perpetra o assassinato, o que com certeza impactou a audiência da época.

No Festival de Cinema Brasileiro na Bahia de 1963, *Porto das Caixas* foi preterido por *Assalto ao trem pagador* e *Tocaia no asfalto* (Roberto Pires, 1962), os dois favoritos, e “colocado pela apreciação média atrás de *Três cabras de Lampião* [Aurélio Teixeira, 1962]” (GOMES, [1962] 2016, p. 281). Ao analisar as razões dessa escolha, Paulo Emílio sugere que, apesar de todos os filmes se nutrirem de crimes, *Porto das Caixas* desnorteia porque a exposição clara e sem obstáculos do entrecho não é fonte de emoções como se espera e a identificação com a assassina não é fácil tanto porque está ausente um sentimentalismo simplificador quanto porque a protagonista “emerge de uma situação social e nacional definida mas que não a define” (ibidem, p. 282). Essa formulação de Paulo Emílio é precisa e servirá também, como veremos, para as demais protagonistas da Trilogia da Paixão.

A sequência do comício e do crime em *Porto das Caixas* aproxima, pela montagem alternada, a solidão da Mulher, que não consegue ajuda do amante para matar o marido, e a desilusão do povo da pequena cidade com políticos que muito prometem e nada cumprem. A anomia da vida doméstica espelha a da situação social. Ela condensa assim o que observamos até aqui e nos permite, por meio de seu exame em detalhe, esboçar uma interpretação para o filme.

No argumento de Lúcio, diante do refúgio de Antonio a desferir um golpe de machado, a Mulher insiste, ao que ele responde de novo: “Não posso”. As rubricas descrevem um Antonio em desespero, “alagado de suor”, enquanto a protagonista “fita-o com profundo desprezo” (CARDOSO, s. d., fl. 35). As falas do comício também se repetem e o sangue vindo dos vários golpes jorra: “uma chuva de sangue se espalha pelo travesseiro” (ibidem, p. 35). No filme, após um único golpe, a Mulher permanece silenciosa e, cabisbaixa, não encara o amante nem o pressiona. A cena mantém a estrutura original da montagem alternada presente no texto de Lúcio, mas a ênfase na violência desaparece. Também há um uso não diegético do som, a charanga tocando no evento político avança sobre a cena no quarto do casal, e são alterados o conteúdo das falas e os agentes enunciativos.

Quando Antonio chega à casa da Mulher, é logo levado até o lugar onde o machado estava escondido. Ele recebe o objeto com os ombros curvados,¹⁰² suas mãos hesitam no cabo de madeira à procura de uma posição para segurá-lo. Na cidade, fogos de artifício e o som de uma banda juvenil abrem os trabalhos do comício. O mestre de cerimônias convida o candidato a prefeito para discursar. Em contraste com as efusivas salvas de palma da comitiva eleitoral, integrantes do público assistem com reserva.



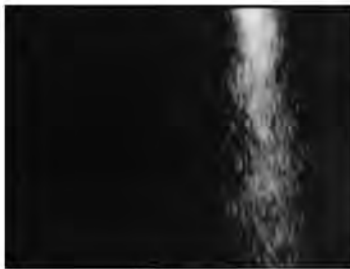
106



107



108



109



110



111



112



113



114

De volta à casa, Antonio e a Mulher observam o marido dormindo e se preparam para a ação. Com o olhar, ela dá a deixa de que é chegada a hora de o amante, cada vez mais curvado, agir.



115



116



117

¹⁰² Sobre a postura de Reginaldo Faria, Saraceni (1993, p. 139) comenta: “Trabalhei muito com os atores e os dirigi demais durante o filme. Talvez isso tenha sido fruto do meu aprendizado de assistente de direção no teatro. Com Reginaldo, por exemplo, eu queria que ele andasse com ombros caídos e que esta condição fosse se acentuando durante o filme. Eu pensava no ator do filme *Aurora*, do Murnau, mas também numa metáfora do povo brasileiro que carregava o piano de nossa sociedade”.

Diante do Homem dormindo profundamente, Antonio perde a coragem. Concentrada na mão de Antonio empunhando a arma, a câmera se movimenta devagar para cima, dando a ver o rosto do ator enquanto o machado cai. A arma em riste aos poucos tomba, como se a personagem brochasse [figs. 118-20]. Ao final, ele assume sua impotência: “Não posso”. Antecipamos seu fracasso pela imagem antes mesmo da sua declaração.



O semblante da Mulher o reprova, mas ela mantém seu projeto de matar o marido, o que desespera Antonio, cujo rosto em primeiro plano de fato aparece “alagado de suor” [fig. 123], como previa a rubrica no argumento de Lúcio.



Como a imagem de São Jorge contra o dragão que aparece discreta na cena em que a mulher recorre ao machado para defender-se do marido, aqui há um quadro com uma Madonna desfocada quando a Mulher está prestes a cometer o assassinato.

Outra vez no comício, ouvimos o discurso do candidato a prefeito. Ele diz: “É por isso que sem a reforma agrária, as reformas de base, não poderemos sobreviver. É preciso lutar para conseguir essa reforma. Não é sem vocês, nós e o povo luta, é pelo nosso”. A câmera o observa primeiro com um plano *over the shoulder* a partir da audiência [fig. 124], depois dá um *close* no político [fig. 125] e então surgem planos rápidos de pessoas no público, entre as quais um homem que fuma calmamente seu cigarro [fig. 127].



124



125



126



127

Com o machado na mão, a Mulher adota uma postura diferente da de Antonio. Começa com a arma baixa, junto ao corpo, e aos poucos a ergue, criando uma amplitude para o golpe. O *close* breve do marido atingido nem sequer revela seu rosto. Só vemos algumas gotas de sangue e sua perna se contorcendo [fig. 130]. Nenhum grito. Nenhum jato de sangue. Como observa Miguel Freire (2018, p. 120), “O explícito decepar da cabeça é negado. Tudo ocorre na penumbra e se vê muito pouco das ações. Fica assim interdita a representação direta do momento da morte”.



128



129



130

A multidão observa o coreto [fig. 131], uma voz em *off* diz “É um crime ganhar o que eu ganho. Porque eu sou um homem que dá duro no trabalho. E um homem que trabalha merece comer feijão. É, é isso mesmo. Ficar nessa terra sem feijão e muito mosquito”. Vemos então o homem alcoolizado que discursa sozinho com um copo na mão e uma garrafa apoiada no parapeito do coreto que tinha servido de palanque [figs. 132-33]. O plano anterior da audiência correspondia ao seu ponto de vista, do alto. A seguir, uma panorâmica demonstra que se trata da perspectiva de um homem que, tomando a plataforma que havia servido aos políticos, faz seu próprio discurso para os colegas. Outro homem no público bate palmas e concorda com a fala, “É isso mesmo, Zé”. O palestrante se empolga: “Porque a reforma agrária, a reforma agrária sem feijão não é reforma agrária”. Interrompe a frase para resgatar sua garrafa que alguém tinha pegado e conclui,

em referência às duas vitórias recentes da seleção brasileira de futebol, “Porque o que adianta a gente ser campeão do mundo se a gente não tem feijão?”.



131



132



133

Nesse momento em que Zé assume o coreto, no argumento de Lúcio, em vez disso, um candidato a vereador com “cara de hipócrita” diria “em tom de falsete”: “E verão todos que aqui estamos para ajudar uns aos outros. Depois da minha eleição haverá paz e fartura – será assim como se o espírito de Deus houvesse incendiado nossos corações. O espírito da compreensão e do amor. O espírito...” (CARDOSO, s. d., fls. 35-36).

Em sua análise de *Porto das Caixas*, Miguel Freire observa uma discordância do filme em relação ao argumento na representação da violência, mas uma concordância, inclusive ideológica, nessa cena do comício. Para o pesquisador,

Com a utilização de estratégias narrativas diversas, a rigor, os dois – Saraceni e Lúcio – concordam quanto à interpretação da ação de determinados atores políticos locais. A substituição do vereador pelo bêbado, como autor da fala, é a estratégia utilizada por Saraceni para desqualificar o vereador, igualando-o a um pária social. (FREIRE, 2018, pp. 121-22)

Cabe, no entanto, investigar com mais detalhe essa escolha. Provavelmente Saraceni mudou o texto por acreditar que não faria sentido manter a alusão a Deus, pois ao contrário do debate político que marcou as décadas anteriores, essa pauta não era mais tão central naquele momento. No entanto, por que não conservar o vereador? Será que ele e o homem alcoolizado têm um efeito equivalente? De qualquer modo, ao optar por um homem em situação socioeconômica equivalente à da protagonista que mata o marido, o filme dissolve em parte o contraste esquemático entre o crime (ruptura) e a situação política da cidade (marasmo) que a narrativa vinha construindo. Além disso, para o público de esquerda da época, o enunciador seria mais facilmente desqualificado se fosse um político em tom de falsete do que um homem do povo. Nesse sentido, percebemos de algumas divergências em relação à proposta de Lúcio, inclusive porque Saraceni dialoga com um contexto político diferente do escritor. Para Saraceni, a fala do candidato à prefeito no início da cena já apresenta uma crítica ao populismo. O homem bêbado que o sucede no palanque seria apenas um reforço a essa crítica.

Em relação a essa questão ideológica, ao escrever sobre o filme, Glauber Rocha considera que Saraceni estava “contraditoriamente à frente do cinema que se fazia até então, mas de certa forma recuado na sua formação literária brasileira” (ROCHA, [1963] 2019, pp. 48-49), pela relação que mantinha com Lúcio e Octavio de Faria. No entanto, para Glauber, Saraceni teria sido capaz de negar a proposta cardosiana em *Porto das Caixas*. Segundo o cineasta baiano, “partindo de uma origem, Saraceni deu um salto qualitativo: violentado pelo problema social, mas seguro pelas raízes, saiu por um caminho que, embora torto, lhe permitiu uma liberdade ao mesmo tempo lúcida e desesperada” (ibidem). Ainda nesse texto, Glauber elogia o crime perpetrado pela protagonista como revolucionário, um “ato de violência consciente para transformar uma realidade” (ibidem).

Já para Octavio de Faria, 1962 seria o “ano zero” do Cinema Novo e *Porto das Caixas*, se não o melhor, o filme do autor mais promissor, que deveria ser acompanhado de perto. Ao escrever sobre o longa, o crítico apresenta longamente a carreira do jovem que ele conhecia bem desde os tempos em que Saraceni jogava futebol no time juvenil do Fluminense. Depois, em um balanço de acertos e erros, elogia as soluções visuais que considera autônomas em relação ao texto de Lúcio e critica “as vozes estridentes e não naturais” das atuações, com exceção das de Irma Alvarez, e “certas tiradas de um ‘nacionalismo’ francamente primário e, até certo ponto, inoportuno” (FARIA, 1963, p. 83).

De certa forma, tanto Glauber quanto Octavio, dois amigos próximos de Saraceni,¹⁰³ veem no filme e nas intenções do cineasta o que querem, um espelho do que acreditam. No entanto, o filme está lá e limita as interpretações. Assim, o que um rejeita no filme é justamente o que o outro louva. Glauber elogia *Porto das Caixas* por ser politicamente revolucionário, algo que, na sua opinião, o universo cardosiano não permitiria. Octavio, por sua vez, acha o longa mais revolucionário do que deveria, e reclama do que chama entre aspas de nacionalismo, talvez um sinônimo para preocupação social. No meio do caminho, está Saraceni. Apesar de se valer do argumento de Lúcio, o cineasta carioca mantém sua autonomia, como todos observam. Seja para negar o que lhe parece esquemático, seja para criar junto com sua equipe soluções formais potentes. E a importância deste último aspecto é justamente o ponto de convergência na visão de cinema desses três: Glauber, Octavio, Saraceni. Qualquer proposta deveria ser apresentada visualmente na forma filmica.

¹⁰³ Justamente porque amigos, as críticas públicas de Glauber e Octavio são muito diferentes das privadas, que podem ser em parte reconstituídas pela análise de correspondências. Quando escrevem para jornais, Glauber e Octavio mantêm a mesma postura de elogiar e fortalecer o projeto de Saraceni. Na intimidade, Glauber reclama da relação que o cineasta mantém com o que ele chama de “aqueles caras de Ipanema”, os escritores espiritualistas ligados à direita, Octavio e Lúcio entre eles, e sugere que Saraceni tome outros rumos, optando, por exemplo, por adaptar o romance *Angústia*, de Graciliano Ramos. Ver ROCHA, 2003, pp. 142-43; e id., 1997, p. 394.

A figura do homem do povo discursando presente em *Porto das Caixas* já aparecera em outro filme de Saraceni, *Arraial do Cabo*. Perto do fim do curta, logo depois da cena do bar, vemos um homem subir no muro de uma casa e falar sozinho em direção à rua. Seu discurso é apenas parcialmente compreensível, pois concorre com a banda sonora, mas é possível ouvir trechos em que ele menciona o presidente da República. Em *Porto das Caixas*, o homem que discursa é ouvido pela plateia diegética e por nós. Ele está alcoolizado e diz algo diferente daquilo que, nos círculos intelectualizados e progressistas de então, se gostaria de ouvir: ao denunciar a fome, ele quer que a reforma agrária seja uma realidade para as pessoas que dela mais precisam, não apenas palavras de ordem mais difundidas por políticos e intelectuais.

Somada à ausência de sentimentalismo da fita e à subversão do que se esperava de uma personagem feminina, a cena do comício certamente impactou a recepção de *Porto*. Apesar dos elogios de críticos como Alex Viány e Paulo Emílio Sales Gomes, a fita despertou reações exageradas. Em sua pré-estreia no cinema Bruni Copacabana, na rua Barata Ribeiro, foi vaiada por um grupo de cepecistas e defendida aos berros por Glauber Rocha (AVELLAR, 1995, p. 21).

O ódio dos integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), se deve tanto às diferenças entre o projeto de cultura do CPC de então e o de Saraceni quanto à maneira como o cineasta insere a questão da reforma agrária, que deve ter soado como descaso e alienação para um grupo então engajado nessa causa, no auge do movimento das Ligas Camponesas. Para os cepecistas, pesava contra Saraceni a defesa do cinema de autor, algo que julgavam contrário à arte nacional e popular que almejavam fazer.

Como observam Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, a distinção entre ser feito *por*, *para* e *sobre* o povo nem sempre é clara no cinema brasileiro dos anos 1960.

Nos anos 50 e 60, a ideia de um cinema popular no sentido de feito pelo povo é puramente retórica. O fato de que os filmes deverão ser sobre o povo é ponto pacífico, e a discussão se concentra no para o povo: como dirigir-se a ele de forma a que a obra que lhe é dirigida possa ser considerada ‘popular’ – ‘a favor do povo’? E, diretamente relacionado com o fato de que se trata de uma cultura produzida para o povo, há um novo termo que se introduz na questão: o por que se faz a cultura. (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 142)

Determinados ideólogos do CPC, como Carlos Estavam Martins, defendiam que os artistas “optaram por ser povo” ao escolherem trabalhar pela causa revolucionária e destacavam que o engajamento político deveria ser privilegiado em relação à criação artística, uma vez que o mérito do trabalho do CPC deveria ser educacional e coletivo (ibidem). A proposta dos cineastas do Cinema Novo, por sua vez, era o cinema de autor. Glauber e Saraceni, procuravam a liberdade total para a criação artística, sem fins didáticos condizentes com uma filiação ideológica

específica, já que muitas vezes a ambiguidade era constitutiva da reflexão sobre a realidade brasileira.

Em um período de crescente polarização política, a acusação do CPC ao Cinema Novo é de que, “em razão da falta de firmeza com que assumiam uma posição de ‘artistas revolucionários’”, obras como *Porto das Caixas*, poderiam se tornar “antirrevolucionárias”, e inclusive “colonialíssimas” (ibidem, p. 149). Se nos afastamos um pouco do calor da recepção crítica da época, é possível observar que cineastas como Leon Hirszman e Eduardo Coutinho, que integraram tanto o CPC como o Cinema Novo, encontraram meios próprios de equilibrar os dois conjuntos de propostas, conciliando criação – com ambiguidade – e engajamento. A análise de suas obras permite nuançar de que maneira isso ocorre nos filmes e evitar a perpetuação de uma narrativa de disputa acirrada que oporia esquematicamente CPC e Cinema Novo.

Em relação à cena do comício de *Porto das Caixas*, é verdade que, ainda hoje, quando nos concentramos na forma como o filme expõe uma figura do povo, isso nos desconcerta como na época. Incomoda o desacordo de seu discurso com o léxico revolucionário, sua desconfiança com palavras de ordem como reforma agrária ou reformas de base, sua preferência por ações concretas que lhe garantam na prática a subsistência (feijão) e algum conforto (ausência de mosquitos, futebol, cachaça). Assim, ele não se encaixa na representação homogênea e paternalista do povo que se fazia até então, inclusive entre os quadros da esquerda. No entanto, é difícil não reconhecer que, apesar de confusa em sua fatura, essa cena é coerente com a radicalidade do resto do filme. Nada em *Porto das Caixas* é feito para agradar ou entreter. Embora o homem pareça ainda mais vulnerável porque alcoolizado, sua situação não é ironizada pelo filme. E, sobretudo, ele ousa assumir a posição que coubera aos políticos, falando para ser ouvido pelos seus, exigindo um adensamento na prática da proposta do candidato a prefeito que discursara minutos antes.

Nada cômico, esse bêbado, sério como todos os bêbados no cinema de Saraceni, acessa e comunica, mesmo em estado de consciência alterado, uma verdade. Ele sabe que certas promessas, ainda que bem intencionadas, não passam disso: promessas. Nessa consciência, há o esboço de uma denúncia ao populismo constante na política brasileira, à direita ou à esquerda, autoritária ou democrática, presente em figuras tão díspares quanto Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros, que renunciara há pouco, para não mencionar políticos mais recentes da história brasileira recente.

Com seu viés personalista, muitas vezes o populismo assumiu contornos de um messianismo ou de um sebastianismo tupiniquim, criando a expectativa do momento em que finalmente o país encontraria um salvador que resolveria de uma vez todos os problemas.

Tamanha ilusão é equivalente à da Mulher de *Porto*, que espera encontrar um comparsa para seu crime – entendido por ela como a única saída para sua experiência diária de miséria e violência. Talvez por isso Bernardet aproxime dessa personagem a alienação da classe média, que se isenta de participar ativamente da transformação que reclama.

Ainda que não pareça feliz (por buscar uma visão intermediária num momento de polaridades), o gesto de Saraceni de trocar o vereador pelo homem do povo revela seu interesse de não reproduzir integralmente o texto de Lúcio nem o realismo socialista que pautava certas obras do romance social ao CPC. Assim como a sexualidade da Mulher (ou sua pobreza) não a faz má, o povo não é necessariamente bom e puro em oposição a políticos sempre escroques. Nesse sentido, como observa Glauber Rocha: “se [*Porto das Caixas*] não é popular – isto não o condena, de certa forma o redime dos ridículos discursos que por aí se fazem, também para as elites, criando nas periferias a falsa consciência de que o povo brasileiro é bacana mesmo, não tem problema por dentro” (ROCHA, [1963] 2019, p. 51).

Além disso, ao mostrar o contraplano do comício, filme contempla uma variedade de reações, dando a ver que o povo não é um amálgama homogêneo, sem contradições internas, mas um conjunto de indivíduos particulares, cada um com sua trajetória, suas demandas e opiniões. Alguns aplaudem o político, outros desconfiam, outro ainda parece mais interessado em seu cigarro do que no discurso [figs. 107-09]. Embora estejam em uma situação social definida, como observou Paulo Emilio a respeito da protagonista, eles não se definem por ela.

De certo modo, é por propor uma resposta mais intimista para o problema social¹⁰⁴ que a obra de Saraceni muitas vezes esteve à margem do Cinema Novo. A revolta da protagonista não chega a ser revolucionária, mas ela tem consciência da opressão que vive. Seu gesto não alcança um contorno coletivo ou político, porém subverte o imperativo de passividade culturalmente associado ao gênero feminino. Além dela, a situação de miséria atinge as outras personagens anônimas, esse grupo de “homens livres”, a cidade, os animais, os prédios em ruínas ou sem manutenção. Cada um por si, eles lutam contra a morte, contra o abandono do poder público.

Com uma visão tão pessimista, *Porto das Caixas* já contém em germe a postura crítica em relação às ideias de nacional e popular que marcaria a segunda fase do Cinema Novo, depois do golpe civil-militar de 1964 (XAVIER, 2001). Se em filmes antes do golpe, como em *Deus e o diabo na terra do sol*, o narrador alude à esperança, com a profecia do sertão que vira mar, nos filmes depois de 1964, como em *Terra em transe*, há uma ruptura e uma autocrítica. Surge a figura do intelectual em crise, muito próxima dos próprios cinemanovistas, que a partir daquele momento passam a se acreditar incapazes de mediar e de serem porta-vozes do povo. Saraceni seria o

¹⁰⁴ Ou, segundo Glauber (2003, p. 141), Saraceni “concebe o social a partir do homem e suas implicações existenciais”.

primeiro a apresentar essa personagem em *O desafio*. Marcelo, assim como a protagonista de *Porto das Caixas*, é visto de forma detida, concentrada, é um homem específico com suas contradições e seus equívocos (SGANZERLA, 2010, p. 114).

No desenlace de *Porto das Caixas*, os destinos da Mulher e de Antonio são inconciliáveis. Guardadas as diferenças e proporções, uma leitura sinedóquica¹⁰⁵ de *Porto das Caixas* poderia ver Antonio como parte do todo da classe média, tal qual a Mulher como parte do todo do povo. Sem coragem de sujar as mãos por algo que julga não lhe dizer respeito, Antonio se recusa a matar o Homem. Depois disso, ainda que diante da insistência da Mulher, só lhes resta seguir caminhos separados, ela à esquerda, ele à direita. Apesar de essa analogia ser instigante, Antonio e a Mulher são ao mesmo tempo parte do todo, condizentes com seu recorte de classe, como extravasam essa conformação, tendo desejos próprios que nem sempre são o que se espera deles e de seu grupo social. Com uma sensibilidade insuspeita, Antonio leva ao corpo – com o suor, a hesitação, a corcunda – o mal-estar diante da morte do Homem, que nessa hora ele reconhece como um igual. Já a Mulher Sem Nome exerce seu poder de sedução, mas busca um cúmplice também porque quer encontrar o amparo que não recebia do Estado, do marido, ou de ninguém.

Nessa análise de *Porto das Caixas* em relação ao argumento de Lúcio Cardoso, reintegramos também seu filme inacabado *A mulher de longe* a uma discussão sobre o cinema no Brasil em curso desde os anos 1920. Procuramos observar continuidades além de apenas rupturas nas visões de cinema de Octavio de Faria, Mário Peixoto e sobretudo de Lúcio e Saraceni. A contingência da produção não permitiu a finalização do filme de Lúcio, mas não impediu que as ideias que o nutriram – um projeto de cinema pessoal, mas também coletivo, de um grupo de amigos, de uma geração – circulassem e frutificassem, de formas diferentes, nas gerações seguintes.

Se é possível identificar uma linha de continuidade que liga *Limite* a *Porto das Caixas*, por exemplo, ela passa necessariamente por *A mulher de longe*. O filme inacabado de Lúcio tanto repõe as experiências cinematográficas que ele julgara relevantes na sua crítica para *Cultura Política* como apresenta elementos retomados no argumento de *Porto das Caixas*, e interpretados com autonomia no filme de Saraceni. E em diálogo com sua equipe, sobretudo com o fotógrafo Mario Carneiro. Este, por meio da frequentação do cineclube de Plínio Sussekind Rocha na Faculdade de Filosofia, assistira a *Limite* algumas vezes. E, como Saraceni, tinha grande interesse pela gravura de Goeldi, a quem *Porto* presta homenagem póstuma.

¹⁰⁵ Livremente inspirada na que Doris Sommer (2004, pp. 165-201) faz da figura do casal nos romances de formação nacional da América Latina, no caso do Brasil, *O Guarani* e *Inocência*, de José de Alencar.

A chegada da mulher em um barco à deriva em *A mulher de longe* é quase uma continuação literal de *Limite* – caso o barco não tivesse naufragado ou a sobrevivente tivesse encontrado outro depois. Há também o corpo morto de uma mulher e a condenação anunciada pela doença contagiosa (a lepra ou a peste) da qual é impossível fugir. Inexorável, a morte chega mais cedo para quem está à margem da sociedade, e vítima primeiro os animais. Como em *Porto das Caixas* e *O viajante*, a morte do gado precede o assassinato dos homens ou das crianças. E os corpos assassinados com violência são enrolados em lençóis brancos, que se tingem rápido de sangue, preto ou vermelho, no caso do filme em cores. Em *A mulher de longe*, é o corpo da cigana sobre a areia da praia. Em *Porto*, o corpo do marido assassinado apenas pela Mulher, mas arrastado com a ajuda do amante até o trilho do trem, atrapalhando a engrenagem. Sem falar nos corpos que, tratados com a mesma displicência dos que se acham na rua ou são desovados após um crime, aparecem envoltos em um lençol, sobre a mesa de jantar, entre quatro velas comuns. Assim vemos o corpo de Nina em *Crônica da casa assassinada* (no romance, não no filme) e o de Zeca em *O viajante*, desfeito pela queda do despenhadeiro e pelo assalto dos urubus. Esses animais desejosos de carne apodrecida são presença constante e andam em bandos. Também a vigilância da sociedade é feita em grupo ou pela repetição dos olhares de reparo, que acusam antes do crime, e também na ausência dele.

Ao contrário de *Limite* e de *Porto das Caixas*, porém, *A mulher de longe* tem uma trama intrincada, com um *flashback* relevador sobre a origem da protagonista. O filme de Lúcio também desrespeita o imperativo da “visualização absoluta”, a ideia de que, no cinema, era preciso fazer “compreender pelos olhos”, defendida por Octavio de Faria (out. 1928, p. 2). Faz isso ao não mostrar a cena em que a Velha I mata a criança recém-nascida. O assassinato em *Porto das Caixas* também seria pouco visto (no filme, não no argumento). E estaria lá, como em *A mulher de longe*, o gesto de vigilância da beata ou dos demais moradores, as figurações do casal em sua casa humilde, com a mulher fora da casa e o homem à janela, e o aproveitamento de ruínas como locações. Uma foto de cena de *A mulher de longe* [fig. 134] conjuga de tal forma esses elementos que quase faz ouvir o acorde dissonante criado por Tom Jobim para marcar as aparições da vendedora do machado no filme de Saraceni:



134

Foto de divulgação de *A mulher de longe*. Fonte: revista de *A Manhã*, em 30/10/1949, p. 12.

À diferença de *A mulher de longe*, porém, *Porto das Caixas* voltava a conferir maior opacidade às personagens, como *Limite*. A protagonista caminha pelo trilho do trem, por estradas de terra ou na pequena cidade, que reúne a evocação de uma arquitetura colonial, por vezes em ruínas, à vegetação dos trópicos. E ao contrário de Lúcio e Mário Peixoto, para quem o social existe, mas não no primeiro plano, Saraceni procurava apresentar uma crítica direta aos problemas da realidade social. A miséria não era mais símbolo da solidão ou indício do mal, era resultado do subdesenvolvimento, ao qual a própria forma fílmica se submete conscientemente, mesmo quando cria uma formalização gráfica, como a das gravuras de Goeldi. Ao invés de um defeito (como via Ruy Santos), a ausência de filtros era um dado usado de modo criativo pela fotografia contrastada de Mario Carneiro. E a marginalidade social da protagonista está também em sua condição anônima, sem nome. Contra a violência que sofre e por seu amor-próprio, ela leva até o fim o plano de matar o marido, numa vingança que é também libertação. E ainda que termine sozinha e sem grandes esperanças, caminha para bem longe desse porto desprovido de mar.

Parte II

A sobrevivência das coisas idas

Nina (Norma Bengell) está morta. Acompanhado na banda sonora pelo entoar insistente de cigarras, o cadáver jaz sobre a mesa de jantar dos Meneses, vestido de preto sobre um lençol branco, e emparedado entre quatro castiçais de ferro com velas acesas. O plano de conjunto em ângulo frontal a partir da sola de seus pés nus [fig. 1]¹ não nos permite vê-la em detalhes, mas aos poucos um *zoom in* destaca suas mãos – onde está pousada uma mosca – e seu rosto, com as narinas ainda descobertas [fig. 2].



Da imagem de Nina, passamos para André (Augusto Lourenço) [fig. 3], mas não sabemos ainda quem é Nina, tampouco quem é esse rapaz de cabelos compridos. Recostado em uma janela fechada, de olhos cerrados, ele não vela a morta; mais parece ter adormecido enquanto se ocupava de assistir a um moribundo.



Com dificuldade, aos poucos ele abre os olhos e se dá conta do fato – *close* do rosto de Nina de perfil: ela está morta. André se levanta, caminha trôpego em direção à mesa e observa o corpo. A câmera na mão reproduzindo seu olhar percorre o rosto de Nina, mas não vê um defunto, e sim

¹ Esse enquadramento se inspirou no escorço renascentista *Lamentação sobre o Cristo morto* (1470-74, óleo sobre tela), de Andrea Mantegna. Reproduzir o ponto de vista do quadro de Mantegna foi uma sugestão de Ferdy Carneiro, que responde por figurino, direção de arte, letreiros e assistência de direção de *A casa assassinada* (SARACENI, 1993, p. 257).

a mesma mulher que fora objeto de seu desejo: seus lábios carnudos, o contorno de seu nariz, da testa, “o corpo ainda vibrando ao derradeiro eco da experiência” (CARDOSO, 1996, p. 7). Cabisbaixo, André se afasta, circunda a mesa. Entre dois castiçais, olha mais uma vez para Nina como se perguntasse a ela ou a Deus: “Por quê? Por que fez isso comigo?”.

Nesse momento, a banda sonora com a música “Crônica da casa assassinada”, tema original de Tom Jobim para o filme, nos conduz a um *flashback* por meio de dois planos com imagens centrais da narrativa: o canteiro de violetas e o umbral do quarto de Nina. Neste último, a música dá lugar a uma fantasmagórica voz *over* de Nina relembrando, como saberemos só depois, a época em que, recém-chegada à Chácara dos Meneses, ela pedia ao jardineiro Alberto (Augusto Lourenço) que deixasse violetas em sua janela. A partir desse plano tem início um *flashback*, com André entrando no quarto de Nina doente. Deitada na cama, a agonizante repete, entre o delírio soniloquo e febril: “Põe as flores na janela”.

Na presença de André, Nina pede o espelho, o pente e o pó de arroz. Tenta se recompor, apesar da doença. Contudo, ao ver sua imagem refletida no espelho, desiste da empreitada e observa com frieza: “Que importa? Um dia terei de me conformar de não ser mais bonita”. A fita, porém, continua enfatizando a beleza da atriz que, embora um pouco pálida, segue atraente, com o cabelo escovado para trás, nua debaixo dos lençóis, com ombros e braços à mostra. Logo depois, “movida por correntes alternadas de entusiasmo e abatimento” (CARDOSO, 1996, p. 380),² Nina tenta agarrar-se à vida. Menciona então seus carrascos – reconhecíveis mesmo em uma oração com sujeito indeterminado –, os Meneses, para ela culpados de seu esgotamento: “Saiba que eu tô chegando ao fim... não, não é dessa vez ainda que vou deixá-los em paz”. Ao que André responde: “Sim, mãe”.

Com essa resposta simples, aos cinco minutos de filme descobrimos que André é filho de Nina. Descobrimos isso para, pouco depois, sermos apresentados à relação ambígua que eles mantêm. Nina fica indignada ao ser chamada de mãe, seja porque isso marcaria a identificação de André apenas com seu papel de filho, seja porque confirmaria a perda de sua atratividade. André apressa-se em chamá-la de Nina. Ela quase sorri e sugere que André olhe para seu seio, que depois saberemos ser o foco do câncer: “Você pensa que tudo acaba desse jeito? Não, ainda não me arrancaram tudo. Olha, pode olhar”.

² O movimento de Nina no capítulo 1, “Diário de André (conclusão)”, que serve de base para a cena, é pendular. Ela oscila entre a entrega à morte e a resistência. Ora manifesta vaidade, retomando sua postura autoritária do passado ou tendo esperança de um futuro com André, ora sente tristeza pela proximidade do fim, se entregando ao desamparo, à tristeza ou ao ciúme, porque ela vai partir, deixando André entre os vivos (CARDOSO, 1996, p. 20). Conforme o tempo passa e a morte de Nina se aproxima, seus gestos são descritos como mais automáticos. A alternância entre extremos de passividade e ação está presente, como veremos adiante, na comparação entre o romance e o roteiro, em algumas metáforas que aproximam Nina da flora e da fauna e as observações generalistas sobre o feminino – “melancolia infantil e feminina” (ibidem, p. 16) e “essência feminina ferida e ultrajada” (ibidem, p. 27) – com as quais André percebe Nina.

André está de costas para a câmera. Nina se aproxima, recosta-se em seu ombro e fala que os dois deveriam se mudar para uma cidade grande, onde ninguém se ocuparia da vida deles. Ainda no movimento pendular entre fazer planos para manter-se viva e resignar-se com a proximidade da morte, ela afirma melancólica: “Ah, André, tudo acabou depressa”. Em seguida, já contando com a condescendência do rapaz (que concorda com a ida, talvez hipotética, para o Rio de Janeiro), pergunta se ele acredita no milagre da ressurreição. A negativa dele a desorienta, e Nina lhe dá uma bofetada.³ Depois, a maneira como Nina o acaricia sugere a existência de uma ligação sexual entre eles, confirmada pela fala dela:

Isso é para que você nunca se esqueça. Diga “Ela me deu uma bofetada, para castigar minha indiferença”. Para que você não minta, para que você diga “Pequei, e tenho orgulho do meu pecado”. Quero que você jamais se esqueça, que você se lembre do primeiro beijo, que você se lembre do calor do meu corpo. Quero que você se lembre de tudo isso. De quando você me tocou nos braços pela primeira vez.⁴

Além do incesto, o tema da ressurreição é apresentado no filme já na epígrafe, que é, aliás, a mesma usada no romance. A passagem da ressurreição de Lázaro no Evangelho de São João aparece antes dos créditos iniciais junto a um retrato de Lúcio Cardoso [fig. 4]: “Jesus disse: tirai a pedra. Disse-lhe Marta, irmã do defunto: Senhor, ele já cheira mal, porque está aí há quatro dias. Disse-lhe Jesus: não te disse eu que, se tu creres, verás a glória de Deus?” (João 11: 39-40).



4

A visita de André a Nina origina um segundo *flashback*. Se, no primeiro, passamos do velório de Nina ao período avançado de sua doença, agora o recuo no tempo é maior: somos levados ao período que antecede a chegada da protagonista à Chácara. Em uma descrição simplificada, o enredo do filme concentra-se na trajetória de Nina, uma mulher moderna e fascinante que nasceu e cresceu em um Rio de Janeiro cada vez mais urbano. Ela se muda para Vila Velha, cidade imaginária situada por Lúcio Cardoso no sul de Minas Gerais, após se casar com Valdo Meneses (Rubens Araújo), que acreditava ser um homem rico, o que lhe permitiria ascender

³ Gesto recorrente na prosa de ficção de Lúcio, no filme se repetirá mais três vezes: de Nina em Alberto, de Nina em André novamente e de Timóteo no cadáver de Nina.

⁴ Reproduzimos aqui o trecho conforme aparece no filme. Com algumas diferenças, como a frase inicial em que Nina diz “Você está fugindo de mim, André, fugindo de mim”, ele pode ser encontrado no capítulo 1, “Diário de André (conclusão)” (CARDOSO, 1996, p. 27).

socialmente. Isolada no seio de uma família patriarcal que descobre falida, ela luta para preservar seu entusiasmo e sua liberdade. Diante de sua presença, de suas roupas e de seus hábitos, as outras personagens aos poucos revelam desejos recalcados, o que faz de Nina o catalisador de uma destruição que já vinha em curso, apesar de morosa.

Demétrio (Nelson Dantas), seu cunhado, patriarca de um mundo antigo em ruínas, apaixonou-se por Nina. A esposa dele, Ana (Tereza Medina), criada para se sujeitar às regras do marido para quem fora prometida desde criança, fica obcecada pela beleza, pelos modos liberados e pela maneira como a forasteira atrai os olhares masculinos. Timóteo (Carlos Kroeber), o irmão caçula dos Meneses, acredita ter encontrado em Nina uma aliada, mas pouco pode fazer para ajudá-la, uma vez que ele também se considera vítima da família. Por vestir-se com as roupas da mãe e pelo que os irmãos chamam de “suas tendências”, Timóteo é trancado no quarto para que ninguém o veja ou fale com ele. Mais tarde, para impedir que André o conheça, Demétrio e Valdo dizem que o irmão sofre de uma doença contagiosa.

Nesse contexto, o jardineiro Alberto, que circula apenas pelo jardim, torna-se um refúgio, e não só para Nina. Na verdade, Timóteo havia sido o primeiro a reparar nele. A fim de vislumbrar o jovem que considera um deus do Olimpo, Timóteo rouba todos os dias o ramo de violetas que Alberto deixa na janela do quarto de Nina. E Ana, a partir do olhar de Nina, também desenvolve uma obsessão por Alberto. Sempre atento aos passos da cunhada, Demétrio flagra o momento em que Nina dá uma bofetada em Alberto no jardim. Pouco depois, Demétrio acusa Nina de adultério e diz a Valdo que pretende expulsá-la da Chácara. Sabemos disso junto com Nina, quando Timóteo foge de seu quarto para avisá-la.

Pressionado pelos acontecimentos, Valdo tenta o suicídio ou, como indicam as falas de Nina, é “vítima de uma fracassada investida de assassinato” por parte de Demétrio, que deixara uma arma a seu alcance. Grávida, Nina decide voltar ao Rio de Janeiro, e outra vez o gesto do suicídio se repete de modo conclusivo, com Alberto. Novamente ocorrem especulações sobre a existência ou não de um crime. Sem se conformar com a perda de Alberto, Ana considera que Nina é a responsável pela morte dele, porque ela teria jogado no jardim a arma usada por Valdo. Meses depois, Ana viaja ao Rio de Janeiro para buscar o filho de Nina, André, para que ele cresça junto da família paterna.

Dezessete anos mais tarde,⁵ Nina retorna à Chácara. Sabemos disso por uma voz *over* de Nina, que se sobrepõe à fachada da casa. Essa voz continua sobre uma imagem de Timóteo ouvindo às escondidas uma conversa em *off* entre Demétrio e Valdo. De outro cômodo, também André escuta o que eles discutem. O tempo transcorrido desde a partida de Nina, que

⁵ Dezessete anos, conforme o filme. No romance, quinze anos.

corresponde à idade do rapaz, é mencionado por Demétrio. Os motivos do retorno de Nina não são claros. Talvez a falta de meios para manter-se na cidade, talvez já o princípio de uma doença. De todo modo, é nesse bloco narrativo que se inicia a contenda do incesto. Nina se envolve sexualmente com André, o filho que crescerá longe dela e cujo pai antecipamos ser o jardineiro Alberto, a julgar pela semelhança física entre os dois (na fita, André e Alberto são interpretados pelo mesmo ator, Augusto Lourenço).

Nesse bloco, a cronologia é retomada e caminha-se progressivamente até a visita de André ao quarto da doente e o velório de Nina. Depois disso, restam apenas duas situações que se entrelaçam em uma montagem alternada: a longa sequência do velório e a cena em que Ana revela ao Padre Justino ser ela a mãe de André, e não Nina, o que põe em xeque (mas não exclui) a questão do incesto. Antes de Ana fazer essa revelação, Demétrio e Valdo brigam a respeito das roupas de Nina. Demétrio quer jogá-las fora, pois as julga infectadas por uma doença contagiosa. Depois da fala de Ana, Timóteo, outra personagem cuja transgressão é temida pelos irmãos nessa chave do contágio, aparece no velório para levar as violetas que tinha prometido a Nina. A aparição do caçula provoca um grande choque em Demétrio, cuja maior preocupação era causar uma boa impressão no Barão,⁶ considerado por ele o cidadão mais importante de Vila Velha, e que finalmente tinha prestigiado os Meneses com uma visita.

A partir dessa breve descrição, é possível perceber que o filme segue parte da fábula e da trama do romance com saltos no tempo, coincidências e revelações. Somado à complexidade da estrutura narrativa com dez narradores-personagens, na *Crônica da casa assassinada* uma figura incógnita que organiza os depoimentos e narrativas, faz cortes, destaca com a pontuação a existência de elipses e acrescenta comentários à margem dos textos ficcionais. Não bastassem essas características, há ainda a grandiloquência e a sinuosidade metafórica da linguagem. Cada personagem reflete, com frequência filosoficamente, sobre questões complexas e controversas como incesto, ressurreição e câncer, além de noções de pecado, verdade e beleza. Ao levar em conta esses elementos, podemos concordar com uma crítica, publicada no jornal *Libération* por ocasião da edição francesa do romance e citada por Alfredo Bosi, que chamou a *Crônica* de “um grande folhetim tumultuosamente filosófico” (BOSI, 1996, p. XXI).

⁶ A figura do Barão de Santo Tirso é relevante porque situa a classe social a que Demétrio aspira, seus valores monárquicos e coloniais e sua resistência à modernização. O Barão “É uma personagem com alguma constância nas narrativas, mas sem grande expressividade em si mesma, sequer possuindo diálogo, correspondendo apenas ao que ela é: uma chancela possível à autoridade da família Meneses. [...] Enquanto a presença física marcante e ensolarada da personagem Nina tensiona a casa e evidencia as rachaduras da Chácara, a ausência envolta de honorificação do Barão se mostra como o possível rejeite das tradições familiares” (CORREIA, 2020, p. 284).

Além disso, se considerarmos teatralidade como aquilo que está além do texto, mas também nele,⁷ é possível empreender uma aproximação de alguns elementos do romance com o projeto de Lúcio Cardoso no teatro. É no teatro que surge para o escritor o interesse em tratar de situações de confinamento e asfixia, como na peça *Entre quatro paredes* (1944), de Jean-Paul Sartre. Essa questão seria central na *Crônica*. Uma vez que os gestos, o deslocamento dos corpos pelo espaço e os objetos de cena, em suma, a encenação, têm muita importância nesse romance, uma hipótese que procuraremos investigar é a relação da forma da *Crônica* com o teatro e cinema.

Embora o filme condense e descarte muitos elementos do livro, especialmente da trama, a complexidade da fábula e da estrutura narrativa dificultam até mesmo a descrição de uma sinopse expandida, como a que tentamos fazer aqui. Assim como no romance, certos nexos entre os acontecimentos permanecem confusos ou estranhos, e determinados enigmas continuam sem solução até o final. Em vez de forjar explicações a partir de um excesso de interpretação, esperamos manter essa inquietação na análise, pois ela não só é constitutiva das duas obras – romance e filme – como é parte considerável de seu interesse.

Também é possível perceber temporalidades sobrepostas no romance e no filme. Essa sobreposição torna-se ainda mais complexa se buscarmos paralelos entre a história social e a história ficcionalizada por Lúcio Cardoso e depois por Saraceni. Para além da verossimilhança com aspectos históricos, tal paralelo é importante para compreender a fatura dessa ficção, o que é fundido ou destacado. É no que diz respeito ao filme, de que maneira ele condensa elementos de tempos e lugares diversos e cria deliberadamente artificialismos ao se valer ou não de recursos visuais para demonstrar a passagem do tempo e o avanço da doença de Nina.

Além das lembranças feitas pelas personagens de momentos da família nos séculos XVIII e XIX, o arco de trinta anos do romance se passa na virada para o século XX, provavelmente de 1890 até a década de 1930. Isso a julgar pelas datas incompletas inscritas nas narrativas das personagens “19..”, mas também por outros marcadores temporais: a presença da ex-escrava centenária Anastácia, da governanta Betty, uma imigrante inglesa contratada para ser preceptora de Timóteo, e da figura do Barão. Na esfera econômica, a região do sul de Minas Gerais, onde está situada a Chácara dos Meneses, vivia naquele momento seu segundo ocaso. O primeiro, no final do século XIX, fora a recessão causada pela falência da mineração e pelo abolicionismo (FURTADO, 2016, pp. 132-34). Com a Abolição, em 1888, tem início no país um período em que a centralidade de um modo de vida no campo, fundamentado na família patriarcal e na produção

⁷ Como observa Sarrazac, o estatuto do texto na representação é diferente dos outros elementos que compõem uma peça: “A princípio, *pela falta*: o texto é o único elemento que não existe mais enquanto ele mesmo — enquanto texto *escrito* — no evento da representação; ele se transforma, se metamorfoseia, ele pode até abolir-se no próprio tempo de sua manifestação... Em seguida, *por excesso*: o texto invade de um modo diferente de qualquer outro elemento presente em cena — através dos corpos, das vozes, do espaço, e até do espírito dos espectadores, que podem conhecê-lo antes da representação”. (SARRAZAC, 2021, p. 89).

com mão de obra escravizada, é abalado. Em um momento posterior, a crise de 1929 tem impacto direto na economia cafeeira, e a tomada de poder por Getúlio Vargas, em 1930, interrompe a alternância de presidentes vindos das oligarquias rurais de São Paulo e Minas Gerais, restringindo a influência nacional desses grupos.

Esse período de transição, que é marcado pela decadência dessas grandes famílias rurais, se reflete na galeria das personagens e nos objetos de cena do filme. Personagens de uma certa aristocracia como o Barão convivem com profissionais liberais e assalariados, como o médico (Nuno Veloso) e a governanta Betty (Leina Krespi), que no filme não é inglesa, e com André e Nina, cujos figurinos destoam dos demais e também da casa. Em entrevista concedida a José Carlos Monteiro e Marcos Ribas de Faria, Saraceni observa que o figurino ajudou o filme a dispensar uma determinada localização temporal:

Não quis fazer um drama de época. Fiz um filme de hoje e de vinte anos atrás, sob o aspecto da narrativa. Aproveitei o fato de que atualmente a moda – e o cinema – recorre ao passado e joguei com épocas diferentes. Assim, quando estamos no tempo presente, os personagens, Nina principalmente, usam maxis sem que se estranhe. Como não se estranha também o uso de midis vinte anos atrás. Isto é, o vestuário (criado por Ferdy Carneiro) faz com que uma coisa possa ser de hoje e de antigamente, sem uma época precisa. Tudo se passa num clima atemporal. (SARACENI, 1972, p. 34)

A falta de determinação de época, ou melhor, a permanência do passado no presente, coincide com a convivência em uma mesma casa de pessoas que representam os hábitos e as prioridades de tempos distintos. Em contraste com os trajes sóbrios e tradicionais de Demétrio e Ana, o figurino de Nina e André é composto por roupas amplas e fluidas, como ditava a moda urbana de inspiração hippie do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, período de produção do longa. Entre outros aspectos que analisaremos adiante, esse é um exemplo de que toda adaptação é fruto de uma leitura particular, situada em um tempo e um espaço definidos.

Assim como a trama do romance, que não é linear, o próprio projeto de filmar *Crônica da casa assassinada* conheceu desvios e retornos. Os anos que separam o começo da escrita de *Crônica da casa assassinada*, na primeira metade da década de 1950 (SANTOS, 2005, pp. 91-ss), e o lançamento do filme foram marcados por grandes transformações no Brasil. Nesse meio-tempo, um Golpe de Estado instaurou uma ditadura civil-militar, e em vez de um rápido período com os militares no governo, como parte dos civis que apoiaram a tomada do poder supunham no início, os generais que sucederam Castelo Branco limitaram cada vez mais os direitos dos cidadãos – especialmente depois do Ato Institucional n. 5. Assinado pelo general Arthur da Costa e Silva, então presidente da República, em dezembro de 1968, esse ato interrompeu as garantias constitucionais e a expressão democrática de oposição ao regime, institucionalizou a tortura como mecanismo de perseguição autoritária e coercitiva, prendeu estudantes, intelectuais,

políticos, artistas ou forçou-os ao exílio, e instituiu a censura prévia a todos os meios de comunicação e manifestações artísticas e culturais (STARLING, 2010, p. 117). Apesar de a ideia da filmagem remontar ao ano de 1961, quando Saraceni ainda estudava no Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma (SARACENI, 1993, pp. 99-100, 111-13),⁸ quando o filme é realizado, em 1971, ele se insere nesse contexto de vigilância autoritária e repressão violenta.

O intervalo entre o começo da elaboração de *Crônica da casa assassinada*, na primeira metade da década de 1950 (SANTOS, 2005, pp. 91-ss), e o lançamento comercial de *A casa assassinada*, em 1971, também foi marcado por grandes mudanças na posição da mulher na família e na sociedade. Se o golpe de 1964 foi sem dúvida o evento mais relevante do período, houve ainda um conjunto de mudanças que pode ter transformado a primeira leitura que Saraceni fez do romance. O processo de fortalecimento do capitalismo da Era Vargas criara condições para a produção da indústria e a urbanização do país. Após a Segunda Guerra Mundial houve ainda um maior crescimento das classes médias, com impacto nos costumes e na posição da mulher na família e na sociedade. A partir de meados de 1962, aquecida pela popularização da pílula anticoncepcional, a pauta da liberação sexual se tornou recorrente entre as camadas mais progressistas. Nessa época, para se opor à repressão da ditadura, algumas mulheres de esquerda entraram na luta armada (RIDENTI, 1990, p. 115). Em paralelo, mulheres em movimentos sociais conservadores⁹ constituíram um apoio fundamental para o estabelecimento e a manutenção do regime autoritário, com seus apelos à moral católica para defender privilégios da elite.

Filmado em contexto diferente do lançamento do romance, o tratamento destinado às personagens femininas de *A casa assassinada* chama a atenção justamente por divergir da matriz literária de Lúcio Cardoso. De modo geral, Saraceni se atém à estrutura do romance, mas não transpõe tudo o que é indicado em *Crônica da casa assassinada*. O que é enunciado nem sempre condiz com o que vemos na tela. As personagens falam dos anos que passam, reclamam do cheiro de Nina, que segundo a descrição do romance “parecia estar se decompondo em vida” (CARDOSO, 1996, p. 393), mas não há marcas temporais relevantes do seu envelhecimento ou sua doença. Com o erotismo desatrelado da escatologia, a cena que mostra a consumação do suposto incesto se transforma em um idílio amoroso cercado por vegetação tropical [fig. 35].

Como o título do longa-metragem antecipa, sabemos desde o início que a casa será assassinada, resta saber quem é seu algoz e de que modo esse crime ocorre, com que armas. Assim, entre as muitas possibilidades para pensar *A casa assassinada* a partir da relação com o

⁸ Também documentam a existência do projeto de adaptar *Crônica da casa assassinada* notícias nos jornais cariocas (por exemplo: CALLADO, 1961) e uma carta de Saraceni para Lúcio Cardoso, enviada de Roma, disponível no Arquivo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa (LC 194 cp 194).

⁹ Como o União Cívica Feminina, braço do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (Ipes) que esteve à frente da Marcha da Família com Deus pela Liberdade (SCHWARCZ; STARLING, 2015, pp. 444-45).

romance cardosiano, nosso percurso se concentra nas personagens femininas. Observaremos de que forma o roteiro de Saraceni, escrito por volta de 1961, já transforma a caracterização de Nina, aumentando sua presença verbal e reduzindo o transbordamento emotivo de seus gestos.

Depois, nos concentraremos nas transformações do roteiro até o filme. Examinaremos a disjunção entre palavra e imagem nessa casa filmada em cinemascope, os elementos da direção de arte que caracterizam as personagens e o figurino, sobre o qual incide o interdito geral da sexualidade (BATAILLE, 1987). Então, a partir da análise dos monólogos interiores de Nina e Ana, incluídos em voz *over* no filme, e do “teatro filosófico” de Timóteo, procuraremos observar de que modo o texto literário se faz presente no filme e como a encenação se cola a essas personagens.

Nina, Ana e Timóteo são os agentes femininos da destruição (CARDOSO, Elizabeth, 2013)¹⁰ dos Meneses, cujas transgressões¹¹ operadas no espaço do jardim aos poucos invadem a casa, onde na verdade sempre estiveram presentes. Por fim, analisaremos a sensação de eterno presente que as imagens instauram e a transformação do incesto no filme para investigar a hipótese de que o Golpe de 1964 e suas consequências sob a forma da repressão e também da resistência, sobretudo entre os setores mais progressistas e jovens da sociedade, teriam modificado a primeira leitura que Saraceni fez do romance.

¹⁰ A expressão “agentes da destruição” é de Elizabeth Cardoso (2013, p. 212), em sua análise da *Crônica da casa assassinada*. No entanto, uma vez que a mulher é entendida na chave de sexo e não de gênero, a pesquisadora considera apenas Nina e Ana como esses agentes, embora não possa excluir totalmente Timóteo dessa equação. Aqui, consideramos de saída Timóteo entre os agentes femininos da destruição.

¹¹ O termo “transgressão”, também usado por Elizabeth Cardoso, tem nesta pesquisa o mesmo sentido do uso que Bataille faz dele em *O erotismo*. Vale ressaltar, de qualquer modo, que o sentido que buscamos não é de crime, de infração premeditada ou ainda de atitude revolucionária, mas de desvio, de algo que avança para além de seus domínios. A ideia é similar à de transbordamento, como quer a definição geológica de transgressão. Cf. o Houaiss: “avanço do mar sobre áreas litorâneas, em virtude de elevação do nível do mar ou de movimentos de afundamento da zona costeira”.

Do romance ao roteiro *Crônica da casa assassinada*

A primeira ideia de Saraceni de levar a obra de Lúcio Cardoso ao cinema resultou num roteiro adaptado de *Crônica da casa assassinada*. Escrito no início dos anos 1960, pouco tempo depois do lançamento do livro em 1959, e enviado para o escritor, esse documento sem data ou marca de autoria se encontra no Fundo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ). Em *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*, Saraceni menciona tê-lo escrito depois que Lúcio e Millôr Fernandes tinham feito suas versões. Infelizmente não foi possível localizar esses textos para compará-los com o de Saraceni, temos apenas o relato parcial do diretor nesse livro de memórias, publicado em 1993, indicando o que ele desconsiderou das demais propostas. Entre outras coisas, chama a atenção nesse relato o fato de que Lúcio, em sua versão do roteiro, teria escolhido mostrar apenas os anéis de Tímóteo, enquanto Saraceni prefere mostrar a personagem de corpo inteiro e, como no romance, com bastante relevância para a trama.

Ainda que não possamos reconstituir todas as etapas de elaboração do projeto, a análise dessa versão do roteiro permite observar a complexidade do trabalho de condensação do romance feito por Saraceni. Ao contrário do que um primeiro contato com as 39 páginas datiloscritas do documento poderia indicar, a simplicidade é apenas aparente. Por meio de releituras atentas, e também aos procedimentos narrativos, percebemos a dedicação do cineasta ao estudo da obra, bem como o que, no início da década de 1960, ele escolhe dela suprimir ou reduzir, e também o que acrescenta e transforma.

À diferença do filme, essa versão do roteiro ainda mantém o título do romance, *Crônica da casa assassinada*, e indica a necessidade de se incluir na cenografia algumas marcas da passagem do tempo e da doença de Nina. Também procura criar um desenlace mais otimista, contrário à proposta de Lúcio. Parte significativa das mudanças do filme em relação ao romance, porém, já estava em germe no roteiro, que exclui personagens e acontecimentos, além de criar cenas inéditas. Seja pelas diferenças, seja pelas semelhanças, a análise do roteiro colabora para o exame de nossa principal hipótese: o período que separa a primeira ideia de adaptação e o filme (durante o qual houve um golpe de Estado e Saraceni realizou outros filmes) afeta a leitura do romance. No filme, conectado ao seu tempo histórico, a negação de certos aspectos do romance conviveria com a intenção de homenageá-lo.

Nosso percurso neste capítulo começa na estrutura atomizada do roteiro, que focaliza os acontecimentos no espaço fechado da Chácara dos Meneses enquanto Nina está presente. Feitas algumas considerações sobre a narrativa autodiegética e as idas e vindas no tempo, observaremos a maneira como são construídos, a partir e além da *Crônica*, os diálogos e a encenação, que procuram reduzir o excesso do texto literário, mas não o descartam de todo. Nos concentraremos então na caracterização de Nina, do câncer e do incesto. É nesses pontos que residem as maiores diferenças entre romance e roteiro, pois este último promove um despojamento do julgamento moral da protagonista e de alguns dos elementos lúgubres presentes na caracterização dos espaços, da relação incestuosa e da progressão de sua doença.

1. A estrutura atomizada e o recorte temporal

O roteiro contém 31 sequências, numeradas com algarismos romanos. Todas, com exceção da sequência inicial, apresentam a ação que ocorrerá já na primeira linha, como uma breve sinopse:¹² “Preparação para a primeira chegada de Nina”, “Apresentação de Timóteo”, “Chegada de Nina” etc. A leitura dessas frases em sequência permite uma visão do movimento do roteiro, que embora simplificado possui equivalências com o do romance.

Seguindo em geral a ordem dos capítulos da *Crônica*, o procedimento adotado para a adaptação é se concentrar no que se passa no interior da Chácara até o velório de Nina. O que aconteceu com Nina antes do casamento com Valdo e após a sua morte é deixado de lado. Da mesma forma, não sabemos o que ocorre com a família dos Meneses após o velório de Nina. E também recebem menos atenção as narrativas de personagens que moram na cidade de Vila Velha, distantes da Chácara dos Meneses, como o padre, o médico e o farmacêutico, que nem sequer é uma personagem do roteiro.

Para isso, Saraceni se concentra sobretudo em 31 dos 56 capítulos do livro. Dos 25 restantes, a maioria é desconsiderada – todas as narrativas do farmacêutico, as cartas de Nina ao Coronel e o depoimento do Coronel –, embora descrições e diálogos desses capítulos ainda colaborem para caracterizar sequências ou emprestar falas a diálogos. O principal exemplo diz respeito aos diálogos protagonizados por Nina. A vida pregressa de Nina no Rio de Janeiro e sua relação com seu pai e com o Coronel não foram incluídas no roteiro, mas há uma costura para buscar, nos capítulos em que Nina narra a si mesma, falas que complementem sua interação com

¹² Dessa forma, a primeira linha da segunda sequência é “Preparação para a primeira chegada de Nina”, e a da terceira, “Apresentação de Timóteo”.

Valdo, Ana, Timóteo, Betty e André, que no romance têm a prerrogativa de narrarem esses diálogos, destacando o que lhes interessa tempos depois do ocorrido.

Para uma visão de conjunto desse arco narrativo, vale reter que o roteiro (e também o filme) trabalha com três temporalidades, que chamaremos aqui de *presente* (período em que o filme se inicia e que compreende o velório de Nina), *passado recente* (que compreende o período entre o retorno de Nina à Chácara dos Meneses e a sua morte) e *passado remoto* (dezessete anos antes do *passado recente*, quando Nina, recém-casada com Valdo, se muda para a Chácara pela primeira vez). Assim como no filme, na primeira sequência do roteiro, vemos Nina morta e então voltamos no tempo para quando sua doença está avançada. Em seguida, voltamos para o período em que, recém-casada com Valdo, ela chegou à Chácara dos Meneses. Observamos então o impacto da presença de Nina nesse ambiente interiorano, os sentimentos que ela desperta nos cunhados Demétrio, Ana, Timóteo e na governanta Betty, até que, grávida, ela parte de volta para o Rio de Janeiro. Dezessete anos depois, Nina volta e conhece seu filho André, já adolescente, com quem passa a manter um relacionamento amoroso até seu falecimento, em decorrência de um câncer no seio. De volta ao início da narrativa – o velório de Nina –, observamos então como, mesmo depois de morta, a personagem ainda perturba os demais moradores da casa.

Mais uma vez, a tentativa de descrever a sinopse, ainda que com ela já se tenha familiaridade, se mostra insuficiente. Isso acontece pelo volume de informações da fábula do romance, mas também, e sobretudo, porque a descrição da fábula não basta para apreendê-lo, pois a *Crônica da casa assassinada* não segue os princípios do romance realista do século XIX, segundo os quais a narrativa deveria privilegiar a ação dramática e obedecer a cronologia (HOLANDA, 1996, p. 326). A fim de contar a história da desintegração dos Meneses, uma tradicional e decadente família mineira na cidade imaginária de Vila Velha, faz-se um mergulho na experiência particular de cada personagem, com uso do monólogo interior e alternância das perspectivas narrativas.

Em vez de referências diretas, são as cartas, os diários e as confissões das pessoas que conheceram a protagonista (e dela própria) que vão entrar como partes estruturais do livro. A tragédia de um ser passa a refletir-se no coro das testemunhas; e estas percorrem a vária gama de reações, que vai da febre amorosa ao ódio, deste à indiferença ou ao juízo convencional. O “caso” psicanalítico sai, portanto, do beco da autoanálise e assume dimensões familiares e grupais. (BOSI, 1994, p. 414)

Essa colagem de textos narrados em primeira pessoa, que reflete a tensão entre o desejo e a culpa, apresenta uma tessitura densa, semelhante a uma montagem cinematográfica complexa. Para construí-la, o escritor relembra e antecipa fatos; por meio da pontuação, evidencia frases e

trechos de conversas que teriam sido suprimidos; insere comentários indicando se tratar de uma anotação feita à margem ou acrescentada depois. E, além dos dez narradores-personagens, sugere a existência de uma figura incógnita ou arranjador, talvez responsável pela organização do livro, pela coleta de depoimentos e reunião dos diários e das correspondências. No limiar entre autor, narrador e personagem, esse décimo primeiro elemento aos poucos se insinua no romance. Ora como interlocutor de outros narradores-personagens, ora como assunto de suas narrativas, “Não tem voz, mas diz; não narra, mas conduz o enredo” (MARINHO, 2020, p. 64). É por isso que, como sugere Eduardo Marinho, “mais do que uma instância narrativa, a figura incógnita precisa também ser lida como um procedimento, isto é, um método de composição, singular e fundamental para a arquitetura do romance” (MARINHO, 2020, p. 62).

Além de incluir todas essas instâncias narrativas, o romance, bastante fragmentado, é dividido em 56 capítulos. Já começa com a conclusão do Diário de André e segue embaralhando as narrativas em uma sucessão nem sempre linear, com cada capítulo concentrado no ponto de vista de uma personagem. Entre os que escrevem, dois mantêm diários (André e Betty); três desenvolvem narrativas (médico, farmacêutico e padre Justino); dois prestam depoimentos (Valdo e Coronel), provavelmente ao arranjador; um redige um livro de memórias (Timóteo); três produzem cartas (Nina, Valdo, o padre Justino). Além disso, os seis capítulos das “Confissões de Ana” muitas vezes são apresentados no próprio texto como cartas dirigidas ao padre Justino, mas depois menciona-se que essas cartas não teriam sido enviadas e, ao discutir o próprio processo de escrita, Ana considera a possibilidade de que aqueles textos fossem lidos por desconhecidos.

Desse modo, os dez narradores de *Crônica da casa assassinada* podem ser divididos entre os que vivenciam a ação principal na Chácara dos Meneses e os que a testemunham. Tal divisão se assemelha à terminologia proposta por Norman Friedman (2002) para as variantes de narradores em primeira pessoa. Enquanto os acontecimentos centrais da trama acontecem na vida dos narradores-protagonistas, que têm o privilégio de acessar de forma onisciente seus sentimentos, pensamentos e percepções; os narradores-testemunha, apesar do acesso parcial aos estados mentais dos protagonistas, “têm uma mobilidade muito maior e, por consequência, uma amplitude e variedade de fontes de informação bem maiores que o próprio protagonista, que se encontra centralmente envolvido na ação” (idem, p. 177).

No romance, há personagens que participam, testemunham e que são circunstanciais para a ação. Os integrantes da família Meneses e aqueles que moram ou frequentam a intimidade da casa seriam os narradores-protagonistas (Valdo, Timóteo, Nina, Ana, André, Betty e Padre Justino). Enquanto moradores de Vila Velha, como o médico e o farmacêutico Aurélio, e um

observador do Rio de Janeiro, o Coronel Amadeu Gonçalves, estariam entre os narradores-testemunha. Estes, embora também protagonizem situações pontuais, pouco sabem do que se passa no interior da Chácara. Sua mobilidade se dá no interesse de descobrir a trama que se desenvolve entre os moradores e, no caso de Aurélio, personagem que fornece a arma para Demétrio, na tentativa de capitalizar os conflitos familiares em proveito próprio.

No romance de Lúcio, Demétrio e Alberto não escrevem, e só são vistos pelas outras personagens. O silêncio de Demétrio como narrador condiz com seu mutismo e com a maneira como, conservador, ele defende as tradições e se confunde com a própria casa, da qual nunca sai. Embora não possua narrativa própria, “suas enunciações, entretanto, podem ser percebidas, de modo direto ou por influência indireta, através dos discursos de outros caracteres, quando estes reproduzem situações de diálogo com o patriarca” (CABALA, 2019, p. 25). Já o jardineiro Alberto provavelmente não recebe voz porque é tratado sobretudo como objeto de desejo – de Timóteo, Nina e Ana –, tendo pouco espaço para desejar ele mesmo e arbitrar sobre o próprio destino.

Com a narrativa sempre em primeira pessoa, somos aproximados das personagens e do modo como elas vivenciam os eventos. Os processos mentais e os sentimentos ficam mais expostos do que em um diálogo ou em uma descrição de terceiros. O ocultamento frequente da figura incógnita, que se apresenta como um organizador ou, para usar a analogia cinematográfica, como um diretor da cena (FRIEDMAN, 2002, p. 177), aumenta a ilusão de intimidade. É como se não houvesse grandes mediações entre o que a personagem sente – e escreve – e o que nós lemos. É por isso que, no conjunto, predomina a onisciência seletiva múltipla, que é possível não por meio de um narrador, mas da montagem.

Se a própria ordem em que os capítulos aparecem já contribuiria para a onisciência seletiva múltipla, há ainda uma recuperação material dos textos em primeira pessoa. Cartas, diários e memórias são reproduzidos com cortes, saltos e anotações à margem escritas anos depois. Tal “modo de apresentação, em que o autor nos *mostra* estados internos, difere da onisciência normal, em que o autor perscruta as mentes de seus personagens e *conta-nos* o que está se passando lá.” (ibidem, p. 177). Em vez de sintetizar e explicar depois o que as personagens pensaram (narrativa), à medida que seus pensamentos, percepções e emoções ocorrem, isso nos é transmitido de forma consecutiva e com detalhes cênicos (ibidem). É por isso que no romance, mesmo se tratando de algo que ocorreu no passado, há um efeito de presente, de reconstituição, que é, aliás, bastante cinematográfico. Mas essa estratégia, que em geral exprimiria um desejo de realismo e autenticidade, de *mostrar* em vez de *narrar*, não surge sem ambiguidades, pois a *Crônica da casa assassinada*, cujo título alude também à crônica policial,

joga justamente com o acúmulo de versões possíveis, com o quanto cada uma é fruto de uma visão específica, sempre limitada, e com o eco de uma voz narrativa na outra.

Embora pessoalmente implicados no que narram, todos se somam para contar a mesma história: a chegada de Nina e a ruína gradual da casa e dos Meneses. Contudo, cada um escolhe os episódios que ilustram melhor sua perspectiva, destacando as próprias impressões e a maneira como estavam envolvidos nos acontecimentos. A intertextualidade com os evangelhos, nos quais vários narradores reconstróem a vida de Jesus, é evidente. Nestes, apesar de todos terem um plano geral comum, que vai do nascimento de Jesus à Ressurreição, cada um tem um olhar, se demora mais ou menos em uma passagem e destaca histórias que comprovem melhor os milagres. Mas enquanto cada um dos evangelhos caminha para o mesmo fim, na *Crônica*, como no romance epistolar *As relações perigosas*, de Choderlos de Laclos, por exemplo, muitas vezes há meias verdades, não ditos e versões divergentes para um mesmo evento. A contradição entre o discurso dos narradores-personagens da *Crônica* nem sempre é explícita, mas o acréscimo de detalhes ou novos pontos de vista às mesmas cenas muitas vezes gera dúvidas sobre o que teria acontecido. O arranjador elimina inclusive algumas situações do enredo principal que serão levadas à luz apenas no final do romance num procedimento de anagnórise. Assim, o “Pós-escrito numa carta de Padre Justino”, o último capítulo, concentra uma série de revelações que o Padre Justino ouve de Ana em seu leito de morte, mas que decide tornar públicas pois julga relevantes para quem colige a história dos Meneses. Essas novas informações mudam radicalmente os acontecimentos até então, pondo em dúvida se André é filho de Nina ou de Ana, abalando a certeza do incesto.

Para lidar com tamanha complexidade, o roteiro aproveita repetições de temas em diferentes partes do romance. Desse modo, episódios narrados por mais de uma personagem e conversas sobre uma mesma questão são reunidos em uma mesma sequência. A sequência inicial, por exemplo, se vale dos capítulos 1 (Diário de André (conclusão)) e 53 (“Depoimento de Valdo (V)”)¹³, porque ambos têm em comum conversas sobre o milagre da ressurreição. Nina pergunta a André se ele acredita em ressurreição, e depois este repete a indagação para Valdo. A decisão de justapor uma conversa de André com a mãe e com o suposto pai faz com que as personagens já sejam apresentadas na situação edípiana de conflito: André rivaliza com Valdo pelo amor de Nina.

¹³ Além desses capítulos, o roteiro também aproveita a descrição do velório feita por Valdo no capítulo 49: “Dirigi-me à sala e vi o que não me fora possível ver antes, e que explicava o motivo por que encontrara pessoas transitando no corredor: o corpo, totalmente envolto num lençol, repousava sobre a mesa das refeições, e que fora colocada de encontro à parede. Uma única vela brilhava à cabeceira, e era uma dessas velas brancas, baratas, que em quase todas as casas rolam no fundo das gavetas. Algumas mulheres da vizinhança, acocoradas junto ao corpo, desfiavam o terço em voz baixa. Assim que me viram, afastaram-se respeitosamente do corpo.” (CARDOSO, 1996, p. 499).

Ao longo da primeira sequência do roteiro, há um deslocamento no tempo: voltamos ao momento em que Nina agoniza e depois ao período em que ela acabara de chegar à Chácara. Embora o primeiro *flashback* seja mais colado a André, pois se trata de uma memória dele do momento em que visita Nina no leito de morte, uma vez filmado, não é possível afirmar que ele corresponda à sua perspectiva dos acontecimentos. No cinema “o olhar da câmera e a organização visível do mundo ficcional” (XAVIER, p. 132) não se restringem a uma personagem. Nem mesmo quando em voz *over* há um narrador que também é personagem, como é o caso de Nina, cuja voz algo fantasmagórica se sobrepõe às sequências 1 e 31 do roteiro, e de Ana, na sequência 14.

A questão das vozes narrativas do romance foi objeto de vários estudos. Alguns estudiosos, como Mario Carelli, julgam que Lúcio realiza uma polifonia; enquanto outros, como Nelly Novaes Coelho, consideram a existência de dez vozes inverossímil, já que todas parecem ser a do próprio escritor, o que denunciaria um deslize na técnica literária de Lúcio.¹⁴ Embora não traga um deslocamento pelos dez narradores-personagens como no romance, o roteiro procura intercalar instâncias narrativas. No filme, além dos múltiplos canais que se organizam na sincronidade do cinema, como a câmera, a *mise en scène*, a montagem, a direção de arte e a música, há ainda a voz *over*. Por meio da voz *over*, ao longo do roteiro (e também do filme), nos aproximamos momentaneamente de Ana e Nina e de fragmentos de seus passados, que nos monólogos interiores se sobrepõem às imagens de um presente reconstituído, mas essa identificação é interrompida assim que a próxima sequência se organiza em torno de outro centro gravitacional.

A estrutura do roteiro é, portanto, atomizada como a do romance: mergulhamos em pontos isolados, tornando-nos cúmplices de uma personagem e da maneira parcial com que ela apreende os acontecimentos. No mesmo sentido de fragmentação, as sequências têm durações variadas. Enquanto algumas ocupam mais de quatro páginas datiloscritas do documento, reúnem várias cenas e se passam em mais de um espaço e tempo, outras se concentram em uma única ação e se apresentam em poucos parágrafos. As mais complexas e com mais idas e vindas no tempo são em geral provenientes de mais de um capítulo do romance.

Os *flashbacks* e *flashforwards* do roteiro, no entanto, concentram-se sobretudo entre as sequências VII e XVII do roteiro, que abarcam o *passado remoto*. Da mesma forma, no romance, depois que Nina retorna do Rio de Janeiro, tudo se processa de modo praticamente linear.¹⁵ Ao

¹⁴ Para saber mais sobre o debate a respeito da polifonia no romance, ver CARELLI, 1988; SANTOS, Cássia, 2005; CARDOSO, Elizabeth, 2013, pp. 287-317.

¹⁵ A sucessão acronológica está concentrada sobretudo nos dez primeiros capítulos. A impressão de que ela continua, no entanto, ocorre provavelmente pela frequente remissão ao passado e pela variação de perspectivas narrativas, que acrescentam novos detalhes aos mesmos acontecimentos, inclusive repetindo a narração de uma mesma cena. É o caso dos capítulos 40 e 41, que

contrário do roteiro, que embaralha as ações, criando montagens alternadas carentes de tensão dramática,¹⁶ o filme realizado anos depois manteria as três temporalidades – *passado remoto, passado recente e presente* – mas apresentaria uma estrutura mais simples. De certa forma, essa simplicidade se aproxima mais do romance, que, apesar da estrutura pouco convencional, chega a encadear, um após o outro, capítulos do mesmo narrador-personagem e não hesita em estabelecer nexos de causa e consequência ou continuidades, permitindo que uma sugestão de uma personagem para outra, por exemplo, seja posta em prática logo no capítulo seguinte.

2. Teatro e cinema, diálogos e encenação

Se passar do texto à cena é o problema central da adaptação de romances para o cinema, nesse caso específico, uma das maiores questões que a *Crônica* deixa para o roteiro é como transformar cartas e memórias não apenas em solilóquios e monólogos interiores, mas também em diálogos. Já se falou sobre os romances epistolares serem mais próximos do drama,¹⁷ mas isso sem dúvida se aplica melhor àqueles que possuem uma troca de correspondência organizada, na qual há respostas às cartas enviadas, com uma continuidade na comunicação a partir da qual os diálogos podem se basear. Há cartas na *Crônica*, mas nem sempre elas foram enviadas e menos ainda houve assiduidade nas respostas, que dirá uma troca de missivas estável que pudesse ser aproximada de um diálogo. Os diálogos do romance estão preservados na estrutura da carta ou do texto memorialístico, possuindo o tom de quem reconstitui uma narrativa enviesada pela distância da memória, que retém o sabor das emoções, o que interessa contar em defesa própria, não necessariamente o ocorrido. É um tom que transita entre o da confissão religiosa e o da sessão de psicanálise, mas que, por acúmulo, encontra um efeito de distanciamento e testemunho coletivo do coro da tragédia grega, como observou Bosi (1994, p. 414).

Apesar de menos numerosos que os solilóquios, tanto os diálogos presentes na *Crônica* como outras passagens não dialogadas já se constituem como “cena” pela forma como foram

tratam da dança de Nina e André na sala de estar pela perspectiva de Ana e depois de André. A duração do tempo de leitura também colabora para essa dissolução aparente da cronologia. Mario Carelli (1988) observa que a complexidade temporal diminui durante o romance, e Elizabeth Cardoso (2013, pp. 239-43) analisa em detalhes como isso ocorre sobretudo a partir do capítulo 11. No romance, segundo a pesquisadora, “por trás de uma suposta desorganização há uma ordem, a qual é ditada pelo feminino” e “a fragmentação temporal deve menos à organização das narrativas do que à escrita memorialística dos narradores-personagens” (ibidem, p. 243).

¹⁶ À queima das roupas de Nina, por exemplo, seria intercalada a visita de Ana ao quarto de André na sequência XXVI.

¹⁷ Ao contrário das demais modalidades da escrita de si, como diário e autobiografia, a carta não só prevê um destinatário como está inscrita no presente. No lugar de um balanço retrospectivo e nostálgico sobre a passagem dos dias ou a trajetória de uma vida, no romance por cartas “os missivistas são narradores mergulhados na opacidade do presente e desconhecem qualquer futuro, o que certamente aumenta a dramaticidade. Contam a história ao mesmo tempo em que vivem os acontecimentos, registrando, dia a dia, a vida de seus corações” (MATOS, 1999). No entanto, não há propriamente eliminação do narrador no romance epistolar porque todos os personagens são narradores.

criados pelo escritor. Ora narrados pelo protagonista, ora pela testemunha do acontecido, há no romance uma verdadeira encenação, com uma descrição muito precisa do ponto a partir do qual se observa uma dada situação, da posição e do deslocamento dos corpos pelos espaços, dos gestos e das expressões faciais, bem como dos objetos com os quais as personagens se relacionam e que acrescentam informações sobre elas: roupas, móveis, utensílios e artigos decorativos.

A partir dessa questão é possível aproximar alguns elementos do romance do projeto de Lúcio Cardoso no teatro.¹⁸ *A Crônica*, vale lembrar, foi escrita depois que Lúcio empreendeu uma jornada pela dramaturgia, pela direção teatral e também cinematográfica, com o filme inacabado *A mulher de longe*. Se já comentamos a relação de Lúcio com o cinema, cabe aqui fazer um breve aparte sobre sua atuação no teatro nos anos 1940. O conjunto de peças que Lúcio escreveu (e nem sempre viu montadas) é bastante irregular e com frequência foi alvo de críticas em razão do texto considerado muito “literário” e da falta de interesse em tratar diretamente da situação social brasileira. No entanto, sua atuação nesse campo é importante para o quadro geral das tentativas de implementação de um teatro moderno no Brasil e para sua prosa de ficção posterior.

O exemplo mais eloquente dos problemas do teatro de Lúcio é a peça *O filho pródigo*, escrita em 1947 por encomenda para a estreia do grupo Teatro Experimental do Negro e montada sob a direção de Abdias do Nascimento. Décio de Almeida Prado, em crítica a essa montagem, observou que os atores mereciam um texto mais adequado ao seu talento e se perguntou por que o grupo teria escolhido Lúcio como dramaturgo. Em respostas possíveis para esse “mistério”, ele especula se não estariam implícitos na escolha “o demônio da distinção artística, o medo de não figurar no pequeno grupo dos eleitos, o temor de representar peças que não são grandes textos literários” (PRADO, Décio, 1953). A peça, como ele analisa, não enfrenta o problema do racismo e a realidade dos negros na sociedade brasileira, pelo contrário, procura responder a questões ditas universais e retomar uma parábola bíblica com a intenção de se aproximar do teatro de Paul Claudel. Mas ao desviar dos “lugares-comuns da vida real, *O filho pródigo* cai em cheio em todos os lugares-comuns da literatura”, a ponto de Prado considerá-la um “monumento de literatice” (ibidem).

No mesmo ano em que escreveu *O filho pródigo*, 1947, Lúcio também escreveu *A corda de prata*, peça com a qual estreou sua companhia Teatro de Câmara.¹⁹ A criação dessa companhia

¹⁸ Embora menos estudada que seus romances, o teatro de Lúcio mereceu teses e artigos. Ver, por exemplo, Júnia Nogueira Neves (2006), Luís Bueno (2007), Edimara Lisboa (2020) e Leonardo Gomes (2020).

¹⁹ Antes dessa companhia, Lúcio chegou a criar uma publicação sobre teatro experimental, *Sua Revista*, com o cenógrafo Santa Rosa, seu amigo e parceiro no teatro. Foi Santa Rosa quem despertou em Lúcio o interesse “pela linguagem teatral moderna e por autores ainda quase desconhecidos entre nós” (RIBEIRO, 2006, p. 34). O único número de *Sua Revista* incluiu traduções de textos de Ibsen, Pirandello e Dostoiévski (ibidem). Pesquisas a respeito da proposta de teatro moderno de Lúcio poderiam levar em conta essa publicação e se concentrar também na relação do projeto do Teatro de Câmara com o teatro íntimo de Strindberg

demonstra o envolvimento de Lúcio com o teatro no período, apesar dos percalços com a técnica dramaturgica e a recepção crítica negativa de suas obras. Com o grupo, Lúcio pretendia empreender um projeto de teatro intimista que explorasse a atmosfera dos espaços fechados, com diálogos existencialistas reveladores de mistérios e assombrações das personagens. Em carta para Clarice Lispector de 26 de julho de 1947, Lúcio pede que a amiga escreva algumas linhas em apoio ao empreendimento e comenta o propósito do Teatro de Câmara:

Explico melhor o título: é um teatro destinado a enfrentar essa ideia de que teatro é o espetáculo, a grande montagem. Está para este último, como o trio ou o quarteto, para a sinfonia e o concerto. O que não significa que o trio seja menos música, ou menos profundo, ao contrário. Resta esclarecer que não há nenhum ranço político no grupo, e que acolhemos todo mundo, desde Cecília Meireles a Jorge Amado, que vai nos dar uma peça chamada *A estrangeira*. Há também uma de Nelson Rodrigues, *Electra*. Com estes dados, você poderá nos enviar um apoio livre de qualquer suspeita de “reacionarismo”. (CARDOSO *apud* LISPECTOR, 2002, pos. 1667-68).

A montagem de *A corda de prata* em 1947, no entanto, também não obteria sucesso de público nem reconhecimento da crítica. Destino semelhante teria sua peça *Angélica*, encenada pelo mesmo grupo em 1950, com direção do próprio Lúcio. Já frustrado com o acúmulo de insucessos no teatro – e também no cinema, pois as filmagens de *A mulher de longe* tinham começado em 1949 e sido interrompidas em 1950 –, Lúcio responsabiliza a precariedade da sala de teatro em que havia estreado, as deficiências na interpretação dos atores e da própria direção, mas não o texto, pelos problemas que a crítica atribuía a *Angélica* (CARDOSO, 1970, p. 125). Pouco depois, ele decide abandonar o grupo e também o teatro (*ibidem*, p. 126).

Em uma entrada de 1950 do seu diário, Lúcio reflete sobre o problema do excesso literário, muitas vezes apontado pelos críticos com o principal defeito de sua produção teatral. Depois de ler um texto de Sábato Magaldi²⁰ sobre *O escravo*, peça escrita em 1937 e montada pelo grupo Os Comediantes em 1943, ele reconhece esses problemas. Porém, Lúcio aponta que Magaldi foi o primeiro a situar a peça “no tempo exato do seu aparecimento” (CARDOSO, 1970, p. 101), o que demonstraria seu pioneirismo para a renovação do campo teatral brasileiro. No livro *Panorama do teatro brasileiro*, Magaldi repete de forma sintética o que já tinha observado em seu texto para o *Diário Carioca* de 1950. Ele reconhece a precedência de Lúcio e discute se o problema principal não teria sido mais a montagem do que o texto:

Cronologicamente, *O Escravo*, encenada em 1943 pelos Comediantes, se apresentava como a primeira tentativa de renovação dos nossos processos

e com o Novo Teatro (também conhecido como Teatro do Absurdo). Segundo Jean-Pierre Sarrazac, “De certa maneira, os autores do Novo Teatro e seus intérpretes aí realizam, sobre palcos microscópicos e clandestinos, o ideal strindberguiano de um ‘Teatro Íntimo’: ‘câmara propícia às confidências’, parada significativa no ‘caminho que conduz / Da ilha da vida à da morte’”. (SARRAZAC, 2021, p. 67).

²⁰ Trata-se do texto “O escravo”, publicado pelo crítico no *Diário Carioca*, em 9/7/1950.

dramáticos, dentro do espírito sério que presidiria as conquistas posteriores. Informa-se que a montagem, cheia de erros, não permitiu a adequada avaliação do texto. A qualidade fundamental de *O Escravo* é o vigor literário, que não se abate do primeiro ao último diálogo. O clima de densidade psicológica surge desde o contacto inicial das personagens, e persiste em todo o desenvolvimento da peça, sem qualquer concessão ao anseio de atmosfera mais leve. A peça é una, coesa, firmada numa exteriorização de sentimentos que só se interrompe ao cair do pano. A própria preparação do ambiente, anterior à chegada do protagonista, já integra o texto no seu compacto clima emocional. Não há pausa ou trechos de ligação. A trama se estabelece num fôlego único, indivisível. (MAGALDI, 1962, p. 248)

De todo modo, quando pensa em *O escravo* anos depois, Lúcio constata que o excesso de texto era problema persistente em sua dramaturgia. Inclusive atribui a esse problema seu afastamento de Ziembinski, o encenador polonês que viria a marcar o início do teatro moderno no Brasil.²¹ Em seu diário em 1950, Lúcio registra: “E encontro razão nesta falta de eco [com Ziembinski]: relendo agora alguns trechos, percebo suas deficiências e todo o enorme fraseado que a entulha. Mas também não estou certo de apreciar as que fiz mais tarde...” (CARDOSO, 1970, p. 102). Ao mencionar Ziembinski, o escritor talvez tivesse em mente sua importante montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, também pelo grupo Os Comediantes no mesmo ano de 1943. Ao contrário da peça de Lúcio, a montagem de *Vestido de noiva* se tornou um divisor de águas no teatro brasileiro justamente pela encenação que se somava ao texto, como observou Décio de Almeida Prado:

O que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada *mise en scène* (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por ‘encenação’), de que tanto se falava na Europa. Aprendíamos, com *Vestido de Noiva*, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatorio. O espetáculo, perdendo a sua antiga transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto. Não faltou quem atribuísse maldosamente o êxito da peça mais a Ziembinski do que a Nelson Rodrigues. (PRADO, Décio, 1996, p. 40)

Se não foi tão decisiva para o estabelecimento do teatro moderno no Brasil quanto a parceria entre Nelson Rodrigues e Ziembinski, a experiência teatral de Lúcio teve importância para sua obra literária posterior. Como observa Carelli, é no teatro que surge para Lúcio o motivo do *huis clos* sartreano, “em que o enclausuramento significa o inferno dos personagens. Esse espaço supõe a existência de um outro, sinônimo da fuga possível ou da transgressão” (CARELLI, 1988,

²¹ Saraceni, por outro lado, teve relação com esse importante encenador. O início da trajetória artística de Saraceni se deu no teatro onde ele começou como ator, mas também atuou como assistente de direção, tendo trabalhado com Ziembinski na peça *Pega fogo* (SARACENI, 1993, p. 23) em 1950. Foi durante a montagem dessa peça, inclusive, que Saraceni se aproximou do ator Joseph Guerreiro, então responsável pelo cenário, que atuaria em *Porto das Caixas* e *A casa assassinada*. Em *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem* (1993), Saraceni registra que aprendeu muito sobre iluminação com Ziembinski, cuja maestria no trato da luz só seria comparável à de Mario Carneiro.

p. 139). Entre os textos publicados no volume *Teatro reunido* (CARDOSO, 2006),²² algumas peças se relacionam com a *Crônica* por se concentrarem em um espaço doméstico asfixiado, destacando a clausura e o isolamento das personagens, mesmo quando rodeadas por familiares. Chamam atenção *O escravo* e *O homem pálido*, em que as situações de conflito são vividas dentro da família, em uma casa de fazenda decadente e assombrada pelo passado, por figuras de antepassados falecidos que se projetam sobre o presente ou são usadas pelos familiares para amedrontar os outros. Irmãos disputam o amor da mesma mulher; ao invés de cumplicidade, há ódio entre os casais; uns acusam os outros de loucura. Como nas demais peças de Lúcio, há o *leitmotiv* bastante sartreano observado por Antonio Arnoni Prado: “a obsessão pelo outro que habita dentro de nós” (PRADO, Antonio 2006, p. 390). Por essa via obsessiva, que conduz ao desespero, há a “necessidade de domínio absoluto de uma personagem [...] pela outra” (ibidem, p. 389). O inferno são os outros, mas também somos nós mesmos, o inferno, em suma, é a família. Na *Crônica da casa assassinada*, seria especificamente a família mineira, como Lúcio mais tarde faria questão de polemizar.²³

Uma vez estabelecida a situação de clausura doméstica física e emocional nessas peças, a cenografia tem muita importância. O espaço doméstico bagunçado, gasto ou vazio expressa o estado emocional das personagens, a situação de desamor entre elas: “Não compreendo o que se passa aqui, esta casa desarrumada, este desleixo...” (CARDOSO, 2006, p. 146). Mesmo que a casa seja vítima de uma morte anunciada, alguns membros da família desprovidos de recursos para mantê-la apegam-se a ela. Augusta, de *O escravo*, diz para o irmão, como Demétrio diria algo parecido a Valdo: “Deixarmos a nossa casa? Acho que não teria coragem para isto, Marcos. Aqui vivi toda a minha vida e aqui quero morrer” (ibidem, p. 49). Mas até Augusta reconhece em outro momento que algo deve mudar: “[...] não podemos continuar vivendo assim. O ambiente desta casa está agindo sobre nós, corroendo a nossa existência, dirigindo os nossos atos...” (ibidem, p. 70).

Entre os integrantes da família, nesse contexto de vigilância e fechamento para o mundo das peças de Lúcio são frequentes acusações diretas, humilhações e revelações melodramáticas. O ódio que se sente pelo outro é verbalizado com todas as letras e até com requintes de crueldade. Da mesma forma, afirma-se que na verdade ama-se outra pessoa que não o marido ou

²² Editado por Luis Bueno e com posfácio de Antonio Arnoni Prado, este volume inclui as peças *O escravo*, *O filho pródigo*, *A corda de prata*, *Angélica*, *O homem pálido* e *Os desconhecidos*, esta última nunca encenada.

²³ Ver sobretudo a famosa entrevista em que o escritor reforça seu desejo de erguer um punhal contra Minas, especificamente contra a família mineira (CARDOSO, 1960). Sem ser algo que particularize a produção de Lúcio, o motivo do *luis dos* que surge no seu teatro é uma constante na literatura produzida em Minas Gerais, como observa Consuelo Albergaria (1996, p. 681). Seja na obra de Cyro dos Anjos, Cornélio Penna (que, embora fluminense, passou a infância em Itabira) e João Alphonsus, a prosa mineira para Albergaria foi, até a publicação de *Grande sertão: veredas*, feita por escritores tímidos e a partir de “tipos e lugares fechados, como fechada é Minas e suas montanhas” (ibidem). Lúcio Cardoso, nesse contexto, “é um dos que representam a mineiridade em seu aspecto de maior contundência: a repressão da família patriarcal” (ibidem, p. 682).

a esposa. Há a ideia de vampirismo, seja metafórico (uma personagem mantém a outra aprisionada sob seu domínio nefasto), seja literal (no caso de Angélica, figura solitária que mantém a beleza e a juventude por meio do sangue de moças jovens que ela adota e que morrem em sua casa, uma depois da outra). Também se pensa com frequência na morte e há uma obsessão com o sangue e com possíveis armas em circulação entre os objetos da casa, uma navalha, uma corda. Sucumbir à loucura, matar o outro ou suicidar-se, mais até do que a fuga, são as saídas possíveis para o confinamento. No entanto, como observou Luís Alberto Rocha Melo a respeito do filme *O padre a moça*, há “uma incapacidade de superar certos entraves sociais e morais essencialmente subdesenvolvidos [...] a estagnação está dentro e fora dos personagens, e define, tristemente, um modo de ser.”²⁴

Embora a experiência de Lúcio no teatro não tenha prosseguido, sua dedicação como dramaturgo e diretor repercutiu tanto quanto sua experiência cinematográfica na sua prosa de ficção, em especial, na *Crônica da casa assassinada*. Isso é verdade inclusive no que diz respeito à encenação. Nesse romance, a descrição dos gestos das personagens, dos trajes e dos objetos de cena, discutida pela fortuna crítica, têm a precisão de um texto teatral já anotado pelo encenador, com todas as marcações de cena, ou a expressividade visual de uma cena vista e revista na tela grande. Não à toa a pesquisadora Marília Rothier Cardoso (2020) observou a semelhança do rigor artesanal de Lúcio como romancista com o trabalho do montador de cinema:

Guardando afinidade com a montagem cinematográfica, [Lúcio Cardoso] imaginou seus melhores romances como um conjunto de linhas narrativas que se alternam na articulação engenhosa das tramas, ao mesmo tempo independentes e entrelaçadas, capazes de esclarecer-se e confrontar-se umas com as outras. Pretendia assim, que a sequência de cenas apresentadas desencadeasse, no leitor, uma sedução irresistível, com a força daquelas imagens que se movimentam e falam, no ambiente mágico da sala escura. (CARDOSO, Marília, 2020, p. 57)

Segundo a pesquisadora, Lúcio teria recuperado o enredo do melodrama com excessos, reviravoltas, triângulos amorosos, paixões entre personagens de classes diferentes,²⁵ e criado um estilo narrativo que poderia ser aproximado do cinema de Humberto Mauro e do teatro de Nelson Rodrigues (ibidem, p. 58). Desse modo, o estilo de Lúcio, acrescentamos, estaria *entre* o do cineasta mineiro e o do dramaturgo pernambucano, pois Humberto Mauro e Nelson Rodrigues não se aproximam entre si.

A comparação com Nelson Rodrigues, com quem Lúcio disputou a precedência na criação do teatro moderno no Brasil e rivalizou no campo da crônica (LAMEGO, 2013), é

²⁴ Texto publicado na revista *Contracampo*, v. 42. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/42/padremorris.htm>> Acesso em: 6/12/2021.

²⁵ Como é o caso do motivo temático do jardineiro que se apaixona pela patroa, presente em melodramas clássicos de Hollywood e também em filmes mais recentes, como *Jardineiro fiel* (Fernando Meirelles, 2005).

frequente e foi objeto de algumas pesquisas. Entre elas, um estudo aproxima a *Crônica da casa assassinada* da peça *Toda nudez será castigada* a partir da questão da decadência (CABALA, 2019) e aponta uma correlação entre o projeto de “teatro desagradável” de Nelson Rodrigues e a obra de Lúcio Cardoso, para quem o desejo de chocar era a tônica de seu fazer artístico.²⁶ Embora esse ponto de contato entre os escritores seja também um procedimento de vanguarda, Cabala defende que nenhum desses autores foi propriamente vanguardista (ibidem, p. 190-91). De todo modo, pensando na observação de Marília Cardoso, podemos acrescentar que tanto Nelson Rodrigues como Lúcio se valem de recursos melodramáticos, mas que em vez de transparência, identificação e catarse, esses recursos colaboram para uma “impressão de artificialismo e irreabilidade” que, segundo Antonio Arnoni Prado (2006, p. 389), as peças de Lúcio causam. Diferentemente de Nelson Rodrigues, contudo, Lúcio não utiliza ironia, humor e escracho, optando por manter um texto mais sofisticado, menos direto, personagens melancólicas e sérias.

Já a relação entre Lúcio e Humberto Mauro, bastante profícua, como veremos ao discutir *O viajante*, foi menos explorada pela crítica. Talvez por cruzar campos artísticos, ela não encontre tantos exegetas como Marília Cardoso, capazes de observar com segurança os pontos de conexões narrativos e também plásticos. Talvez fosse mais imediato, pela trajetória e pela relação pessoal dos autores, aproximar o cineasta de *A mulher de longe* com o de *Limite*. Os dois viviam no Rio de Janeiro na mesma época e, além de poetas, se consagraram como romancistas ligados à corrente introspectiva, frequentando um círculo comum de intelectuais católicos que incluía Octavio de Faria. Embora a comparação com o escritor e cineasta de *Limite* seja pertinente, e ganhe relevo se mediada pelo filme *Porto das Caixas*, como vimos, Marília Cardoso a deixa em segundo plano ao observar que uma das características da produção de Mário Peixoto, tanto quanto do poeta Murilo Mendes, é o hermetismo, enquanto Lúcio e Mauro partilhavam o mesmo interesse pela forma narrativa popular, mesmo que, especialmente no caso de Lúcio, esse interesse fosse crítico e andasse de par com outros. Se determinados clichês comuns ao melodrama são aproveitados – como troca de bebês, que é muito comum desde o melodrama teatral (THOMASSEAU, 2005, p. 37) – há muito trabalho de reinvenção de seu impacto após a divulgação das obras de Freud e Nietzsche (CARDOSO, Marília, 2020, p. 59). As personagens, menos determinadas como boas ou más, existem nesse limiar, no qual aliás o autor procura estabelecer a própria narrativa.

Se filme inacabado *A mulher de longe* e os textos de Lúcio sobre cinema para a revista *Cultura Política* se afinam mais com a proposta de cinema de arte de sua geração, que teve em

²⁶ Como observa Carelli a respeito da obra de Lúcio: “Na luta para criar, tentando dominar uma linguagem nova, com a qual sua alma trágica sente muitas afinidades, não faz qualquer concessão ao público e recusa escrever peças fáceis e agradáveis. Tem consciência de que sua maneira violenta choca o público, que não está preparado para isso” (CARELLI, 1988, p. 99).

Limite seu ponto mais alto, sua cinefilia alimentada desde a infância incluía também filmes comerciais, sobretudo os protagonizados por grandes atrizes, como vimos. Esse gosto eclético também marca sua formação literária autodidata, em que obras-primas de escritores consagrados conviviam com os chamados gêneros “menores”, como romances policiais e romances de capa e espada, em maior circulação no Brasil da época devido a um processo de substituição de importações no campo da produção cultural que, no lugar da Europa, cada vez mais buscava novidades nos Estados Unidos (MICELI, 1979, pp. 117-19). Da mesma forma que a leitura desse conjunto variado de livros colaborou para a prosa de Lúcio, acreditamos que o repertório cinematográfico diverso, inclusive hollywoodiano, teve sua importância, especialmente para sua maneira de conceber a encenação.

Apesar das diferenças de fundo, a *Crônica* compartilha algumas semelhanças formais com os melodramas no cinema, especialmente com o melodrama familiar e maternal e com os chamados *woman's film*.²⁷ A primeira semelhança é a ambientação. Nesses filmes, a importância da casa e do cenário é patente. Cada detalhe da direção de arte e do figurino, cada objeto, sua forma, cor e textura, é capaz de acrescentar informações relevantes sobre as personagens e a trama (ELSAESSER, 1987, p. 53). A casa é o centro da vida, seja para indicar uma situação de asfixia emocional das personagens, seu desejo de ampliar seus horizontes mudando-se para uma cidade grande, por exemplo, seja para reafirmar a maternidade e a domesticidade como “naturezas femininas”, seja ainda para associar o descuido de sua manutenção com a decadência moral de uma família ou de uma classe social. A casa importa também porque há uma resistência nesses filmes em figurar os problemas em uma escala que não a individual ou familiar, embora seja na dimensão geral da classe que reside o interesse do gênero, pois, para o melodrama, “a família é um meio, não um fim” (GLEDHILL, 1987, p. 31).

Os elementos estruturais da casa adquirem dessa forma sentido expressivo, sobretudo em relação às personagens femininas. Enquanto a escada nesses filmes é um *locus* de espetacularização da mulher, pela janela, o limiar entre o espaço interno e externo, ela observa a vida pública da qual não participa (DOANE, 1987, p. 288), pois permanece dentro de casa, como um “Anjo do Lar”. A cama, um território para a vivência da sexualidade, pelo *tableau* da mulher doente, torna-se o lugar da doença e da dor (idem, p. 292). Além disso, assim como no romance

²⁷ Ann Kaplan argumenta que os melodramas maternos e os *woman's film* são formas diferentes derivadas de correntes literárias do século XIX. O melodrama maternal deriva dos romances sentimentais e do melodrama teatral. Já os *woman's film* derivam dos romances sentimentais escritos por mulheres de classe média para o público feminino e de romances influenciados pelo feminismo doméstico de autoras como Margaret Fuller, irmãs Grimké e Elizabeth Cady Stanton, que defendiam a participação das mulheres em causas como a abolição da escravidão. “Each form establishes a different subject position for the spectator: the maternal melodrama is arguably a male Oedipal drama, while the woman's film more specifically addresses female spectators and resists dominant ideology” (KAPLAN, 1987, p. 124). Para outras perspectivas teóricas sobre melodrama maternal e *woman's film*, ver os textos reunidos em GLEDHILL, 1987; e para um panorama sobre o que foi considerado por Hollywood *woman's film* e quais estúdios, diretores e atores se dedicaram a essa categoria, ver BALIO, 1995, pp. 235-55.

gótico, há com frequência menção a porões, sótãos, quartos ou anexos da casa que são interditados à protagonista e escondem segredos (ibidem, p. 287). Como no conceito freudiano de *inquietaante* ou *estranho familiar* (FREUD, 2010, pp. 329-36),²⁸ a casa é um território conhecido e também secreto, escondido da luz. Dessa forma, como na *Crônica*, “a casa se torna análoga ao corpo humano, suas partes são fetichizadas por operações textuais, suas zonas erógenas metamorfoseadas pela ansiedade mórbida atrelada à sexualidade” (DOANE, 1987, p. 288).

Em relação à narrativa, essa filmografia costuma destacar uma vítima injustiçada que luta contra as forças terríveis do mal, em uma trama cheia de reviravoltas inesperadas, coincidências e saltos no tempo. No desenlace, geralmente há uma situação de reconhecimento, com nomeação da personagem envolvida e seu papel na família ou uma revelação que muda o sentido do que vinha sendo contado até então. A *Crônica* mantém essa estrutura narrativa, mas descarta o didatismo desses filmes. Em vez do elogio da virtude e da ordem burguesa, na obra de Lúcio há uma intenção deliberada de subverter os papéis culturais de gênero e sexualidade.

O excesso de movimentação e décor desses filmes, no entanto, não anula o fato de que, se comparado aos gêneros hollywoodianos concentrados na ação dramática, o melodrama é um gênero menos espetacular em que, como afirmava o cineasta Douglas Sirk (*apud* ELSAESSER, 1987, p. 52), tudo (isto é, o mais importante) acontece “dentro” das personagens. Se o romance intimista ao qual Lúcio é associado já caminhava nesse sentido, mais do que com o melodrama teatral ou cinematográfico, é pertinente aproximar alguns recursos empregados pela *Crônica* com o que Peter Brooks (1976) chamou de modo melodramático (BROOKS, 1976).²⁹ O excesso é constitutivo da retórica melodramática, que privilegia ao mesmo tempo o discurso verbal e a *mise en scène*.³⁰ Com uma fraseologia grandiloquente, hiperbólica e cheia de metáforas, tem-se na *Crônica* a pretensão de “dizer tudo”, nomeando cada sentimento em detalhes que beiram o artificialismo e dando espaço para que as personagens se expressem e profiram, de forma direta e explícita, seus julgamentos morais do mundo. De forma paradoxal, recorre-se a gestos igualmente excessivos, que, no clímax silencioso das cenas, passam a funcionar também como metáfora para o que não pode ser dito, pois interdito (BROOKS, 1976, p. 75).

²⁸ Os autores dramáticos do Novo Teatro, com quem acreditamos ser possível comparar o projeto de teatro de Lúcio, também “inscreveram no coração de suas peças a irremediável estranheza do homem com relação a seu ambiente. ‘Estranho familiar’ até, no sentido freudiano, já que é o espaço *a priori* mais banal e mais familiar, o espaço doméstico da casa, que se mostra hostil e destrutivo.” (SARRAZAC, 2021, p. 65).

²⁹ Embora Brooks considere possível pensar o melodrama como estilo em geral, ele prefere situar historicamente e culturalmente o modo melodramático como uma sensibilidade da modernidade, que ocorre após a Revolução Francesa, pois esse seria o ponto culminante de um processo de dessacralização iniciado no Renascimento.

³⁰ Se a encenação não fosse nosso interesse principal, também seria possível aproximar a *Crônica*, esse romance que sofre de “hipertrofia de originalidade”, como bem observou Wilson Martins (1996, p. 795), do folhetim, como fizeram outros analistas do romance. Eduardo Marinho, por exemplo, observa: “Em relação à estrutura folhetinesca, destacam-se a forma híbrida do romance (misturando epistolografia, depoimentos e narrativas); as investigações de questões morais (passando do adultério ao incesto); um enredo sedutor, cujas mudanças abruptas e a omissão seletiva de determinados acontecimentos faz com que o leitor se engaje na tentativa de descobrir os segredos e desnascar as personagens, flagrando-as em evidente manipulação e contradição” (MARINHO, 2020, p. 57).

Isso é verdade especialmente nas cenas com uma forte carga emotiva. No gestual que acompanha o choro, a emoção se infiltra paulatinamente até a convulsão, e então o corpo se deixa abandonar no chão ou encostar em uma superfície, na parede, na cama, em uma árvore, para então retomar o estado convulsivo. Um exemplo é o diálogo entre Ana e Alberto, em que Ana se revolta por saber que Alberto ama Nina. Destacamos desse diálogo tanto os gestos como as acusações que a eles se intercalam:

Minha raiva, ao escutar aquele retrospecto, não teve limites. **Comecei a esmurrar-lhe o peito** (o senhor não sabe, nunca poderá saber que delírio era o meu, uma mulher madura cuja carne jamais vibrara de amor...) **enquanto meus olhos se enchiam de lágrimas:**

—**Você mente, você mente ainda, Alberto!** Onde já se viu bater na cara de alguém, só por causa de simples violetas? Não foi por isto, e nem você botou nunca flor alguma naquela janela...

Imóvel, ele não me compreendia. **As lágrimas sufocaram-me, e eu me abati afinal de encontro à pilastra, vencida.** Ele aproximou-se um pouco, tentou explicar-me que não mentia – ah, que me importavam suas detestáveis violetas? – e que só lhe beijara a mão porque fora pedir a ela que o perdoasse. E perguntava o que era aquilo como culpa, como podiam condená-lo se não fizera mais do que isto, se estava disposto até mesmo a admitir que era relapso, e esquecera de colocar as violetas no rebordo da janela? E disse outras coisas, desculpas, ameaças, que sei eu, mas não respondi coisa alguma, **e continuei a chorar, o rosto colado à parede fria.** Ele devia permanecer constrangido, sem saber o que fizesse, e eu compreendia meu ridículo, apesar de não conseguir me dominar. Como ele me tocasse com a mão – tão tímido – implorei:

—Vá-se embora, vá-se embora, pelo amor de Deus!

E **enquanto ele se afastava, continuei a soluçar frente à vastidão escura do jardim.** (CARDOSO, 1996, “Segunda confissão de Ana”, cap. 14, p. 191; grifos nossos)³¹

Nesse trecho, além da personagem apoiar-se nas superfícies (pilastra, parede) em um momento de tensão, é possível verificar que o excesso verbal tem o intuito de aumentar o páthos da cena e, para isso, recorre-se a interjeições, repetições e enumerações. Os pontos de exclamação são condizentes com a elevação do tom do discurso acusatório. Ora Ana repete exatamente as mesmas palavras (“Você mente, você mente ainda, Alberto!”, “Vá-se embora, vá-se embora, pelo amor de Deus!” [ibidem, p. 191]), ora as enumerações incluem uma lista desordenada e abrangente de elementos perturbadores, a ponto de incluir também aquilo que ela desconhece: “E disse outras coisas, desculpas, ameaças, que sei eu [...]” (ibidem, p. 191).

Da mesma forma, quando ansiosas, as personagens da *Crônica* se deslocam inquietas pelos cômodos; e, quando se sentem injustiçadas e indefesas, podem chegar ao extremo de falar com lágrimas nos olhos, tremendo, ou ainda apresentar gestos mais violentos, deslocando o ódio que sentem pelos demais ou por si próprias para os objetos ao redor. Um exemplo é uma cena

³¹ Julgamos importante manter os títulos de cada capítulo a partir desta citação, pois eles anunciam a personagem que narra cada trecho. Doravante, os capítulos de *Crônica da casa assassinada* serão indicados diretamente, sem autoria e ano. Usamos sempre a edição crítica publicada em 1996.

do romance que nem sequer foi considerada pelo roteiro. Depois que Timóteo encena para Nina uma conversa em que Demétrio defendeu a partida da cunhada para Valdo, inclusive imitando a voz e os gestos dos irmãos, Nina começa a atirar no chão os objetos de seu quarto.

Discutimos ainda algum tempo [Nina e Timóteo], mas nenhum argumento me convenceu: estava convicta de que deveria partir, e partiria, ainda que houvesse acontecido toda a história do jardineiro. Ah, lembra-me bem da cólera que me tomou, ao me lembrar de todas as promessas que você havia feito, Valdo... Erguendo-me, e ainda com Timóteo presente, **comecei a atirar no chão os objetos que encontrava**. Como fizera mal em ceder da primeira vez, como fora tola em não ter partido naquela noite do tiro... Agora me achava exposta a semelhante humilhação, e nada poderia fazer porque ninguém me comunicara coisa alguma, e tudo se tramava na sombra. **O rumor dos objetos quebrados** atraiu Betty, que não tardou em surgir na porta do pavilhão: ‘Que é isto, patroa, que se passa?’ **Acho que meus olhos cintilavam, que toda eu tremia, e que meu aspecto geral, diante do chão juncado de cacos, estava longe de ser tranquilizador**. ‘Ah, Betty, você sabe muito bem do que se trata.’ Ela empalideceu, e pediu-me que sossegasse: pelo menos no momento, ninguém pensava em praticar comigo aquela vilania. **Como eu, desatinada, caminhasse de um lado para outro** sem dar a mínima atenção às suas palavras, voltou-se para Timóteo que durante toda esta cena permanecera em silêncio, acompanhando-me apenas com os olhos.” (“Segunda carta de Nina a Valdo Meneses”, cap. 6, p. 94; grifos nossos)

Tal cena parece ela mesma inspirada no cinema, onde tantas vezes assistimos a objetos sendo lançados nas paredes em uma fúria que é seguida de um choro convulsivo. Mais tarde, esse tipo de situação seria reproduzido à exaustão nas telenovelas brasileiras, sintetizando os ditos “caprichos” de personagens burguesas. Embora nesse caso a violência inerente à cena esteja mais explícita, há um paralelo com os momentos em que, diante de uma mesa farta e colorida, as personagens aborrecidas por uma discussão dizem que perderam o apetite.

Esse gesto de dispensar a comida por algum desconforto emocional, aliás, também está no diálogo da primeira refeição de Nina com os Meneses, descrita por Betty no capítulo 4 da *Crônica*. Conforme a discussão familiar se inflama, Demétrio afirma que Valdo “não tem onde cair morto” e se inclina “exageradamente sobre a mesa”, voltando em seguida “a tombar para trás, e com tanta força” que parecia que ia cair da cadeira (“Diário de Betty (I)”, cap. 4, p. 66). Também Nina, afrontada com a descoberta de que não se casou com um homem rico como imaginava, se levanta e joga o guardanapo na mesa, com um “tremor nos lábios”, e quando está prestes a deixar o cômodo, é assim que Betty a descreve:

Ouvi uma exclamação abafada e a patroa pôs-se de pé, tremendo. Algumas lágrimas brilhavam em seus cílios – dessas **lágrimas fáceis**, convenhamos, que mais tarde aprendi a vislumbrar tantas vezes em seus olhos – e **conservava ainda entre as mãos, num gesto de raiva impotente, o guardanapo amarrotado**. Compreendi que havíamos atingido o instante decisivo e que, o que quer que sobreviesse, jamais seria tão forte e nem tão extremo quanto o que se passava naquele minuto, pois era o cerne de onde tudo deveria se irradiar mais

tarde. Com um movimento atrevido, que parecia significar que ela jamais se submeteria à economia estreita dos Meneses, afastou a cadeira, e ia afinal abandonar a sala. (ibidem, p. 68)

No roteiro, as falas e a posição das personagens na mesa ou em torno dela (como é o caso de Betty, a narradora dessa cena, que finge servir a sobremesa para ouvir a conversa dos patrões) permanecem próximas do romance. O exagero dos gestos e das reações, no entanto, é deliberadamente evitado. Demétrio apenas ri, em vez de quase cair da cadeira. E no lugar de apresentar um plano com Nina apertando o guardanapo entre as mãos como o clímax visual da situação, a necessidade da personagem de conter o transbordamento da emoção naquele momento que o texto destaca como “o instante decisivo”, a rubrica mais objetiva, sem tremores, indica: “Nina se levanta e joga o guardanapo na mesa” (SARACENI, s. d., p. 8). Logo em seguida, no entanto, Nina diz: “Valdo, isso é uma humilhação!” (ibidem). Há no roteiro, portanto, um movimento de redução do transbordamento emocional externalizado pelo gestual e pela encenação. De forma contrastante, o texto se mantém verborrágico e próximo ao da *Crônica*, embora com edição e deslocamento de conteúdos. O efeito geral dessa escolha é de contraste e estranheza, características que seriam intensificadas no filme por escolhas da *mise en scène* ainda não previstas no roteiro.

As rubricas do roteiro, na maior parte das ocorrências grafadas em caixa alta e destacadas das falas por parênteses, apenas incluem orientações práticas. De modo geral, elas são simples e diretas. Ora se concentram em descrever sucintamente os gestos e as posições que os atores devem ocupar nas cenas, ora se referem à trilha e à ambientação sonora. Ora é ainda pelas rubricas que o roteiro registra algumas observações que serviriam para orientar o trabalho da direção de arte e figurino³² ou funcionariam como lembretes do roteirista, que também seria diretor do filme, para si mesmo.³³ Para alcançar esse efeito, o roteiro dispensa as reflexões dos narradores-personagens no romance e as impressões que têm de seu interlocutor como base para sua redação. Em vez de transcrever os sentimentos abstratos que matizam os gestos de determinados personagens, opta-se por indicar o gesto sem o caracterizar. Se isso é esperado de um roteiro, que privilegia ações e gestos sem adjetivos, até mesmo com o efeito prático de

³² A gravidez de Nina, que precisaria ser criada por esses profissionais, serve para indicar a passagem do tempo de seu primeiro período na Chácara dos Meneses, o que eventualmente auxiliaria o espectador a situar-se na narrativa que nem sempre é cronológica. Nas páginas 10 e 11 do roteiro, Nina está grávida, mas na página 12, que apresenta lembranças de Betty e Timóteo sobre Nina, ela não está grávida, pois se trata de um momento anterior. Quando Nina se despede do médico, na página 17, a chamada da sequência indica: “Novamente grávida.”, o que não quer dizer que ela engravidou pela segunda vez, evidentemente, mas que volta a aparecer grávida em cena.

³³ Na sequência do jantar dos Meneses, por exemplo, há a seguinte indicação: “É PRECISO SERVIR COMO AS TRADICIONAIS FAMÍLIAS MINEIRAS” (SARACENI, s. d., p. 7). Pela falta de elementos de contexto, não fica claro o que isso quer dizer. As famílias mineiras de que região, de que período histórico, de que classe social? O roteiro não responde, mas a anotação provavelmente corresponde a uma imagem pessoal que o cineasta – cuja mãe era mineira, vale lembrar – tinha das refeições no estado de Minas Gerais, que não sabemos até que ponto é semelhante àquela compartilhada por certo senso comum, a imagem de uma mesa farta, com muitos pratos de preparo trabalhosos.

conferir maior liberdade para a interpretação do diretor e da equipe, cabe ainda pesar o que seria uma desdramatização deliberada e o que seria uma simples exigência da passagem de um meio a outro, e tão diferente, considerando a centralidade da vida interior em um romance introspectivo.

Além disso, algumas rubricas indicam imagens que seriam encadeadas às enunciações das personagens, como as das cavalgadas de Maria Sinhá que aparecem duas vezes enquanto Timóteo narra as histórias dessa antepassada para Betty; da imagem da tentativa de suicídio de Valdo, recapitulada quando o médico já chegou para tratar dele e procura entender o que aconteceu; e da imagem de Timóteo roubando as violetas na janela de Nina, que constitui a sequência XVI do roteiro, sendo retomada a partir da lembrança de Timóteo na sequência XXXI. Esse recurso seria dispensado depois no filme. É uma escolha que tem a vantagem tanto de evitar a redundância,³⁴ pois além de uma personagem falar sobre algo, seria incluída a mesma informação visual, quanto de permitir que a partir do que é dito imaginemos essas cenas. Se o contrário também poderia ter sido feito, ou seja, excluir a narração e manter a intercalação visual, percebe-se nessa escolha o desejo de conferir importância à palavra, sob a fatura do texto literário que se impõe como tal.

O filme, desse modo, proporia muitas soluções de *mise en scène* que não estavam presentes no roteiro e descartaria algumas dessas ideias iniciais. Embora esse tipo de mudança seja esperado, ainda mais com a distância de dez anos que separa o roteiro da filmagem, podemos especular se não teria contribuído para isso o fato de que, diferentemente do argumento de Lúcio para *Porto das Caixas*, que tende a indicar enquadramentos e recursos de montagem, como *fade in*, o roteiro de Saraceni é econômico em indicações técnicas. É possível que estivesse prevista uma fase posterior de decupagem, daí o texto se restringir a eventuais indicações de voz *off* e voz *over*, e apresentar instruções para o enquadramento apenas para indicar um *close*. De qualquer modo, tal economia faz com que as poucas descrições de movimentos de câmera se tornem exceções no todo.³⁵

No que diz respeito à composição dos diálogos, um exemplo do primeiro caminho adotado pelo roteiro é a sequência do jantar dos Meneses que mencionamos há pouco. Talvez seja o caminho mais simples, pois aproveita cenas dialogadas e indicações de *mise en scène* do próprio romance, apenas reduzindo o excesso dos gestos. O segundo caminho é eventualmente mais trabalhoso, pois cria novas situações, acrescenta e refaz as ordens das falas. São reunidos

³⁴ Para comunicar a partida de Nina da Chácara, há, por exemplo, uma fala dela para o médico “Já estava de partida, quando tudo isso aconteceu.”, seguida de uma rubrica: (IMAGEM DAS MALAS PRONTAS) (SARACENI, s. d., p. 10).

³⁵ Ao longo do roteiro, duas indicações chamam a atenção. Na página 17, “Nina esbofeteia Alberto, discutem. Nina ainda o empurra e caminha, indo embora. Alberto tem a mão no rosto. Ana se aproxima dele. Alberto de costas para Ana e a câmera. / ALBERTO – A senhora está aí (OS DOIS CAMINHAM SEMPRE DE COSTAS PARA A CÂMERA)”; e, na página 38, “A cena é vista de vários pontos da igreja e ambos estão caminhando. Closes de Ana e do padre se sucedem”.

trechos de capítulos diferentes e justapostas falas que se encontram dispersas em muitas páginas, onde estão entremeadas por impressões dos narradores-personagens sobre os acontecimentos, os comportamentos das demais personagens e sobre si próprios. Essa justaposição de frases não tem a pretensão de transpor a totalidade do que está no romance, apenas procura preservar as formulações julgadas mais expressivas, ao mesmo tempo que apresenta informações estratégicas para o avanço da trama e para o acréscimo de respostas onde antes havia silêncio, criando diálogos onde antes havia monólogos.

Se o primeiro caminho tem a vantagem de gerar diálogos mais bem acabados, é pelo segundo que o roteiro propõe novas soluções de *mise en scène* e redimensiona a presença verbal de algumas personagens, enfatizando as femininas. O mesmo acontece quando os dois caminhos se sobrepõem para a criação de um mesmo diálogo. Sobretudo Nina ganha mais falas nos diálogos, respondendo com vigor a provocações dos interlocutores e argumentando em defesa própria. Já o médico, o padre e Betty ainda aparecem como interlocutores, mas sua presença é apenas pretexto para que outros personagens falem. O filme, como veremos, radicalizaria visualmente essa questão ao tirá-los do quadro ou fazer a personagem que fala olhar para a câmera como se olhasse para sua interlocutora. A redução da importância de Betty, no filme, se destaca porque vai na contramão do romance e do que ocorre com as demais personagens femininas no roteiro. Enquanto a obra de Lúcio se interessa pelas personagens subalternas e pelo que elas sabiam e pensavam a respeito de seus patrões/ clientes, isso é parte do que Saraceni descarta do romance. A partir dessa escolha, Betty não considera mais que Timóteo sofra de alguma doença mental nem discute essa impressão com Nina, por exemplo.

Ao contrário do que acontece com a funcionária, consideradas as proporções, o roteiro faz Nina falar mais do que o romance, no qual a protagonista é sobretudo objeto de discussão, análise e julgamento. Por meio das falas que o roteiro pinça de narrativas de Nina, ela se posiciona com mais frequência, dizendo efetivamente o que pensa e deseja. No romance, a maior parte dessas falas está nas cartas enviadas para Valdo anos depois dos acontecimentos e em cartas para o Coronel, algumas inclusive que ela escreveu e não mandou. Ou seja, é algo que Nina pensou, escreveu e guardou para si, revelado anos depois ou ainda só após sua morte. Sem o silêncio e a ruminação, no roteiro sua reação é imediata, eloquente e combativa. No diálogo da sequência XXII, retirada do capítulo 22, “Carta de Valdo a Padre Justino”, por exemplo, em vez de Valdo contar ao padre o que conversara com Nina sobre André, Valdo e Nina de fato conversam sobre o rapaz. E Nina retruca Valdo, dizendo: “O meu filho, a minha casa, o meu nome, o meu, meu, meu, é só o que vocês entendem” (SARACENI, s. d., p. 25), em uma fala criada para o diálogo.

Os diálogos entre Nina e Ana são os que mais chamam a atenção no roteiro, pela recorrência, pela duração ou pelo conteúdo. Todos eles foram criados a partir da transposição de trechos do romance narrados na primeira pessoa de Ana – “Primeira confissão de Ana” (cap. 8), “Terceira confissão de Ana” (cap. 27) e “Continuação da terceira confissão de Ana” (cap. 31), mas isso não impede que sejam adicionadas falas para Nina. Como narradoras-personagens do romance, Nina e Ana processam os acontecimentos e selecionam o que dão a ver de si pelas palavras. Essa seleção, permitida na linguagem verbal diacrônica, apesar de também ocorrer nas falas da fita, muito se transforma na sincronia visual do cinema, onde o corpo das atrizes está presente e tudo é visto conforme a decupagem estabelecida pela direção, o ritmo da montagem e a influência de elementos cênicos e sonoros que criam outras instâncias narrativas.

O principal diálogo entre as duas, cujo texto é retirado da “Terceira confissão de Ana” (cap. 27) e da “Continuação da terceira confissão de Ana” (cap. 31), encontra-se na sequência XXV do roteiro. No filme, cuja análise antecipamos aqui, é um embate de seis minutos justamente depois que Ana flagra a relação sexual de Nina e André.³⁶ Ana exige que Nina não use o espaço do Pavilhão para esses encontros amorosos, em respeito à memória do jardineiro Alberto. Nina se desestabiliza diante dessa lembrança. Elas trocam ofensas ao tratar do desejo compartilhado pelo jardineiro. Nina compara André a Alberto, chamando a atenção de Ana para o sobrinho, e diz com todas as letras: “André é filho de Alberto”. Para completar, Ana aponta a arma [fig. 6] que sabemos estar em sua mão desde o primeiro momento em que surpreendeu Nina no Pavilhão.



5



6

Apesar de a arma também estar no romance, o conteúdo das ofensas trocadas pelas cunhadas sofre transformações. No roteiro, nas falas de Ana para Nina e sobre Nina, o julgamento moral em relação à protagonista é atenuado. Nessa situação do romance, Ana esmiúça as atividades incestuosas de Nina com André, destacando com sarcasmo o comportamento da cunhada ao dizer que não se importa com a relação entre eles, desde que eles não usassem o espaço do Pavilhão, mantido por ela como um santuário em memória de Alberto. Ana diz: “que me importa que role com ele [André] pelos cantos escuros, como uma cachorra no cio? O inferno é

³⁶ Entre 1h14 e 1h20 do filme, conforme a cópia exibida no Canal Brasil.

seu, a miséria é sua” (“Terceira confissão de Ana”, cap. 27, p. 317), e depois “que me importa que você se deite com seu filho, que o degrade, que o faça gozar de prazeres imundos? [...] Sei que são feitos da mesma matéria ordinária, por isso devem se entender às mil maravilhas” (ibidem, p. 320). No roteiro e no filme, Ana simplesmente diz “Não é dele que se trata... que me importa que você durma com seu filho? O inferno é seu, a miséria é sua”. E então: “Não quero que você frequente este quarto. Pode ir com seu filho onde quiser, mas não aqui. Este lugar me pertence” (SARACENI, s. d., p. 30).

Conforme o embate se intensifica, Nina fala sobre a importância de se assumir os próprios pecados, sem a ressalva que fazia no romance “se pecado houve” (“Terceira confissão de Ana”, cap. 27, p. 322). Ela reconhece que não soube fazer isso a respeito de Alberto e que hoje insiste para André se responsabilizar pelo pecado dele. Ana é provocada por Nina para que a mate de vez, mas, incapaz, recebe o desdém final da cunhada:

Por que que você não atira? Porque você é uma Menezes. Porque o sangue dos Menezes contaminou-a como uma doença. Você jamais quebraria a paz sacrossanta desta casa cometendo um assassinato, um incesto, um adultério, um tiro, nada que manchasse a honra que eles reclamam. Não se iluda, você nunca amou Alberto. O que a aprisiona à imagem dele não é amor, mas o remorso. Não o remorso de ter sido dele, mas o remorso de ter sido tão pouco, de não ter sabido ser mais. Você nunca se interessou por ele, mas sim pela sua liberdade.³⁷

Depois disso, como no diálogo entre Nina e Valdo sobre André, são criadas falas para Nina com provocações que Ana não havia registrado nos textos confessionais. Em um trecho já acrescentado ao roteiro que se mantém no filme, Nina finaliza, como quem roga uma praga: “Vocês, Menezes, estão condenados a desaparecer, porque o orgulho de vocês impediu que olhassem os outros como gente, como seres humanos. Não preciso de chaves. Essas portas velhas se abrem com um empurrão, apenas” (SARACENI, s. d., p. 32).

Apesar do discurso acusatório e dos contrastes visuais das personagens (Nina, com os cabelos loiros volumosos, veste um vestido branco decotado e leve, enquanto Ana está com trajes fechados e escuros como seus cabelos presos), a lenta coreografia que elas encenam demonstra que existe entre elas uma similaridade ou uma complementariedade na chave do duplo.³⁸ Transcorridos três minutos do início da cena, as duas saem do Pavilhão para o espaço externo do jardim e tem início um plano-sequência. Nina e Ana se encaram em um plano fixo à medida que trocam de lugar com movimentos circulares [fig. 5], como se estivessem em um duelo de *western*. A apropriação dessa imagem icônica do cinema clássico não ocorre sem um

³⁷ Trecho conforme o filme. No romance, o trecho está ligeiramente diferente. Ver CARDOSO, 1996, pp. 348-49.

³⁸ Essa situação de espelhamento presente na imagem é reconhecida por Ana em seu texto ficcional. Diante de Nina, ela conclui que, embora ambas representassem naquele momento “miseras mulheres encerradas num quarto” (“Continuação da terceira confissão de Ana”, cap. 31, p. 347), elas tinham compartilhado o mesmo amor por Alberto. Ana reconhece que Nina “o havia amado, que possuía um coração como outra pessoa qualquer” e esse sentimento verdadeiro as unia “uma defronte da outra, tão idênticas como se fôssemos irmãs” (ibidem, p. 347).

desvirtuamento relevante: à tensão da violência física iminente que a encenação estabelece soma-se o distanciamento com que cada personagem escancara as falhas da antagonista. É um *western* analítico que nos permite, sem o envolvimento emocional que nos faria torcer por uma das oponentes, temendo sua morte, escrutinar o que ocorre. Com as duas sempre no mesmo quadro, cada uma ocupa o lugar imediatamente deixado pela outra. Mas em vez de portar também uma arma como sua opositora, Nina, que não parece se sentir em perigo de vida, destaca a falta de coragem de Ana de atirar ou mesmo de fazer qualquer coisa que perturbasse a aparência de normalidade daquela família tradicional mineira.

Ou seja, no filme, Nina tem a seu favor a violência verbal, arma que no romance também era prerrogativa de Ana, narradora da cena. Na tela, Ana não ofende Nina da mesma maneira,³⁹ terminando ela mesma a mais ofendida. O plano-sequência se encerra com um *zoom in* que procura fixar um *close* de Ana. Pelo direcionamento da câmera, a perspectiva de Ana para aquele acontecimento é retomada. Depois que Nina vai embora, Ana solta a arma que estava em sua mão. E o encadeamento dessa cena com a próxima, em que Ana tenta seduzir André, para, assim como Nina, reviver a paixão por Alberto, sugere que naquele momento no jardim ela processava o que a cunhada lhe dissera sobre André ser filho do jardineiro.

Pelo percurso que fizemos até aqui, já é possível antecipar que o filme recorre a muitos recursos antinaturalistas. Tais recursos, no entanto, convivem com a permanência da grandiloquência verbal observada no romance. Nas cenas dialogadas, fica evidente desde o roteiro a intenção de reduzir o excesso nos gestos, como tremores e choros convulsivos, mas tal enxugamento, menos radical do que supúnhamos num primeiro momento, se concentra sobretudo nas cenas de clichês repisados pelo cinema e pelas telenovelas. Nesse sentido, o roteiro nem considera incluir a cena em que Nina quebra os objetos do seu quarto como um modo de canalizar exteriormente a fúria que sente pelas outras personagens ou por si mesma. Em contrapartida, alguns excessos do romance permanecem no filme. A trama, com idas e vindas no tempo, coincidências e revelações; a fatura textual dos trechos pinçados do romance que, usados no filme como texto literário, continuam a incluir repetições, interjeições, enumerações do que perturba as personagens; os gestos e a caracterização de algumas personagens, como Timóteo; e também a expressividade da direção de arte, do figurino e da música, que discutiremos em detalhe ao analisar o filme.

³⁹ Embora não escarneje diretamente de Nina, Ana diz a André ao visitar seu quarto e agarrá-lo à força: “Quero ver como é feito! Se soubesse como preciso disto... Quero sentir a linha de seu nariz, a força dos seus lábios... beije-me como beija sua mãe, como beija uma mulher qualquer, uma vagabunda de rua” (SARACENI, s. d. p. 33).

3. Nina, o câncer e o incesto

Como no romance, Nina é a grande protagonista do roteiro. Mesmo quando ela não está em cena, é sobretudo dela que os outros personagens falam. A sequência II, por exemplo, destaca Valdo preparando a casa para a chegada da esposa, da mesma forma que, na sequência XXIX, Nina já está morta, mas é por causa dela que Demétrio e Valdo brigam. Além das mudanças em relação à voz narrativa, da exclusão de certos elementos da fábula, as maiores transformações do roteiro com relação ao romance concentram-se em Nina – na construção da personagem, mas também no que vemos ou não de sua doença e na relação que ela mantém com André.

No romance, a caracterização de Nina se dá de forma indireta e pelo acúmulo de informações vindas de diversas fontes e enunciadores. Entre os elementos agenciados pelo escritor para compor a ruína no romance – ruína da casa em paralelo à ruína do corpo de Nina e da família – há o uso recorrente de metáforas e comparações dos reinos vegetal e animal. Essas figuras de linguagem concernem algumas personagens (Ana, Timóteo, Demétrio⁴⁰ e, em menor escala, Alberto e André), mas se concentram em Nina. Com frequência são metáforas contraditórias entre si, tamanha a dificuldade que as demais personagens têm para definir Nina. A protagonista da *Crônica* é vista e julgada por todos, sem que seja possível delimitar seus contornos. Daí Demétrio, sem nomeá-la, aproximar Nina de um “animal desconhecido”, “um cão selvagem, um lobo”, que “andava preocupando os moradores da Chácara” (“Primeira narrativa do farmacêutico”, cap. 3, p. 47) em conversa com o farmacêutico.

De modo geral, Nina é comparada ao reino animal sempre que deseja, tem ímpetos, pela naturalidade com que encara a nudez (“colocava-se nua diante de mim sem o menor esforço, com a liberdade e a ligeireza de um animal acostumado à vida isenta de malícia e de pecado” [“Diário de André”, cap. 36, pp. 377-79]). Mas também, quando se sente acuada, tem medo (“sua palavra era como o gemido de um animal ferido e sem recursos.” [“Diário de André (II)”, cap. 17, p. 256]) e assume um “passo cauteloso de felino” (“Continuação da Terceira confissão de

⁴⁰ As comparações de Ana com animais são sempre feitas por ela mesma. Com frequência ela caracteriza sua obsessão por Nina, o modo como ela a espreita e segue “como um animal cauteloso e faminto” (“Primeira confissão de Ana”, cap. 8, p. 126), reconhecendo que “farejava como um animal à cata do desastre...” (“Continuação da Terceira confissão de Ana”, cap. 29, p. 328). E também é por meio dessas metáforas que Ana expressa seu desprezo por si mesma: “Eu me detesto inutilmente, como se detesta uma víbora ou um sapo” (“Terceira confissão de Ana”, cap. 27, p. 314). Timóteo, por sua vez, é sempre aproximado a um animal pelos outros personagens. Quando retorna à Chácara, Nina observa que ele envelheceu, pois “já atingira esse grau extremo em que as semelhanças animais se sobrepõem às humanas” (“Continuação da Carta de Nina ao Coronel”, cap. 19, p. 238), enquanto Valdo reflete sobre o irmão caçula no momento em que ele aparece no velório de Nina: “havia qualquer coisa marinha, secreta, como se escorresse sobre ele o embate invisível das águas, rolando a esmo a massa amorfa que o compunha” (“Depoimento de Valdo (v)”, cap. 53, p. 541). Embora também pelo olhar externo, Demétrio, é sempre comparado com plantas. Depois de algum tempo sem visitar a Chácara, o médico repara que “aquele homem era dos que envelhecem de minuto a minuto, como um fruto que se deteriora” (“Segunda narrativa do médico”, cap. 13, p. 176). E Valdo conclui que “sua existência, pelo menos aquela de que eu tinha notícia, era idêntica à de certas plantas, isoladas e avaras, que vivem do ar – mistérios que a Natureza impõe” (“Segundo Depoimento de Valdo (i)”, cap. 44, p. 467).

Ana”, cap. 29, p. 329) ou fica “calada e mais inquieta, exatamente como certos animais ante uma ameaça que se aproxima” (“Carta de Valdo a Padre Justino”, cap. 22, p. 267).

Já a aproximação de Nina com o reino vegetal ocorre, antes de mais nada, pela comparação que se faz entre ela e as violetas, suas flores preferidas, que o jardineiro Alberto deixa em sua janela, e depois Timóteo espalha sobre seu corpo no leito de morte.⁴¹ A personagem é associada a violetas não apenas pela exuberância de uma floração, mas também pelo “perfume quente, adocicado, que se desprendia dela, como de um canteiro de violetas machucadas” (“Diário de André (V – continuação)” cap. 26, p. 312). Apesar de se manterem duplas,⁴² as metáforas e comparações de Nina com o reino vegetal ocorrem menos pela passividade⁴³ do que para atribuir-lhe a capacidade de florescer em terrenos adversos⁴⁴ ou características negativas, com foco na ideia de praga e propagação. Ora destaca-se a incapacidade de Nina em viver sozinha “como uma planta isolada em seu canteiro” (“Continuação da terceira confissão de Ana”, cap. 29, p. 330), segundo a qual ela “Ramificar-se-ia, cresceria ao vento, até debruçar-se do outro lado, onde florescesse qualquer arbusto indefeso e sem vontade” (ibidem, p. 330). Ora enfatiza-se que sua presença é “um fermento atuando e decompondo”, e que

Possivelmente nem ela própria teria consciência disto, limitava-se a existir, com a exuberância e o capricho de certas plantas venenosas; mas pelo simples fato de que existia, um elemento a mais, dissociador, infiltrava-se na atmosfera e devagar ia destruindo o que em torno constituía qualquer demonstração de vitalidade. E precisamente como essas plantas, que num terreno árido se levantam ardentes e belas, viria mais tarde a florescer sozinha, mas num terreno seco e esgrouinhado pela faina da morte. (“Diário de Betty (IV)”, cap. 23, p. 280)

Para falar de Nina, Betty associa “exuberância”, “capricho” e “veneno” às plantas, embora, pelo léxico do romance, a comparação com o reino vegetal se processe apenas como se “planta” substituísse o substantivo “mulher”. Também Ana, que na gradação de xingamentos com que se refere a Nina inclui “ser mulher” como algo grave: “Ah, aquela mulher devia se conhecer, e conhecer de que espécie era feito o seu amor. Cadela das ruas, dizia eu comigo mesma, prostituta

⁴¹ A relação de Nina com as violetas no romance é interessante também pelo que evoca de outras obras do escritor. Como observa Cássia dos Santos (2002, pp. 211-28), Nina se parece com outras personagens de Lúcio, em especial com Violeta, da crônica “A sedutora”, publicada em 28/7/1952 na coluna O Crime do Dia, do jornal *A Noite*. As duas são mães jovens e bonitas que seduzem o próprio filho, com quem, assim como a personagem trágica Jocasta, só tinham convivido na primeira infância.

⁴² Além das violetas, em outro momento, André observa Nina indo encontrá-lo no jardim e a compara com outra flor: “[...] o vulto feminino que recomeçara a crescer diante de mim. Devagar ela readquiria forças. Um imenso girassol, secreto e envenenado, alimentava-se na sombra” (“Diário de André (V)”, cap. 25, p. 302). Mario Carelli, para quem nessas metáforas com a flora a dimensão expressionista do romance “permanece tropical” (CARELLI, 1996, p. 728), considera que a observação de André indica a dualidade de Nina, o “contraste entre seu aspecto solar (girassol) e sua metamorfose em uma planta carnívora ou vampiro vegetal (alimentava-se), noturno e secreto” (ibidem, p. 728).

⁴³ Sentido presente talvez apenas quando ela se entrega ao sexo com André, “deixando afagar-se, tão sensível como uma planta açoitada pela fúria do vento” (“Diário de André (conclusão)”, cap. 1, p. 20).

⁴⁴ “—Porque a verdade é que só ali [no Pavilhão] Nina se realizava integralmente, florescia, recendia e brilhava, como um objeto sempre novo entre aquelas coisas carcomidas pelo tempo” (“Diário de André (VI)”, cap. 36, p. 337).

da mais baixa espécie, ser amoral e monstruoso – e, no entanto, que importava? mulher, e terrivelmente mulher no seu desvario” (“Fim da terceira confissão de Ana”, cap. 33, p. 358).

Em vez de transpor esses comentários para diálogos ou monólogos, há no roteiro uma transformação radical quanto aos julgamentos morais das demais personagens em relação a Nina. Ou os comentários nesse sentido são simplesmente omitidos,⁴⁵ ou são atenuados, com as ofensas diretas e as insinuações reduzidas.⁴⁶ Ou seja, apesar de muito frequente no romance, esse tipo de fala nem sequer foi considerado para o roteiro. A fim de compreender o sentido da escolha, cabe observar brevemente o que ficou de fora. Além das metáforas com o reino animal e vegetal, há muitas passagens do romance em que os outros falam de Nina ou ela fala de si mesma de forma a generalizar seu particular para algo comum “às mulheres”. Por meio de tal recurso, Nina é mais uma vez aproximada dos animais pela condição sexualizada de “fêmea” ou, ao contrário, é idealizada por sua beleza. E ao condizer com os estereótipos, positivos ou negativos, em torno da ideia de “mulher”, tendo gestos e cheiros “femininos”, assim como malícia, astúcia e caprichos, sobra pouco espaço para reconhecer o que faz dela um sujeito. É mais de uma ideia pretensamente universal de mulher que se trata, e para isso colaboram as exigências sociais dos papéis atribuídos às mulheres no contexto ficcional – notadamente o de esposa fiel, recatada e carola, e de mãe dedicada, mas também o de filha zelosa.

A própria Nina reproduz esse discurso generalizador a respeito de si mesma. Não necessariamente por absorver os preconceitos dos outros, mas como uma estratégia deliberada de argumentação. Ao escrever para Valdo ela procura contar sua versão da história, se defender das acusações de Demétrio e convencer o marido a apoiá-la financeiramente, para isso se colocando “como uma mulher frágil, sem dinheiro”, “melancólica, mãe amorosa e mulher infeliz” (CARDOSO, Elizabeth, 2013, p. 247). Ela chega inclusive a referir-se a si em terceira pessoa: “Aquela pobre Nina, e hoje mais pobre do que nunca, de novo à sua porta, humilde, farejando seu rastro como uma cachorra abandonada na estrada. Talvez não seja inútil dizer-lhe que as mulheres da minha espécie costumam a morrer [...]” (“Primeira carta de Nina a Valdo Meneses”, cap. 2, p. 33). Em outro momento, Nina retoma a questão do abandono olhando-se conforme o julgamento externo de que talvez fosse alvo, num momento em que, vale lembrar, o divórcio não era legal no Brasil:

Imagine, por exemplo, se conseguir imaginar dessas coisas, e se elas conseguirem atingir seu coração, que uma mulher com o meu prestígio, e com as relações que

⁴⁵ Como o de Alberto a Ana sobre Nina: “Esquecido da minha presença, [Alberto] exclamou de novo: ‘Ah, como me tratou! Mas há de me pagar um dia, e caro, a vagabunda!’” (“Primeira confissão de Ana”, cap. 8, p. 126).

⁴⁶ Um exemplo é a observação de André incluída no diálogo da primeira sequência do roteiro, na qual ele simplesmente pergunta por que Nina foi ao seu encontro se o considera uma criança, enquanto no romance diz “Por que me acolhe, e vem a um encontro marcado *no fundo do jardim*?” (“Diário de André (v)”, cap. 25, p. 300). Ao enfatizar o caráter escuso do local do encontro, ele sugere uma repreensão à Nina, alguém que faz coisas às escondidas.

posso – que prestígio maior poderia ostentar aos olhos de um Meneses? – seja obrigada a viver num apartamento acanhado, que cheira à pobreza e a **essa coisa inominável que é a existência de uma mulher abandonada pelo marido** (ibidem, p. 34; grifo nosso).

Logo depois, Nina defende sua posição de vítima: “Eu, que **sou realmente a perseguida e a injustiçada**, apesar dos esforços de Demétrio para converter-me numa mulher fantástica e caprichosa, que levará qualquer homem à ruína” (ibidem, p. 36; grifo nosso).

Nessa generalização do que seria característico das mulheres na *Crônica*, há ainda uma conexão frequente com o mal.⁴⁷ Com frequência o âmbito do feminino é considerado negativo em si, mas também, e sobretudo, pela sedução que exerce. Tal ideia de que a sexualidade feminina é perigosa e deve ser reprimida remonta, em sua versão moderna, pelo menos ao pensamento de Rousseau, cuja importância como fundador ideológico do patriarcado moderno (SCHOLZ, 1992, §2) e criador do duplo conceito de mulher deve ser observada. Segundo o filósofo, “A mulher e a família deviam converter-se em polos de oposição ao mundo externo cada vez mais dominado pela racionalidade instrumental” (ibidem, §3). Separada entre um extremo negativo e um positivo, entre as figuras da santa e da meretriz, uma mulher é respeitada sobretudo por sua posição como mãe, que precisava honrar se concentrando nas tarefas da casa, sendo o “Anjo do Lar”. A personagem Sophia, de *Emílio ou Da educação*, encarna essa ideal de mulher e que a partir de então seria continuamente reforçado e perpetuado. Seus atributos – piedade, pureza, domesticidade e submissão – são a síntese do que o patriarcado moderno cultua como a “verdadeira feminilidade” (KAPLAN, 1987, p. 116). No extremo oposto, as mulheres são condenadas por resistir de alguma forma a essa prescrição, ao procurarem alguma visibilidade pública, como um trabalho fora de casa que lhes impediria de ocupar-se apenas da esfera doméstica, ou ao expressarem sua sexualidade fora dos limites do casamento (o que poria em risco a propriedade privada).

A percepção de Nina no romance, no entanto, em vez de enquadrada em apenas um dos extremos da perspectiva dupla de Rousseau, se equilibra entre idealização e degradação. E com frequência funde esses polos de forma bastante ambígua. Se, de um lado, se exalta sua beleza e há espaço para pensar no seu sofrimento, de outro, além da aproximação de Nina com a animalidade, seu lado mais instintivamente sexual, há um terror em relação ao que é tido como superficial, aos ditos “artifícios” femininos de sedução pejorativamente associados às cortesãs. Esses artifícios envolvem o uso de roupas, acessórios, perfumes, penteados, mas também uma postura corporal e um conjunto de gestos tidos como calculados. Ou seja, Nina é aproximada do mal por ser alguém que não se identifica com a maternidade, concentrando seus esforços na

⁴⁷ Para análises mais aprofundadas sobre a relação das personagens femininas da *Crônica* com o mal, ver SAMPAIO (2018) e MONTEIRO (2020, pp. 105-26).

sedução de um homem que possa lhe proporcionar ao mesmo tempo prazer e ascensão social. Como a crítica de Rousseau à coquete parisiense,⁴⁸ a atratividade de Nina é considerada tão fútil quanto perigosa por Demétrio. Mesmo que a estratégia de ascensão social da protagonista esbarre no fato de que a família arruinada não tem nada material a perder, a presença de Nina e a modernidade que ela encarna poriam em risco a reputação dos Meneses à qual o patriarca se agarra com todas as forças, inclusive como estratégia para a crise financeira, como veremos.

O mal na *Crônica* não se opõe de forma tão cristalina a um bem reconhecível. Há no romance um interesse pela ambiguidade, pela zona de sombra entre o bem e o mal e pela convivência desses extremos em uma mesma personagem, como na protagonista Nina. Por seus modos de vida modernos, por sua liberdade, pela audácia de ter pecado, e sobretudo por botar em risco uma ordem de poder já frágil, Nina não está acima do erro humano, o que o romance (e também o filme) reconhece como algo positivo. O que o interessa é a imperfeição de Nina, que se faz em muitas camadas, por isso sua aproximação é também indireta e possível apenas pelo acúmulo de algumas ideias. Eventualmente essas ideias oscilam entre extremos de deslumbramento com a beleza de Nina e a acusação mordaz do que assumem ser sua conduta.

Nesse equilíbrio de forças que o romance propõe, assim como bem e mal não se excluem mutuamente, o grotesco⁴⁹ funciona na *Crônica* como uma polaridade do sublime que a ela termina por se fundir. Ao analisar o teatro de Victor Hugo, Peter Brooks chega a uma conclusão semelhante: o grotesco é um princípio de oposição em conjunção com o sublime, algo que só é possível em relações bipolares, que ecoam a mensagem cristã de que o homem é duplo (BROOKS, 1976, pp. 92-93). Nesse caminho, para usar uma terminologia cara a Lúcio Cardoso, o sublime não existe sem o grotesco assim como a redenção não existe sem o pecado. Carelli observa essa questão, ao destacar a importância de se considerar a dualidade na prosa de ficção de Lúcio:

Alguns momentos de condescendência folhetinesca ou escorregadelas na caricatura impediram os críticos de perceber como o ridículo era parte integrante de seu universo [de Lúcio Cardoso]. Várias vezes falamos mesmo de kitsch para caracterizar o acúmulo de elementos heteróclitos e fora de moda que não levavam em conta regras do ‘bom gosto’. [...] A perfeição formal não está em questão nesse criador sempre insatisfeito, cuja obra nos parece tanto mais

⁴⁸ Presente na crítica que ele faz ao luxo, que inclui os teatros franceses. Ver, entre outros textos, *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, *Discurso sobre as ciências e as artes*, e *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos teatrais* reunidos por Pedro Paulo Pimenta em *Rousseau: Escritos sobre a política e as artes* (2020).

⁴⁹ O termo “grotesco” refere-se tanto ao estilo artístico surgido no Renascimento “inspirado em ornamentos descobertos nas ruínas de antigos monumentos romanos e que retratam animais, homens e seres fantásticos entrelaçados com ramagens, flores etc.” (Aulete), como também a uma categoria estética. Para Wolfgang Kayser, trata-se de uma categoria trans-histórica ligada ao obscuro e ao sinistro. Já para Mikhail Bakhtin, é algo próprio do diálogo com a cultura popular da Idade Média e do Renascimento, em sua ligação com o Carnaval, a máscara, a hipérbole, a enumeração caótica. De forma mais geral, o grotesco refere-se “ao disforme, o ridículo, o extravagante e até o *kitsch* ou que privilegia esse tipo de imagem” (Aulete). Conforme essas definições, o grotesco na *Crônica* estaria nas metáforas com o reino vegetal e animal que acompanham sobretudo Nina, na descrição da vegetação que avança sobre as ruínas do Pavilhão, mas também na caracterização exagerada de Timóteo, e na deformação que acompanha o avanço do câncer de Nina, contemporânea ao suposto incesto. Ver também o verbete de “Grotesco”, escrito por Selma Calazans em 2009 no *e-Dicionário de Termos Literários*. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/grotesco/>.

moderna na medida em que é feita dessas dúvidas, desses excessos, dessa revolta, dessa sede de verdade do homem às voltas com o mistério de Deus.” (CARELLI, 1988, pp. 229-30)

Essa observação de Carelli tem a ver com a opinião de Victor Hugo de que os defeitos são tão necessários quanto as belezas para as grandes criações literárias, pois ambos compõem a originalidade de uma obra e também de um/a autor/a. Segundo o escritor francês, “Os defeitos, pelo menos o que assim nomeamos, são frequentemente a condição nativa, necessária, fatal, das qualidades” (HUGO, 2007, p. 98). Victor Hugo afirma isso no prefácio para *Cromwell* (ibidem, pp. 13-101), em que defende sua teoria do drama e aposta na convivência contrastante entre sublime e grotesco para que a literatura seja capaz de expressar o que há de verdadeiro na condição humana. A ideia de verdade de Hugo, ao invés de um espelho literal da realidade,⁵⁰ considera o caráter duplo e incompleto do cristianismo, que “separa profundamente o espírito da matéria. Põe o abismo entre a alma e corpo, um abismo entre o homem e Deus” (ibidem, p. 23). Uma vez que na criação divina “o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz”, e não caberia ao artista “retificar Deus”, então “o meio de ser harmonioso é ser incompleto” (ibidem, p. 26). Nesse sentido, “A verdade da arte não poderia jamais ser, assim como vários disseram, a realidade *absoluta*. A arte não pode apresentar a própria coisa” (ibidem, p. 67). Talvez por isso Lúcio afirme que não se considerava um romântico, e sim “um realista, na acepção mais absoluta do termo” (CARDOSO, 1996, p. 762). De todo modo, há na *Crônica* uma busca, compartilhada pelo Romantismo, de recuperar o sentido de transcendência e um reconhecimento de forças diabólicas no mundo e no próprio ser. Mas enquanto o Romantismo pretende recuperar alguma versão do sagrado *depois* da perda de sua forma tradicional e unificada (BROOKS, 1976, p. 16), a *Crônica* integra grotesco e sublime para propor uma destruição ficcional com ares apocalípticos.

Ao longo do romance, as metáforas e as generalizações usadas para qualificar gestos e ações de Nina passam a incluir cada vez mais entidades abstratas. Surgem considerações sobre elementos imateriais de sua personalidade, que por vezes não passam de idealização ou julgamento de outro narrador-personagem. Nesse sentido, Betty observa que Nina “não era um simples ser humano, mas uma coisa construída, uma obra de arte (“Diário de Betty (V)”, cap. 34, p. 367). Já Ana chega ao extremo de criar para o Padre Justino uma hipótese que parte do pressuposto da desumanização de Nina: “— E se ela fosse humana, como o senhor quer que eu suponha... se sofresse como qualquer um de nós... se fosse boa... acaso isto alteraria os fatos?”

⁵⁰ Sobre essa metáfora do espelho, Victor Hugo escreve: “o drama é um espelho em que se reflete a natureza. Mas, se este espelho é um espelho ordinário, uma superfície plana e unida, devolverá dos objetos apenas uma imagem apagada e sem relevo fiel, mas descolorida, sabe-se que a cor e a luz perdem à simples reflexão. É, pois, preciso que o drama seja um espelho de concentração que, longe de enfraquecê-los, reúna e condense os raios corantes, que faça de um vislumbre uma luz, de uma luz uma chama. Só então o drama é arte” (HUGO, 2007, pp. 68-69).

(“Fim da narração de Padre Justino”, cap. 32, p. 352). Cada vez mais os comentários das personagens enxergam na beleza de Nina “um signo qualquer de fatalidade” (“Primeira narrativa do médico”, cap. 5, p. 81), e, nos seus gestos dúbios, crime, feitiçaria, sendo ela uma “criatura frágil” que “encarnava o mal, o mal humano, de modo simples e sem artifício” (“Diário de André (VI)”, cap. 36, pp. 386-87), “uma espécie de anjo exterminador” (“Do livro de memórias de Timóteo (I)”, cap. 52, pp. 528-29).

A figura bíblica do Anjo Exterminador⁵¹ é recorrente no cinema moderno europeu dos anos 1960. Está, por exemplo, no título do filme homônimo de Luis Buñuel (1962) e em *Teorema* (1968), de Pier Paolo Pasolini, que Octavio de Faria aproxima de *O viajante* em sua apresentação ao livro (FARIA, 1973, p. XVI). Na literatura de Lúcio, ela poderia ser aproximada da personagem forasteira.⁵² Assim como Nina, as demais personagens que chegam de fora na obra do escritor são sempre enigmáticas e abalam o estado das coisas. A começar por José Roberto, na novela *O desconhecido* (1938), passando pela protagonista do filme *A mulher de longe* (1949), até Rafael, de *O viajante* (1973, publicação póstuma). No caso de José Roberto e Rafael, no entanto, alguma margem de indefinição é entendida como verossímil e preservada logo de saída, não sendo o centro do conflito a mover as histórias. Em vez de objeto de desejo e julgamento moral como a Mulher de longe e Nina, essas personagens podem mais facilmente ser sujeito e seguirem suas vidas misteriosas. Ou seja, a indefinição da personagem masculina é coisa dele, enquanto na personagem feminina é coisa pública, alvo de toda sorte de especulação e preconceito. No limite, resta a nós leitoras e leitores mantermos o enigma em suspenso ou então corroborar com os preconceitos. E enquanto Nina é um agente, talvez involuntário, da destruição da casa dos Meneses, que termina morta, Rafael de *O viajante*, por exemplo, é alguém que advoga apenas em causa própria e segue ileso e impune de todos os crimes que cometeu ou incitou. Tal comparação é relevante para pensar na punição aos deslizes das personagens femininas, que desde os clássicos gregos rondou a literatura (LORAUX, 1988) e depois também o cinema – inclusive na forma extrema da morte, figurada ou literal, pelo silenciamento e pelo exílio forçado:

A morte do feminino, na literatura, tem diversas qualidades, é feita de várias metáforas: a da imobilidade, a da fixidez, a da petrificação ou a da morte literal. Enquanto delegada de voz alheia, enquanto produto da literatura das sociedades patriarcais, a personagem feminina é uma construção, uma fantasia, que só pode ser um efeito de escritura e só pode esclarecer alguma coisa a respeito daquele que a enuncia. Presa de um sistema de representações viris, a mulher se lê

⁵¹ Na Bíblia, o Anjo Exterminador é um enviado de Deus para destruir povos e cidades inteiras. Ele aparece já no Êxodo para conduzir o povo até Canaã, marchando entre aqueles que serão exterminados (Ex 23:23). Ora ele deixa rastros de morte – “saiu o anjo de Iahweh e exterminou no acampamento assírio cento e oitenta e cinco mil homens. De manhã, ao despertar, só havia cadáveres” (2Rs 19:35) – ora alguns povos ou famílias são poupados do extermínio (Gn. 19; Hb 11:28). Em Segundo Samuel, o Senhor envia um anjo para destruir Jerusalém, mas se arrepende e suspende sua ordem depois do apelo de Davi: “O Anjo estendeu a sua mão sobre Jerusalém para a exterminar, mas Iahweh se arrependeu desse mal, e disse ao Anjo que exterminava o povo: ‘Basta! Retira a tua mão agora’ (2Sm 24:15).

⁵² Sobre a personagem da forasteira em *A mulher de longe* e *Crônica da casa assassinada*, ver Costa (2016; 2020).

anunciada num discurso que se faz passar pelo discurso de seu desejo. (BRANDÃO, 2006, p. 155)

Desde o início do romance, Nina está morta. A razão da sua morte, sabemos depois, foi um doloroso câncer. E, quase na mesma proporção em que se destaca sua beleza e sua “maldade”, afirma-se que seu destino é ser infeliz. Assim que a conhece, é nisso que Valdo pensa (“Meu primeiro pensamento foi: ‘Tão bela, e nunca será feliz.’ Por quê? Que força me levava a vaticinar coisa tão grave?” (“Segunda narrativa do farmacêutico”, cap. 7, p. 106). A própria Nina parece concordar com isso, quando reafirma essa fatalidade que a espera para vários interlocutores.⁵³

De todo modo, a personagem Nina é um exemplo eloquente de como na obra de Lúcio, ao contrário do determinismo sobre a personagem feminina que prevaleceu até o Romance de 30,⁵⁴ há uma figuração mais complexa das mulheres. Isso é verdade sobretudo a partir da novela *Mãos vazias*, na qual, a respeito da protagonista Ida, “o narrador não cede às explicações fáceis, calcadas em alguma visão moral estreita” ou em estereótipos, e na qual “tudo é encarado como problema” (BUENO, 2006, p. 332). A complexidade das personagens advém, desse modo, do embate com papéis estabelecidos. Embora esses papéis sejam definidos – como Paulo Emílio Sales Gomes ([1962] 2016, p. 282) observou a respeito da personagem de *Porto das Caixas* – eles não as definem. Além disso, “os narradores da prosa de Lúcio parecem manter uma relação de colaboração com as personagens femininas no intuito de emprestar mais voz a elas do que aos seus opositores” (CARDOSO, Elizabeth, 2013, p. 256), mas há um limite nessa postura, de modo que “As dobras do texto literário valorizam não apenas o silêncio da mulher, mas também o desafio de escutá-la, revelando o encantamento do narrador pelo enigma do feminino” (ibidem, p. 251).⁵⁵ A esse enigma está ligada Nina, mas também Ana e a questão do incesto. No filme, Saraceni preservaria a indefinição de Nina, mas sem fazer dela uma força motriz da trama.

Até aqui observamos como a caracterização de Nina, indireta, que oscila da admiração à repulsa, se constrói no romance com metáforas do reino animal e vegetal, mas também com generalizações sobre o que seria característico das mulheres e do feminino, frequentemente

⁵³ Nina diz para Betty: “tenho tudo o que quero, casa, família, vivo ao lado de meu marido. Mas a felicidade, Betty, é uma condição íntima. Eu não nasci para ser feliz como todo o mundo” (“Diário de Betty (v)”, cap. 34, p. 365). Em carta não enviada ao Coronel: “eu vim ao encontro do meu destino, como quem abre espontaneamente as portas de sua prisão” (ibidem, p. 237). E para Valdo, em carta que tem semelhança lexical com o filme lacrimoso: “Meu destino é este, ninguém foge à luz da sua estrela. Acredite, apesar de tudo, que eu não tenho mais muitos dias de vida. [...] Outras vezes já fiz súplicas diferentes, já chorei, já gemi por auxílios que nunca me vieram. Não faz mal, se bem que possa dizer que seja este silêncio o que me liquida aos poucos. Nunca pensei que pudesse morrer assim, desdenhada, sem um olhar amigo para me acompanhar neste difícil transe – não” (ibidem, p. 94).

⁵⁴ Há algumas exceções, não por acaso, concentradas nas obras de escritoras mulheres, como *O Quinze*, de Raquel de Queiroz e *Maria Luíza* e *Em surdina*, de Lúcia Miguel Pereira. Para análises desses romances, ver BUENO (2006).

⁵⁵ Uma vez que não se apresenta solução para tal enigma no romance, a fortuna crítica já defendeu a ideia de que a feminilidade, como observa Lacan, seria impossível de conceituar porque se realiza no âmbito do discurso (CARDOSO, Elizabeth, 2013, p. 308). Gostaríamos, no entanto, de acrescentar que o mesmo vale para a masculinidade. A diferença é que, por muito tempo foi conferido aos homens o privilégio da privacidade e a prerrogativa do discurso – e também sobre a feminilidade e as mulheres, consideradas um “outro”. Não à toa o espaço do escritório, preservado e restrito a uma pessoa, por muito tempo foi associado ao corpo masculino, enquanto a casa inteira, percorrida e usada por quem mora nela ou a frequenta, ao corpo feminino.

associado ao mal. Outros aspectos da *Crônica*, ligados ou não a Nina, caminhariam de forma a integrar o lúgubre e o mórbido, mas sem que esses elementos excluíssem a beleza e o prazer. É o caso, por exemplo, da experiência do incesto que ocorre quando o câncer está avançado, a ponto de o corpo de Nina exalar um odor fétido e começar a perder suas formas. Nada disso impede que André experimente o gozo sexual. Na verdade, a decomposição do corpo de Nina atrai André, que vive nessa situação extrema de confundir-se com esse corpo já disforme, a anulação momentânea de sua condição descontínua, solitária, de que fala Bataille em *O erotismo* (1987).

Conforme a doença de Nina avança, seu corpo aos poucos perde a forma, e ela mais parece “um espectro de um ser humano” (“Diário de André (VII)”, cap. 38, p. 396). No entanto, assim como no roteiro a caracterização de Nina é transformada, o aspecto lúgubre que envolve a descrição do incesto e a ênfase na deformação literal do corpo doente de Nina são reduzidos – mas não inteiramente descartados, o que só ocorreria depois no filme. Esses elementos ainda estão presentes em momentos significativos do texto. O cadáver de Nina, por exemplo, aparece desde o início enrolado em um lençol de forma improvisada e relapsa como os cadáveres de *A mulher de longe*, *Porto das Caixas* e *O viajante*. Na conversa que André e Valdo têm ao lado do corpo de Nina, André acusa Valdo de pensar em Nina como algo que acabou, um “monte de lixo”, um “fardo de carne apodrecendo” (SARACENI, s. d., p. 3). E diante da finitude da vida, que considera uma injustiça de Deus, André sentencia que não pode respeitá-Lo. Com um movimento brusco, cospe várias vezes sobre o cadáver de Nina, depois a beija. Ele blasfema então três vezes: ao negar Deus, ao profanar o corpo morto da mãe e ao desrespeitar Valdo, que não obedece como a um pai, desconsiderando o interdito do incesto. Verborrágica e exagerada, tal cena seria difícil de filmar sem resultar em um registro gratuito e apelativo, ou, se assumido como intencional, algo irônico e escrachado, em desacordo com o que predomina no cinema de Saraceni.

O comportamento de André é mais contido no filme. André se exalta apenas quando descobre que Nina está no quarto de Timóteo, território da casa que havia sido proibido para ele, com a desculpa de que o tio tinha uma doença contagiosa. E há ainda outra mudança significativa na maneira como André se refere aos pais: no romance ele mantinha um respeito filial e uma formalidade, usando sempre os pronomes de tratamento “senhora” e “senhor”, mesmo quando rivalizava com o pai. O roteiro mantém tal tratamento, mas no filme, e neste ponto o período que o separa do roteiro é decisivo, André passa a tratar Nina e Valdo por “você”, e sua revolta com o ambiente opressivo da Chácara é também a de um adolescente que resiste às referências tradicionais da família em busca de autonomia e de liberdade, conforme os valores gestados nos centros urbanos após 1968.

Apesar desses aspectos lúgubres terem se mantido no roteiro, algo que é descartado desde então é a caracterização do Pavilhão. O espaço nem sequer é descrito no texto de Saraceni, enquanto no romance André o percebe dessa maneira:

Acompanhei-a neste gesto, e senti que tombava sobre um velho divã esfiapado, atirado ali como um traste inútil, e recoberto com velho xale cheirando a mofo. Baratas e ratos transitavam sofregamente pela escuridão – e durante um minuto, imóvel, ouvi todo aquele prodigioso concerto, e pressenti, ao vivo, o poderoso hálito de morte que vagava naquele lugar. Devia ser um quarto de empregado, estreito e sujo – numa das paredes havia uma única janela gradeada, e era através dela que se via uma nesga de céu, como nas celas dos prisioneiros.” (“Diário de André (V – continuação)”, cap. 26, p. 311)

A fortuna crítica da *Crônica* já observou a semelhança entre os espaços da casa e a arquitetura do castelo no romance gótico⁵⁶ com masmorras e sepulturas (BARROS, 2008, p. 120), que esconde segredos inconfessáveis e que, na equivalência com a história colonial brasileira, assumiriam a forma de alcovas, porões, senzalas e outros anexos da casa-grande já abandonados (como o Pavilhão). Uma vez despojado de ratos, baratas ou mofo, o Pavilhão poderia se tornar um refúgio mais convidativo, onde as relações sexuais seriam prazerosas em vez de esmagadas pela culpa e emaranhadas às imagens de sujeira, degradação e morte. A única cena de sexo do roteiro, na sequência XXIV, acontece nesse espaço fora da casa, sendo descrita da seguinte forma:

Os dois se beijam outra vez, nos lábios. Ela se dobra para trás, ele cai sobre ela e relam sobre o sofá. André segura os seios de Nina, tirando sua blusa, enquanto ela tira a camisa dele, sempre se beijando. André vai tirando a saia de Nina, enquanto sua mão desce pela sua pele, até o seu sexo. Nina estremece, empurra André e começa a tirar sua calça, beijando e acariciando com os lábios, o ouvido, as mãos, e sexo de André. Ele está de pé, nu. Nina desce pelo seu corpo até ficar de joelhos diante dele. André levanta-a e faz a mesma coisa, descendo seus lábios até o sexo de Nina. Os dois voltam ao sofá. (SARACENI, s. d., p. 29)

No romance, a descrição dessa cena não menciona os beijos constantes que Nina e André trocam nem indica o sexo oral, que não se manteria no filme, pelo menos não na cópia do Canal Brasil a que tivemos acesso.

Ah, e nem posso dizer que não tremesse e não suasse ante a extensão do meu pecado, pois repetindo mil e mil vezes que afagava e mordida a carne que me concebera, ao mesmo tempo encontrava nisto um prazer estranho e mortal, e era como se debruçasse sobre um enredado de perfume e de nervos que era eu mesmo, minha imagem mais fiel, minha consciência e meu inferno.

Docemente escorreguei a mão ao longo do seu tronco, sentindo encrespar-me a macieza de sua pele – e como se fosse um caminho sabido de há muito, e ali devesse desaguar, unidas, as dissonâncias do mundo, coloquei-a sobre seu sexo, que palpitou a esse contato como uma ventosa de lã. Ela estremeceu, ondulou como à chegada de um espasmo – e sob meus dedos que se faziam mais duros, e mais precisos no seu afago, senti abrir-se aquela flor oculta, e desnudar-se o

⁵⁶ Há atualmente uma discussão sobre a existência ou não de um romance gótico brasileiro. Os que defendem essa categoria consideram autores como Lúcio Cardoso e Cornélio Penna. Como características desse romance, são destacados o *locus horribilis*, o enredo lacunar, o uso do fluxo de consciência, o passado que assombra o presente, o mal imanente e a presença de personagens monstruosas. Sobre esse debate, ver BELLAS, 2020.

mistério de sua natureza, exposta e franca, como uma boca que dissesse, não o seu nome, mas o nome do seu convíte. Subi a mão, voltei a afagar-lhe o talhe, dobrei-a, venci-a ao poder do meu carinho – e afinal como um grito rompeu-se o encanto, e entreabriu-se a fenda escura e vermelha daquele corpo, num riso tão moço e tão vibrátil, que através dele parecia ressoar toda a música existente. (“Diário de André (V – continuação)”, cap. 26, p. 312)

Ainda que o romance não descreva o sexo oral – e na mulher, importante destacar –, o erotismo está presente em alta dosagem nessa experiência limite de gozo agônico vivida por Nina e André. Pois como afirma Ruth Silviano Brandão, “A descrição detalhada de um corpo quase em putrefação, no tempo limite da morte, não deixa de ser marcada pelo erotismo” (BRANDÃO, 2006, p. 165). Em outro momento do romance, o ato sexual se repete ainda mais nesse limiar, quando André chama Nina “da morte” para transarem uma última vez. Essa cena com Nina agonizante está na sequência XXVI, mas após o pedido apenas sugerido de André, “Uma vez ainda, Nina...” (“Continuação do diário de André (IX)”, cap. 43, p. 460). Ela, já em delírio, não o reconhece, o chamando de Alberto e também de André. A transcrição dessa passagem do romance é relevante tanto para mostrar a fatura radical das descrições, como o erotismo e o frenesi da linguagem, o erotismo, portanto, do próprio texto:

não era a fruição da vida o que me interessava, mas a da morte. Agi e como agi, não sei – era um terror, uma ânsia de me completar em sua agonia. Ela própria não me incitara, não me dissera que era preciso atravessar o muro, possuir, romper e anexar os seres que amamos? Amei. Amei como nunca, sem saber ao certo o que amava – o que possuía. Não era um interior, nem uma mulher, nem coisa alguma identificável – era uma monstruosa absorção a que me entregava, uma queda, um esfacelamento. Sobre minha cabeça sentia girar a própria força do escuro, e como se estivesse no vórtice de uma vertiginosa água, meu ser ameaçava fender-se no embate contra um poder que me fazia rodar sem descanso, sem no entanto atingir qualquer coisa que em mim permanecia imune ao frenesi dessa espantosa viagem. Até o instante em que ouvi um grito romper o ar – e acordei. Desfalecida em meus braços, ela arquejava. E pelos meus punhos, pelos meus dedos, escorria um líquido que não era sangue e nem pus, mas uma matéria espessa, ardente, que descia até meus cotovelos e exalava insuportável mau cheiro. Abandonei-a, e ela afundou-se na massa mole dos travesseiros. O líquido, vagaroso, ainda escorria pelos braços. Morta? Viva? A questão era inútil. Vivo era eu, ante as sobras da minha louca experiência. Vivo era eu, e esta consciência me fez ficar de pé, transido, olhando a coisa sensível que ainda ofegava sobre a cama. (ibidem, p. 462)

Os encontros entre André e Nina descritos no romance talvez estejam entre os aspectos que mais permanecem em nossa memória depois da leitura. Colaboraram certamente para a recepção polêmica que a *Crônica* teve na ocasião de seu lançamento. Olívio Montenegro chegou a mencionar que o romance era “um fato mais escatológico do que literário” (MONTENEGRO, 1959, p. 3). Também por isso chama atenção que Saraceni tenha aberto mão desse dado. No filme, essa cena é acompanhada pela trilha sonora, que reforça a intensidade amorosa, e entrevemos os corpos bronzeados com marcas de sunga e biquíni em meio à exuberância de um

jardim tropical [fig. 35], ou seja, o erotismo se mantém, mas é deslocado das metáforas com o reino vegetal e da fraseologia que descreve a experiência-limite de confrontação do abismo da morte para uma imagem despojada de qualquer abjeção. O cheiro de Nina e a situação de suas costas em chagas são mencionados depois nos diálogos e corroborados por comentários sonoros, como o som de moscas, mas não há cenas íntimas de André com Nina com a doença já avançada nem qualquer maquiagem que demonstre o avanço do câncer em seu seio.

Além da relação sexual entre os dois no Pavilhão, que incluía sexo oral na mulher, o mais chocante ao espectador dos anos 1960, caso o roteiro fosse filmado dessa forma, seria o momento em que André cospe no cadáver de Nina e a aparição de Timóteo no velório. Sobre este último momento, a rubrica se detém com a seguinte descrição: “Entra Timóteo, numa rede, carregado por três negros. Uma rede comum, de tranças, bastante usada. Timóteo está imundo. Mal consegue mover o braço mole, desvitalizado. Uma massa humana. Um monstro. Os cabelos longos, está vestido de mulher, mas o vestido é antigo e velho, apenas serve para cobrir sua enorme nudez branca. Tem o rosto pintado, todos estão petrificados” (SARACENI, s. d., p. 38).

Previendo ainda o choque da aparição de Timóteo, o desenlace no roteiro, no entanto, é diferente do romance e também se afasta da solução encontrada pelo filme anos depois. As duas últimas sequências, XXX e XXXI são apresentadas respectivamente como “A destruição da casa e a ressurreição” e “Voltando à sala da morta, depois do grito de Demétrio”. Elas retomam o velório de Nina do início do roteiro, ocasião que permite que os Meneses recebam a visita ilustre do Barão, e que é palco para a escandalosa entrada triunfal de Timóteo. Entremeadas a essa sequência do velório, há uma montagem alternada com a cena em que Ana confessa ao Padre Justino ser mãe de André. Ficam de fora os acontecimentos que no romance se processavam em Vila Velha no momento dessa confissão, muito posterior à morte de Nina: uma epidemia dizimava a cidade, que antes disso tinha sido saqueada pelo bando de Chico Herrera, personagem que reaparece em *O viajante*. Ana era a única sobrevivente na Chácara mas já estava ela mesma agonizante, ou seja, essa é a sua última confissão antes da morte.

A escolha de, tal qual no romance, posicionar a confissão de Ana no final, como uma revelação que desmentiria a primeira verdade que já aceita, poderia nos levar a crer que o incesto não ocorreu, eximindo Nina desse pecado. No entanto, André acredita do início ao fim da narrativa ter se envolvido com a mãe, e a revelação de Ana, além de dirigida somente ao padre, poderia ser questionada em sua veracidade. Assim, é possível acreditar, com Ana, que André é filho dela e não de Nina, da mesma forma que é possível desconfiar se isso não seria verdade apenas para Ana. Também quando Ana, outra vez imitando Nina, tenta seduzir André – que ela sabia ser seu filho – o tabu do incesto se faz presente, mesmo que não se concretize em uma

relação sexual (CABALA, 2019, p. 69). De qualquer modo, o signo do incesto está dado, não há como apagá-lo (BEDRAN, 1998, p. 138). Negar essa realidade seria desviar de um incômodo que é tão decisivo quanto incontornável para o romance. Ao contrário de alguns intérpretes da *Crônica* que consideram essa revelação final uma derrapada, em parte pelo teor melodramático que ela encerra,⁵⁷ Saraceni chegou a defender em uma entrevista a ideia de que Nina não tinha cometido incesto (SARACENI, 1972). Independentemente das declarações do cineasta, permaneceu na *mise en scène* alguma ambigüidade, como veremos.

Sem se deter sobre os acontecimentos posteriores ao velório de Nina, a última sequência do roteiro destaca de modo otimista o triunfo de Timóteo (com Nina) contra os Menezes. Ele espalha as violetas sobre o corpo da cunhada, em retribuição àquelas que ele tinha roubado, e termina dizendo “A verdade, Nina, só a verdade importa, lembra-se? Deve lembrar-se hoje, no dia de nossa vitória” (SARACENI, s. d., p. 39). Uma vez que Timóteo não vê um jovem idêntico ao jardineiro Alberto, nenhuma imagem indica a ocorrência do milagre da ressurreição. Sendo menos alvo do julgamento moral da família, em vez da passividade e das “lágrimas fáceis”, no roteiro Nina enfrenta os demais com palavras e também com gestos, que chegam a ser violentos, como as bofetadas já presentes no romance que são mantidas. E Timóteo, ainda por cima, vinga Nina e se vinga. Ao aparecer com as roupas e as joias da mãe diante do Barão e de todos os moradores de Vila Velha, ele constrange os irmãos que o tinham confinado no quarto. Sem a destruição total que abalaria Vila Velha – sob a forma de uma pilhagem e uma epidemia apocalíptica⁵⁸ –, o desenlace previsto nessa versão do roteiro é muito mais otimista do que o do livro e também do que aquele – realizado dez anos e um golpe de Estado depois – que seria filmado em *A casa assassinada*. De todo modo, como veremos, o filme, em vez de mostrar Timóteo sujo e com roupas rasgadas, o apresenta ricamente vestido, maquiado e com as unhas feitas, pronto para seu ataque final à família.

⁵⁷ Um exemplo é Nelly Novaes Coelho, que observa o seguinte sobre a revelação de Ana: “Ao final, quando a confissão de Ana destrói pelo alicerce aquilo que alimentara o romance, a perplexidade do leitor aumenta. E ao chegar às últimas linhas, as perguntas irrespondíveis se atropelam: Nina sabia afinal que André não era seu filho? Como poderia não tê-lo sabido? [...] Quem era afinal Nina? Todos os depoimentos, ao longo do romance, convergem para um ponto: mostrá-la como um ser fascinante, diabólico, um anjo exterminador. [...] Com o registro dessa fascinante personalidade, Lúcio Cardoso teria pretendido revelar que o Mal é a grande força do homem? É possível... Pena foi que o final tivesse tentado desfazer o que a trama do romance havia feito, empobrecendo a pobreza ali existente” (COELHO, 1996, p. 781). Outro exemplo é Wilson Martins, que observa que “o recuo final (não encontro outro nome para o ‘reconhecimento’ melodramático de André) parece-nos, também, uma capitulação: o leitor tem a sensação de que Lúcio Cardoso apresenta as suas desculpas e mostra-nos que tudo aquilo não era verdade, que todo seu romance era um mal-entendido” (MARTINS, 1996, p. 796).

⁵⁸ Em seu depoimento sobre Lúcio para a edição crítica de *Crônica da casa assassinada* publicada na Coleção Archivos, Saraceni indica a possibilidade de filmar isso depois que o filme já estava pronto: “Os Menezes serão destruídos por uma enchente total. Pensei na sequência final com o bando de Chico Herrera com seu cavalo branco vestido de joias que Timóteo escondera para não salvar a família. Seria um belo começo para *O viajante*” (SARACENI, 1996, p. 784). O depoimento data de outubro de 1973, o que indica que neste momento Saraceni já estava pensando em *O viajante*.

Uma análise de *A casa assassinada*

Pela sincronia do cinema, em vez de preservados na estrutura da carta, do diário ou das memórias, os diálogos de *A casa assassinada* são proferidos por personagens encarnadas (na imagem), umas diante das outras. E como esses corpos nem sempre possuem marcas evidentes da passagem do tempo, do envelhecimento e do avanço do câncer descrito no livro e mantido no discurso verbal, há um desacordo constante entre palavra e imagem. O que é dito não reafirma o que é mostrado. Muito pelo contrário. Por vezes são mencionadas coisas que não vemos ou não vemos com tanto destaque. Esse fator de contraste, junto a outras opções estéticas, permitiu que uma narrativa de cunho memorialístico fosse capaz de produzir um efeito continuado de presente.

Enquanto no romance é possível sobrepor a perspectiva de vários narradores-personagens, um desmentindo o outro até que não possamos mais garantir qual é a versão verdadeira dos fatos, numa soma de verdades possíveis, no filme, a casa está lá, e em vez das metáforas e comparações recorrentes com os reinos vegetal e animal, a vegetação tropical é vista avançando descontrolada sobre as ruínas do Pavilhão, encobrindo corpos que se vigiam e se desejam. Os olhares e gestos, ainda que nem sempre atestem verdades ou deixem claras as intenções dos envolvidos, ocorrem na cena, que privilegia planos longos e fixos.

Não por acaso, dez anos após o roteiro, o cineasta escolheu suprimir o termo “crônica” do título do filme. Em vez de narrado tempos depois, reconstituído como uma crônica de costumes ou uma investigação policial, o lento assassinato da casa é vivido e visto num longo presente. No entanto, essa visão não é imparcial nem está livre do peso do passado, de deformações e mal-entendidos. Confrontamos já nos créditos iniciais objetos da família decadente: arados, ferramentas de trabalho sem uso, baús, papéis de parede descascados. É nesse lugar que o filme nos coloca. Aos poucos vamos entramos na intimidade desse espaço fechado, reparando no mobiliário e nos moradores.

Nesse caminho, as escolhas de *mise en scène* do filme criam um conjunto de ambiguidades que não estava previsto no roteiro. Isso inclui personagens, espaço, tempo, e está, antes de mais nada, na escolha do formato cinemascope.⁵⁹ Se a recorrência de planos fechados no interior da

⁵⁹ Perguntado sobre a razão da escolha do cinemascope, que soa contraditória com um drama intimista, Saraceni afirmou: “Embora Lúcio trate de problemas intimistas, ele o faz de forma épica. As personagens poderiam ser, por exemplo, as de um

casa por si só reforça a sensação de claustrofobia, essa sensação é amplificada com o cinemascope. Normalmente usado para filmes que privilegiam cenas externas com ênfase na paisagem e no movimento, como no *western*, o formato horizontal destaca aqui, por contraste, o confinamento e a imobilidade. É como se houvesse mais espaço no plano para perscrutarmos a prisão física e emocional das personagens, e para observarmos os objetos que as cercam e expressam características de seu mundo interior.

Filmados em cinemascope, os primeiros planos frontais de rostos (sobretudo de Nina, Ana, Timóteo e André) e os planos americanos nos diálogos sugerem as elucubrações mentais das personagens que surgem de uma situação de asfixia, ausência de horizonte. Em uma tentativa de aliança, os interlocutores são vistos um ao lado do outro. Usados com parcimônia, campos e contracampos, em vez de destacarem o envolvimento dos que participam da conversa, conferindo dinamismo às cenas dialogadas, organizam apenas as situações em que há rivalidade, por exemplo, entre os irmãos Demétrio e Valdo e entre as cunhadas Nina e Ana.

Pelas escolhas da direção de arte e do figurino, há no filme a convivência de temporalidades distintas no espaço da casa, cuja arquitetura, antes de mais nada, é pertinente observar. Na folha de rosto da primeira edição do romance, Lúcio Cardoso incluiu um desenho da Chácara dos Meneses [fig. 7]. Por esse desenho, percebemos se tratar de uma implantação térrea em formato retangular, cercada por um amplo jardim:



Chácara dos Meneses desenhada por Lúcio Cardoso e publicada desde a primeira edição do romance *Crônica da casa assassinada*, em 1959. Fonte: CARDOSO, 1996, p. 4.

Conforme o desenho, a casa é dividida em áreas social, de dormitórios e de serviço. O que hoje se convencionou chamar de área íntima, ou seja, o espaço reservado aos dormitórios e banheiros

filme de Glauber Rocha, que têm tendência épica. São grandes paixões, o tempo todo e achei que a tela larga, "cinemascópica", expressaria melhor a grandiloquência da narrativa" (SARACENI, 1972, p. 35).

completos, não está em uma posição reservada.⁶⁰ Pelo contrário, é um ambiente de passagem entre o lugar de recepção dos convidados e a principal zona de serviço, a cozinha, ao lado da qual ficam os dormitórios dos empregados, em uma reminiscência da posição que a senzala ocupava na arquitetura colonial. Além disso, o escritório, em um canto da sala, sugere que a privacidade é privilégio dos chefes da família que o utilizam. Não à toa, o jardim podia ser usado para evitar o clima quente – nas atividades de lazer e trabalho – e a falta de privacidade das casas (ALGRANTI, 1997, pp. 96-97).

De forma equivalente, no filme, a falta de privacidade é um problema que os moradores enfrentam. As personagens quase não descansam, passam tempo juntas na sala, ou se entretêm com conversas na cozinha, enquanto comem e tratam de afazeres. Elas só conversam em seus quartos, com portas e janelas fechadas, e fora da casa: na varanda, onde há uma rede, no amplo jardim e no Pavilhão. É sobretudo por esse uso que o espaço externo no filme se torna um território literal de refúgio, mais do que local privilegiado para uma utópica reconexão com os instintos e com a natureza, conforme a metáfora tão antiga quanto o Jardim do Éden bíblico. No espaço externo, é possível contornar a vigilância severa da casa, mas tal escape é fugaz, ideia que a *mise en scène* corrobora, como veremos.

Ainda no interior da casa, as diferenças entre os moradores aparecem no modo como eles mantêm seus quartos. O território de cada um é um universo compatível com os indivíduos que nele habitam, e a expressividade dos objetos tem grande importância. O de Timóteo, o mais suntuoso e decorado, revestido de um papel de parede avermelhado, tem muitos quadros, cortinas, tapeçarias e itens decorativos como castiçais e esculturas ocupando a superfície dos móveis [fig. 8]. O quarto de Nina e Valdo, forrado com um papel de parede azul-turquesa, apresenta um guarda-roupa, um espelho, e a decoração contrapõe um vaso com um arranjo de rosas e uma pintura de paisagem marítima [figs. 24-26] a duas armas decorando a parede sobre a cama [fig. 10]. O interesse de Nina pelo belo e sua conexão com o litoral convivem com as armas de caça, em uma associação de uma atividade talvez desempenhada por Valdo, crescido na província. Já o quarto de André é o quarto de um adolescente urbano do período em que o filme foi produzido, isto é, um adolescente que se interessa pela cultura *new age* dos anos 1970, a julgar pelo cartaz da Índia e a tapeçaria artesanal que ornaram as paredes sem revestimento de papel em seu espaço privado [fig. 9]. De todos os quartos, o de Ana e Demétrio é o mais austero. Também sem papel de parede, ele não tem quadro, flores, e nem sequer um cartaz. Além da cama e de um

⁶⁰ Esse longo corredor que separa os quartos era algo deliberadamente evitado nas fazendas mineiras, onde se preferia a irregularidade labiríntica de desvãos e alcovas para garantir a privacidade em relação à rua, aos vizinhos e visitas frequentes, mas também em relação aos membros da família numerosa e aos empregados (MACHADO, Júlio, 2019; CRUZ, 2008). A planta da casa entrevista pelo desenho, portanto, não condiz com a que era habitual na região que o escritor escolheu situar o romance, a chácara da família Pentagna em Valença, interior fluminense, que inspirou a ambientação do romance, e onde Lúcio escreveu parte do livro. A mesma casa foi utilizada para as locações do filme (SARACENI, 1993, p. 127).

armário com espelho parecido com o que há no quarto de Nina e Valdo, encontra-se apenas um crucifixo dourado na parede [fig. 11]. Sem contrastes que poderiam caracterizar o espaço compartilhado por um casal, há ali, como nos aposentos de um monastério ou convento, apenas o indispensável: móveis utilitários, a memória do martírio de Cristo e a janela aberta para entrada de luz natural.



8

Apesar de se parecer com seu antepassado do retrato, Timóteo nega isso por meio de suas roupas, com as quais pretende construir uma semelhança com antepassadas – sua mãe e Maria Sinhá, que costumava vestir-se com trajes masculinos.



9

Além do figurino e dos cabelos de André, também a decoração de seu quarto o posiciona como um jovem dos anos 1960-70, que se interessa pela cultura hippie e *new age*.

Os quartos de Nina e Ana, ainda que coabitados pelas esposas, têm alguma semelhança no mobiliário porque ambos continuam sendo também os dormitórios de dois Meneses, na Chácara da família. A casa, portanto, resiste a qualquer influência vinda de fora. O quarto suntuoso de Timóteo, apesar de parecer uma exceção a essa regra, é, na verdade, também constituído a partir do legado dos Meneses. Mas com a parte feminina desse legado, que, acuada após a morte da matriarca da família, sofre uma transposição literária do procedimento psicanalítico do recalque (CARDOSO, Elizabeth, 2013, p. 270). Embora Timóteo se pareça fisicamente com o senhor do retrato exposto na parede de seu quarto (assim como Betty se parece com a senhora) [fig. 9], ele sente afinidade pelas antepassadas falecidas, sua mãe e Maria Sinhá. Já o quarto de André (e também seu figurino e o de Nina) indica o que poderia vir a ser o futuro dos Meneses, algo conectado a uma nascente cultura jovem, urbana e moderna, aberta a influências internacionais em matéria de moda e estilo de vida.



10



11

As armas decorativas refletidas no espelho do quarto de Nina e o crucifixo no quarto de Ana.

O vislumbre do que seria um futuro por meio de Nina e André, convive porém com a tradição da família que continua no presente, sobretudo por meio de Demétrio e Ana. As escolhas de figurino e direção de arte constroem uma continuidade visual entre Demétrio, Ana, os Meneses e a própria casa. Na sala de estar, há um aparador sobre o qual estão dispostas as pratarias remanescentes na família, um piano, e, pendurados na parede, retratos de dois antepassados [fig. 12]. Parecidos como eles, Demétrio e Ana mantêm – nas vestimentas escuras, no penteado e nos gestos contidos – a tradição dos Meneses. No meio-termo, Valdo mantém as roupas, mas não o cabelo, que usa maior de par com um bigode espesso [fig. 13], duas tendências nos anos 1960-70 que têm no cantor e compositor Belchior um exemplo emblemático. Já o figurino, os cabelos e os gestos de Nina e André – que não são Meneses – destoam dos demais e também dos elementos da casa.



12



13

A continuidade dos elementos visuais entre as personagens e a casa e o contraste entre o velho e o novo.

Apesar de algumas características contrastantes das personagens passarem ao espaço dos quartos, eles não chegam a se opor como indicativos da personalidade como ocorre com os figurinos. Isso porque a Chácara dos Meneses, conforme Betty adverte Nina, segue “o sistema de vida do senhor Demétrio”. Isto é, a autoridade de Demétrio, como na dominação tradicional estudada por Weber, está “baseada na crença cotidiana na santidade das tradições vigentes desde sempre e na legitimidade daqueles que, em virtude dessas tradições, representam a autoridade” (WEBER, 1991, p. 141). O arbítrio desses representantes pode incidir sobre a superfície da tradição, mas não transformar suas bases. Tal arbítrio, no entanto, é exclusividade dos chefes da família. Cabe sobretudo a Demétrio, embora de certa forma se estenda aos demais homens da casa, desde que

eles sigam as tradições, que envolvem um conjunto de comportamentos sociais, entre os quais a heterossexualidade compulsória e o casamento que visa a reprodução. Nesse esquema, o privilégio do arbítrio não se estende a Timóteo, mas Valdo tem maior liberdade para mudar de penteado, e André, tratado com as regalias de único herdeiro dos Meneses, ganha espaço para se expressar por meio das roupas e do cabelo. Também colabora para o arbítrio de André o fato de que sua experimentação seria característica da fase da adolescência, categoria que o filme explora nos termos das décadas de 1960-70, inclusive ao dispensar o tratamento respeitoso tradicionalmente direcionado aos pais, fazendo com que André chame Valdo apenas de “você” e não de “senhor”, como estava no romance e no roteiro.

Tamanha liberdade de arbítrio não é concedida a Nina e Ana. Daí o julgamento que sofre a primeira e a limitação a que está subordinada a segunda. Ana, uma figura austera do interior, educada para se tornar uma Meneses, antes de conhecer Nina, parecia se resignar com seus trajés escuros e sem graça e com a falta de desejo entre ela e o marido. Já Nina leva do Rio de Janeiro para a Chácara inúmeros vestidos e chapéus, que, apesar de tachados como “inúteis” por Demétrio, uma vez que todas as mulheres da roça “se vestem como Ana”, ela insiste em manter consigo. A oposição entre as roupas das cunhadas, sendo algo que as particulariza, é condizente também com sua diferença de classe e com a importância que a moda tem no campo e na cidade. Ainda é válido para o filme o que Gilda de Mello Souza observa em seu estudo sobre a moda do século XIX: se nos grandes centros, os bens de consumo de visibilidade imediata, como a vestimenta, contribuem ao lado das boas maneiras para a distinção social, no campo, onde todos se conhecem a ponto de situar a história socioeconômica e familiar uns dos outros, ou seja, onde as classes são mais estáveis, “a vestimenta, como o interior das moradias, desconhece a moda” e os trajés simples e austeros não revelam “a posição social de destaque, a qualidade de ricos proprietários rurais” (SOUZA, 1987, pp. 119).

Em duas cenas em que Nina e Ana se olham no espelho fica clara a relação que cada uma tem com as roupas e com a própria imagem. Aproximando um vestido vermelho do corpo, Nina, desenvolta e satisfeita com o que vê, passa de um espelho a outro enquanto afirma para Betty que não pretende seguir o “sistema de vida do senhor Demétrio” [figs. 14-15]. Já Ana, acanhada diante do espelho, experimenta com hesitação, e por influência do que admira em Nina, um lenço colorido [fig. 16], apenas para ser prontamente surpreendida pelo marido, que entra no quarto e a repreende, sem que para isso precise dizer uma só palavra [fig. 17].



14



15



16



17

No filme, Ana se enquadra, mas não se identifica com a determinação que cabe ao seu grupo social de governante (ibidem, p. 97). Conforme o longa avança, isso fica cada vez mais claro. Nem mesmo o apelo para sua superioridade moral em relação a Nina lhe serve de compensação para o fato de que vivia à margem de uma série de prazeres, inclusive a moda. Ana não experimenta a beleza dos trajes e uma maior variação de formas e cores que poderia conferir dinamismo à monotonia cotidiana e contribuir para sua atratividade. É a consciência disso que primeiro alimenta sua revolta contra Nina e também contra si mesma e os Meneses.

Em cena semelhante, Timóteo também se observa no espelho. As roupas, para ele, são uma expressão de sua verdade, são sua liberdade possível. É também por causa delas, do fato de elas contradizerem a identidade de gênero dele esperada, que Timóteo perde a parcela de arbítrio destinada aos demais homens da família, os irmãos mais velhos e André. No entanto, assim como Ana e Nina encontram brechas para resistir à falta de espaço que lhes é dada, Demétrio e Valdo podem privá-lo de circular pela casa, de se apresentar dessa maneira em eventos sociais ou na cidade, mas não são capazes de impedir o prazer que Timóteo sente de, nesse espaço privado, viver da forma como deseja e usar os objetos de que gosta. De frente para o espelho, ele se despe do manto com que o vemos no filme pela primeira vez e observa seu rosto enquanto conversa com Betty [figs. 18-19].



18



19

Assim como os objetos da casa, a importância dos trajes no romance é digna de nota, e foi discutida pela fortuna crítica. A maneira como Lúcio descreve a indumentária e os acessórios é muito detalhada e demonstra um conhecimento profundo de tecidos e materiais,⁶¹ além de um interesse pelo que eles podem emprestar a quem os porta. Conforme Enaura Rosa e Silva observa, 19 dos 24 personagens da *Crônica* são descritos pelos trajes e “A roupa antiga une-se ao tipo de comportamento social (costume) conservador, quanto a valores instituídos, e mantém-se resistente a qualquer atitude de modificação” (SILVA, Enaura, 2009, pp. 44, 48). Demétrio se opõe à moda que tanto interessa Nina porque entende que seu aparecimento é “inseparável de uma desvalorização da antiga ordem” (ibidem, p. 48).

Da mesma forma, notamos também que o controle das roupas no filme, sobretudo de Nina, Timóteo e Ana, tem relação com o interdito geral da sexualidade de que fala Bataille (1987), do qual o incesto é apenas a parte mais evidente. Sem serem ontológicos, os fatores que colaboram para essa interdição são resultado de transformações sociais que remontam à Revolução Francesa e valem ainda nesse contexto ficcional. Uma vez que à mulher burguesa só se apresentava como alternativa o casamento, a roupa era fundamental para a arte da sedução, que precisava entretanto respeitar o recato esperado das pretendentes, num jogo muito cuidadoso de entrega e recusa, de revelação e ocultamento (SOUZA, 1987, p. 92). Em contrapartida, “a roupa masculina perdera, no século XIX, sua função ornamental, deixando de ser uma arma de sedução erótica” (ibidem, p. 74). Apesar de o erotismo ter se deslocado para o cuidado com a aparência do rosto, a barba e o cabelo, como no caso de Valdo, e para objetos fállicos como bengalas e charutos, ainda avaliados na chave da distinção social, a roupa discreta servia para destacar a personalidade e a inteligência, atributos que em uma sociedade de classe eram mais valorizadas na competição social (ibidem, pp. 76, 80). Se, por um lado, “na contabilidade astuciosa da ascensão”, a austeridade masculina e o encanto feminino seriam complementares; por outro, no sentido da “contaminação de prestígios” (ibidem, p. 83) entre esposos, acrescentamos à análise de Souza, a roupa que chamasse a atenção dos demais para a esposa além dos interesses de seu marido, poderia ser entendida como perigosa, já que o adultério feminino punha em risco a manutenção da propriedade privada.

É por isso que a interdição das roupas se volta sobretudo ao gênero feminino, que não se reduz nem no romance nem no filme ao sexo biológico. A identidade de gênero, sem ser

⁶¹ A respeito disso, cabe fazer um aparte biográfico sobre Lúcio. Durante toda a infância, Lúcio, um filho temporão, cresceu em contato próximo com o trabalho de sua mãe e suas tias, que prestavam serviços de costura em Curvelo e depois em Belo Horizonte para sustentar a casa. Viúdas de classes dominantes empobrecidas, elas usavam seu gosto para roupas e suas habilidades de recepção social para tratar as clientes (MICELI, 1979, p. 104). Em seu livro de memórias, Maria Helena Cardoso (2007, pp. 114-15) comenta a natureza desse trabalho, o rigor com que era feito e sua importância para a manutenção da família, diante da contribuição incerta do pai, que muitas vezes estava ausente, morando em outras cidades onde tentava sucessivos negócios, nem sempre com sucesso.

essencial ou estática, se constitui também na performance, como observa Judith Butler (2017). Colaboram para a performance as roupas, mas também a maneira de as usar, já que a moda é uma arte que se “completa no corpo” (SOUZA, 1987, p. 41), no gesto, no movimento. Desse modo, as roupas estão ligadas tanto ao próprio corpo que cobrem quanto à identidade em perpétua construção da pessoa que as escolhe vestir, sendo eventualmente um território em que exercem seu poder de escolha e de fissura daquilo que, pela repetição, vinha estabelecido como padrão de cada gênero.

Por isso é significativa a destruição das roupas em três ocasiões da narrativa. Nos momentos de maior desespero, Nina, Ana e Timóteo se voltam contra as suas roupas, que no caso de Nina e Timóteo são entendidas como continuidade deles mesmos. Com o câncer avançado, Nina queima suas roupas no jardim porque, como ela diz para Betty, “a pessoa que vestia essas roupas não existe mais”. Se, no romance, Nina volta ao Rio e compra novas roupas com dinheiro do Coronel, no filme, sem esse retorno, a cena soa mais trágica, pois definitiva. Também Timóteo arrebenta seu colar de pérolas no velório. E Ana rasga o único vestido de cor viva que veste no filme, que não era usual para ela, mas talvez fosse mais perto de seu sentimento do que aqueles que ela fora ensinada a usar.

Ao atualizar o figurino de Nina e de André conforme a moda corrente entre os jovens urbanos do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, o filme acrescenta ainda uma nova camada de significação ao cerceamento das roupas. No contexto da ditadura, jovens, estudantes, hippies, tanto quanto “mulheres modernas” e homossexuais eram vigiados como potenciais “subversivos”, isto é, comunistas, o inimigo interno que o regime autoritário dizia combater. Nesse caso, a vigilância da roupa em seu ponto de contato com o corpo, mais do que algo que atenta contra a liberdade de expressão, de escolher usar, por exemplo, mini saia e biquíni, é objeto de um programa de vigilância que envolve violência contra esse corpo que é considerado um “outro” desviante em relação às pessoas “de bem” que compunham e apoiavam o regime. Além da opinião pública conservadora restringir a sexualidade e o direito de ir e vir desses corpos, no momento em que o filme foi produzido, incidia sobre eles a violência de Estado.

Nesse sentido, vale lembrar que a ditadura civil-militar no Brasil se caracterizou tanto por autoritarismo e anticomunismo quanto por uma série de políticas sexuais (KUMPERA, 2021). O primeiro fator envolvia perseguição política, vigilância, censura, suspensão dos direitos civis, prisão e tortura institucionalizada. Com o segundo, o Brasil se incluía na caça internacional aos comunistas que marcou toda a Guerra Fria. E foi por meio da ideologia anticomunista que setores conservadores se articularam para promover as políticas sexuais. Os militares e os civis que os apoiavam alegavam que o comunismo era uma ameaça aos valores cristãos e aos papéis

sociais estabelecidos, inclusive de gênero. A família transformou-se num *locus* privilegiado para reforçar a tradição e afastar essa ameaça comunista. O discurso conservador era também antimoderno e procurava conter a influência de uma cultura jovem que frutificava internacionalmente, inclusive em torno das manifestações de estudantes que marcaram o ano de 1968 no Brasil e no mundo.

Era corrente entre os setores conservadores que constituíam o regime a ideia de que a subversão ideológica tinha conexão com a subversão moral (COWAN, 2016, p. 8). Ideólogos militares, como Antonio Carlos Pacheco e Silva, da Escola Superior de Guerra, foram fundamentais para alimentar esse discurso em suas conferências e livros, como *Hippies, drogas, sexo, poluição* (1974). O médico psiquiatra associava a guerra anticomunista com a defesa da moral e dos bons costumes, e para isso recuperava no contexto de Guerra Fria concepções da eugenia que circularam pelo Brasil entre o final do século XIX e início do século XX. O que ele e outros conservadores estabeleceram como padrão de normalidade da conduta sexual, em contraste com o que era tachado de patologia, passou a orientar políticas repressivas. Com isso foi determinado que tipo de pessoa deveria ser considerada “inimigo interno”, vigiada, perseguida, eventualmente torturada, presa e assassinada.

Apesar de parcelas da esquerda, ali também conservadoras em relação a gênero e sexualidade, nem sempre reconhecerem os movimentos ligados ao feminismo ou a demandas LGBTQI+ como parte importante da oposição, para a ditadura, tudo que questionava o regime, a família, a moral e os bons costumes era politicamente subversivo e deveria ser reprimido. O regime autoritário estava atento a qualquer expressão artística livre e a qualquer padrão novo de comportamento (COWAN, 2016). Isso inclui, entre outros aspectos, a música, a moda, o uso de drogas e o sexo fora do casamento, fosse ele entre pessoas do mesmo sexo ou a liberação feminina que ocorreu após o surgimento da pílula em 1962. Os militares defendiam um ideal de nação na qual o sexo se restringisse ao casamento. Qualquer desvio a esse padrão imposto como instituição social (RICH, 1980) seria considerado subversivo, perseguido e condenado.

Em *A casa assassinada*, Nina, Timóteo, André e até Ana encarnam elementos daquilo que, no contexto de repressão, sob a ótica desses conservadores autoritários e moralistas que compunham os órgãos oficiais de censura e segurança, seria considerado subversivo. Na contraparte, está Demétrio, para quem, ainda que de fachada, importa defender a tradição, a família e a propriedade. Como os conservadores da geração anterior à ditadura civil-militar, aquela que conviveu com o Estado Novo, ele deseja uma Igreja acima do Estado e o retorno a práticas do passado rural, baseado no poder e na influência das grandes famílias. Antimoderno e nostálgico, ele se apoia no que o nome de sua família representou um dia, donde sua obsessão

com a figura aristocrática do Barão, que viria a reconfirmar esse status. A aparência da sua esposa Ana, recatada e discreta, o ajuda nessa defesa das tradições, embora os desejos dela – algo que o filme permite entrever – não correspondam aos costumes que ela fora criada para manter.

Esse grupo familiar heterogêneo, com mentalidades distintas, está fechado na Chácara, onde trocam acusações mútuas, diretas ou veladas. E a sensação de sufocamento, inerente à própria forma de arranjar o espaço, é reforçada no filme pelo ritmo lento da maior parte das cenas interiores e pelos planos fixos fechados que as constituem, concentrados nas personagens. Muitas vezes os objetos são percebidos por trás dos rostos, que participam de longos diálogos, sem no entanto chegarem a cumprir sua função de comunicação. As personagens falam, mas não conversam propriamente, falar é sua ação característica num ambiente geral de inação, paralisia e confinamento. O que, aliás, tem equivalência no contexto de censura prévia da ditadura – no qual a única voz permitida era aquela que monologava em defesa e promoção do regime.

Ao escrever sobre *O desafio*, Rogério Sganzerla observou que “O verbo ‘falar’ em Paulo César Saraceni é tão importante como ‘andar’ para o de Hawks e Rossellini” (SGANZERLA, [1966] 2010, p. 114). Essa movimentação, na opinião do crítico, colabora para definir a situação das personagens, mas, assim como *O desafio* é bastante falado, “também é feito de silêncios importantes, de citações e discussões [...] que não são discussões organizadas e lógicas, mas como na vida real, caóticas, incompletas, frouxas” (ibidem). Sobre esse mesmo filme, outros apontaram problemas nos diálogos, como Gilda de Mello e Souza (2009, pp. 223-37), que julgou as cenas silenciosas melhores do que as dialogadas, em sua opinião, artificiais. É, no entanto, justamente de artificialidade que se trata. Bernardet foi capaz de compreender melhor essa intenção do filme que se repetiria em outras obras do cineasta, ao observar que

[...] através do uso abundante do diálogo, *O desafio* não pretende realmente discutir ideias, mas antes caracterizar um certo estado, e se não insinuar críticas, pelo menos sugerir perplexidades ante tal estado. Pois, se as personagens tanto falam, não é que tenham muita coisa a dizer, pois justamente nada têm a dizer senão expressar sua desorientação; é que elas são dominadas pelas palavras. Para essas personagens que não agem, não fazem nada, a palavra é simultaneamente uma forma de reação e de alienação. (BERNARDET, 2007, p. 147)

Em *A casa assassinada*, as personagens também falam *enquanto* nada fazem, a ação de falar ocupa o espaço das outras que estão suspensas. Isto é, as personagens falam *porque* nada fazem. Falar é fazer algo, quando resta pouca margem para a ação ou o intuito é não se entregar completamente à apatia. Se saímos um pouco da perspectiva política mais ortodoxa de que “ideias não são princípio de ação” (ibidem) defendida por Bernardet ao tratar de *O desafio*, em vez de coincidir simplesmente com alienação, falar em *A casa assassinada* também pode significar um exercício de resistência. Por meio da fala são mantidos os desejos e as memórias, que convivem com os

ressentimentos. Em vez de servir como fuga, a exteriorização verbal permite algum enfrentamento íntimo dos problemas, e ainda que não aponte soluções, aprofunda fragmentos daquelas subjetividades.

Nesse sentido, os excessos verbais do romance de Lúcio Cardoso causam estranhamento e colaboram para uma artificialidade intencional do filme. Com poucas modificações na fatura, busca-se sua inclusão como um texto nitidamente literário. E, para sua fruição contrastante, é escolhida a contenção dos enquadramentos fixos. Por outro lado, quando as personagens de fato operam transgressões àquele modo de vida patriarcal, interiorano e decadente (pois onde há interdito há transgressão, como destaca Bataille [1987]), elas pouco ou nada falam. E essas cenas não dialogadas, que sugerem ruptura com a ordem preestabelecida, com o interdito geral da sexualidade, começam como ensaios ainda dentro da casa, ganhando então o espaço do jardim, até que invadem o território doméstico.

Na *Crônica*, a desumanização progressiva de Nina após a doença vai de par com uma humanização da casa, que tem olhos e corpo – doente e conjugado no feminino – como o da protagonista.⁶² Essa aproximação da casa com o corpo da mulher tem sido, a partir de Carelli (1988), constantemente mencionada pela fortuna crítica do romance. Elizabeth Cardoso colaborou em especial para tal debate, ao destacar que além do corpo de Nina outros corpos têm sua decadência atrelada à da casa, como o de Demétrio, Ana e Timóteo, e que alguns personagens reparam que a casa não é a mesma depois da morte da matriarca, Dona Malvina. Nesse sentido, a destruição da casa associa-se à “aniquilação do feminino” em geral, que causa a “derrocada de todos” (CARDOSO, Elizabeth, 2013, p. 269).

No filme, Nina não ouve os mesmos julgamentos morais generalizados que a desumanizam, nem seu corpo apodrece em vida pela doença, mas há uma costura fantasmagórica entre os planos da casa e a voz *over* da protagonista. Em dois momentos-chave de transição temporal, sua voz é dissociada do seu corpo já morto. Esse procedimento nos faz pensar no que José Pasta (2012) chamou de o “ponto de vista da morte”, ao estudar os narradores do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, da peça *Vestido de noiva* e do filme *Terra em transe*. Ouvimos a voz de Nina sobre o plano do umbral do quarto, quando ela diz no começo do *flashback* da primeira sequência “Põe as flores na janela, meu bem”, e sobre um plano da casa

⁶² Valdo observa o seguinte: “Na obscuridade, enquanto caminhava, vi a casa acesa, de janelas abertas, com uma ou outra sombra transitando em seus corredores; a Chácara, sempre mergulhada em sua calma, surgia diferente para quem conhecia os seus hábitos. Era curioso de se ver, e havia certo encanto nisso – um sopro novo parecia alimentá-la e ela se erguia atenta, como na previsão de acontecimentos importantes. Não me lembrava de tê-la visto assim tão preparada, e possivelmente me orgulharia de sua nova atitude, se não trouxesse o coração pesado e não pressentisse que, como certos doentes graves, ela só abrisse os olhos para celebrar o próprio fim” (“Segundo depoimento de Valdo (I)”, cap. 44, p. 470). E também Ana, em suas narrativas, humaniza a casa, aproximando-a de um corpo de mulher: “Quem quer que a visse de longe, estranharia seu aspecto de coisa invadida e violada. No entanto, na metamorfose que a alterava, e isto desde o cimo até sua mais secreta estrutura, havia um silêncio, uma espera que lhe emprestava um dignificante tom humano. Vendo-a, era impossível não reconhecer a importância do momento: como que em sua estática atenção, ela aguardava que a rajada passasse” (“Última confissão de Ana (I)”, cap. 45, p. 474).

dos Meneses vista de fora, quando ela fala de sua volta à Chácara dezessete anos depois de sua partida, respectivamente a passagem do *presente* ao *passado remoto* e deste ao *passado recente*. Se na primeira ocasião a voz se dirige em delírio a André, que ela confunde com Alberto, nesta segunda, se volta para Valdo:

Quando deixei a Chácara, estava longe de esperar Ana meses depois batendo em minha porta. Sim, foi ela quem você mandou buscar o nosso filho, ela, toda de preto, a quem dei a única resposta que era possível dar, jamais traria comigo um rebento dos Meneses, está por aí no hospital onde nasceu. Mas eu não era sincera quando falava assim, e nem Ana vindo ao Rio expressamente para isso tinha o direito de me roubar o filho. Estou disposta a ocupar a Chácara e a ocupar o lugar que me pertence e isto enquanto viver, enquanto me sobrairem forças para lutar contra Demétrio e até mesmo contra todos os Meneses reunidos.⁶³

Enquanto ouvimos a voz de Nina, vemos o plano da casa vista de fora. Logo depois, em *off*, Demétrio e Valdo brigam a respeito do retorno de Nina, e vemos Timóteo e depois André ouvindo às escondidas. Por essa recorrência da narração de Nina, mas também porque *A casa assassinada* começa com Nina morta e os acontecimentos estão atrelados à sua presença na Chácara, essa noção de “ponto de vista da morte”, em um primeiro momento, nos pareceu produtiva para observar o filme. Contudo, Nina não ocupa o lugar de narradora no longa, pelo menos não exclusivamente, nem os avanços e recuos no tempo estão sempre mediados por suas lembranças. Sob o impacto de instâncias narrativas particulares do cinema, como a câmera, a montagem e o enquadramento, os saltos temporais e a estrutura atomizada do filme, que se cola a cada vez à experiência de uma personagem, faz mais sentido a percepção de José Carlos Avellar de que “a história é apresentada por um narrador que assumiu o ponto de vista da casa, e olha todas as coisas com os preconceitos e as censuras impostas pela casa” (AVELLAR, 1972). O que o espectador “vê é a imagem distorcida de Nina e Timóteo – Nina e Timóteo tal como são vistos pela casa. A verdadeira imagem, a rigor, jamais chega à tela” (ibidem).

Uma vez colado à casa, o filme se cola também ao feminino, que não está grudado às personagens mulheres, como observou Karla Bessa (2017, p. 299). Está, antes de mais nada, na própria casa, “uma entidade (feminina) viva e que dá o tom de decadência e abalo arquetípico de várias estruturas” (ibidem, pp. 299-300), mas também em Ana, Betty, Nina e Timóteo. Se a visão sobretudo de Nina e Timóteo é distorcida porque vista a partir do “ponto de vista da casa”, como observa Avellar, talvez seja possível estender o sentido de casa à família e, no caso, a uma família patriarcal. Sob esse conjunto de valores patriarcais se exige a manutenção das tradições e das propriedades privadas, para isso restringindo a sexualidade de seus integrantes ao casamento heterossexual que visa a reprodução.

⁶³ Na cópia exibida no Canal Brasil, isso ocorre na altura do 54’40” do filme.

Ou seja, embora não compactue com essa perspectiva, de certa forma o filme vê *de dentro* do patriarcado, ainda que se posicione *contra* ele. Por isso os contrastes são tão importantes: eles não só colaboram para a tornar as personagens opacas como são constitutivos da posição paradoxal – ao mesmo tempo de *dentro* e *contra* o patriarcado – que o filme pretende ocupar. Esse mundo ficcional ainda por cima usa o léxico católico em voga naquele momento entre os que apoiavam o regime civil-militar. No entanto, está atento à violência sob essa ditadura. E mesmo sem tratar diretamente dela, sugere uma distorção, no sentido da caracterização exagerada, em torno de algumas personagens que na realidade social seriam consideradas “subversivas”. Em *A casa assassinada*, porém, ao mesmo tempo que há a representação, ela é discutida de forma crítica, a partir das escolhas estilísticas.

Desse modo, se em relação aos monólogos e diálogos, cujo texto permanece grandiloquente, já ocorre a utilização de recursos de encenação e montagem antinaturalistas, isso é ainda mais explorado nas cenas silenciosas. Nelas, a presença da obra de Lúcio convive com outras influências visuais não registradas no roteiro, como obras de artes de vários períodos⁶⁴ e um conjunto de procedimentos explorados pelo cinema moderno de então,⁶⁵ muitos deles inspirados em Brecht, capazes de gerar estranhamento e distanciar o espectador do pátos das cenas. No cinema, esses dispositivos “fazem a teatralidade das cenas vir à tona, compondo-as como um tableau que expõe os gestos a uma observação crítica, pela sua duração e pela carga de empostação apta a desdramatizar” (XAVIER, 1997, p. 136).

Assim como o dentro e o fora da casa são marcados por contraste, tanto quanto o cinemascopo reforça por contradição o confinamento, o mesmo ocorre com as cenas silenciosas e dialogadas. As camadas de contraste, no entanto, não param por aí. A transgressão que ronda a casa até invadi-la, na verdade, sempre esteve dentro da casa. Isso vale para Nina e André, mas sobretudo para Timóteo, considerado uma afronta pela família. É Timóteo quem marca o ápice da transgressão ao aparecer vestido com as roupas e as joias da mãe no velório de Nina. No

⁶⁴ É provável que essas referências tenham se construído coletivamente, por meio do repertório de Saraceni, mas também da equipe do filme, sobretudo Ferdy Cameiro e Maíto Cameiro, artistas visuais e grandes conhecedores de pintura. Assim como o esboço renascentista *Lamentação sobre o Cristo morto*, de Andrea Mantegna, que por sugestão de Ferdy inspirou o enquadramento frontal do corpo de Nina a partir de seus pés, outras obras ou motivos inspirariam as composições. Sem pretender abarcar a totalidade das referências, destacaremos ao longo do capítulo o que julgamos pertinente para a análise.

⁶⁵ Em vários momentos, a decupagem de *A casa assassinada* se assemelha a de alguns filmes de Luchino Visconti, o cineasta que se consagrou pela dedicação ao tema da decadência da aristocracia europeia, tendo levado às telas o romance *O leopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Curiosamente também o cineasta que Edla van Steen tinha pensado em convidar para seu projeto de adaptar o romance de Lúcio, como vimos. A semelhança é evidente pelo uso de panorâmicas e planos fixos que, em vez de apenas observacionais, buscam direcionar o nosso olhar com *zoom in* para determinados rostos em cena, como a investigar suas particularidades e suas reações aos acontecimentos. Dois exemplos em que essa decupagem é utilizada e que ainda há o motivo do incesto são os filmes *Vagas estrelas da urso* (1965) e *Os densos malditos* (1969), o primeiro um incesto entre irmãos e o último, entre mãe e filho. De forma mais geral, *A casa assassinada* também se aproxima do cinema de Fassbinder, para quem a obra de Visconti é também uma referência, entre outras. Sem dúvida Saraceni também assistiu a outros filmes dos anos 1960 que tratam do incesto, sobretudo de cineastas que foram seus companheiros de curso no Centro Sperimentale de Roma, como Bernardo Bertolucci (*Antes da revolução*, 1964) e Marco Bellocchio (*De punhos cerrados*, 1968). Uma vez que citações a outros filmes são procedimento comum no cinema de cineastas que também são cinéfilos e que, como artistas modernos, refletem sobre sua arte, indicamos aqui apenas algumas relações e vamos retomá-las somente quando as julgarmos pertinentes para a nossa análise.

entanto, ele sempre esteve lá, ainda que oculto, trancado em seu quarto pelos irmãos. Timóteo opera a síntese de vários polos: é feminino sem deixar de ser masculino, é o presente decadente dos Meneses que não deixa de ser também memória material do seu passado – um herdeiro da atitude de Maria Sinhá que se cerca dos objetos e da indumentária de um período de opulência.

O contraste entre discurso verbal e visual, portanto, é na verdade constitutivo de uma dualidade em movimento que informa todo o filme. O dentro e o fora da casa opõem as alternativas, nem sempre mutuamente excludentes, de resignação e enfrentamento, escape e resistência, do mesmo modo que o passado e o presente, o arcaico e o moderno, o masculino e o feminino, a norma patriarcal e suas transgressões. É pela via da transgressão, inclusive, que essas polaridades parecem se fundir, resultando em um todo menos ordenado e em diálogo não só com a decadência das oligarquias rurais que de certa maneira o romance tematiza, mas também com o contexto histórico de repressão política em que o filme foi realizado.

1. Os agentes femininos da destruição

As cenas do filme com transgressões se concentram em três personagens: Nina, Ana e Timóteo. Ao mesmo tempo, mas não juntos ou organizados como aliados, eles constituem os agentes femininos da destruição da família. Se os movimentos deles às vezes vão em sentidos antagônicos, todos compartilham a oposição ao domínio do masculino patriarcal e decadente que tem em Demétrio seu principal emblema. Em vez de Demétrio e Valdo, Nina e Ana escolhem, por sugestão de Timóteo, Alberto e André como objeto de interesse sexual e neles concentram suas investidas, fazendo-os cúmplices de suas transgressões.

Pela *mise en scène* e pelo uso da voz *over*, o filme se cola sobretudo a essas três personagens e se distancia de Demétrio, de Valdo e das demais que ocupam função similar à de narradores-testemunha. O médico nem sequer é visto na imagem quando Nina lhe conta, como em uma sessão de psicanálise, sua situação e seus planos de partir da Chácara. Padre Justino nem sempre está junto de Ana quando ela se confessa, e segue silencioso e estático mesmo quando ela acaricia freneticamente seu corpo [cf. figs. 38-39, *infra*]. A governanta Betty também costuma sair do quadro, apesar de exercer importante função de mediadora (BESSA, 2017, p. 301) entre os mundos de Valdo e Demétrio e os de Nina e Timóteo (e acrescentemos André). Se com André ela de fato conversa, oferecendo conselhos e gestos acolhedores, para Timóteo e Nina sua presença, ainda que requisitada como a de uma aliada, é sobretudo pretexto para longos monólogos.

Esse procedimento de encenação acaba por destacar Nina, Ana e Timóteo, seus rostos – a seriedade e o riso nervoso de Ana [fig. 11], a irreverência e melancolia de Nina [figs. 24-26] e Timóteo – e o que eles falam, sozinhos no plano e às vezes nos interpelando pelo olhar. No caso de Timóteo, o procedimento se vale da presença e da interpretação de Carlos Kroeber. Já a aproximação com Nina e Ana se dá sobretudo pela voz *over*. É em seus monólogos e no que chamamos de “teatro filosófico” de Timóteo, em cenas amparadas no discurso verbal, que essas personagens são apresentadas no filme, e acessamos, em seu isolamento e sua incomunicabilidade, fragmentos de palavras daquilo que depois viria a ser silenciado como objeto de interdição.

1.1. O “teatro filosófico” de Timóteo

O irmão caçula de Demétrio e Valdo é um caso particular: ele vive um conflito entre pertencimento e não pertencimento. Ao mesmo tempo que tem o sangue dos Meneses, se ressentido do tratamento que estes lhe dispensam. Mas, apesar de trancado em seu quarto, ele decide permanecer na Chácara. A ela e à família ele está tão ligado como os irmãos.

A presença de Timóteo é anunciada no filme pelo som. Da sala de estar dos Meneses, ouvimos uma ópera. Betty caminha pelo corredor, a música se torna mais nítida, e ela é chamada por uma voz, que cochicha para que entre no quarto. A primeira parte que vemos de Timóteo é sua mão cheia de anéis [fig. 20], como a da personagem Donana de Lara, de *O viajante*.



20

Depois, coberto por um manto qual uma santa, mal podemos observar seus traços, mas já sabemos se tratar de um homem trajando um vestido tão suntuoso quanto desbotado e que porta muitas jóias e um leque. O rosto de Timóteo, maquiado, e seus cabelos curtos só são vistos quando, diante do espelho [figs. 18-19, supra], ele retira o manto e contempla sua imagem.

Nessa primeira cena de Timóteo, ele conversa com Betty. O motivo do diálogo é muito simples: saber se a cunhada já chegou à Chácara e, diante da negativa, pedir para avisá-la que quer vê-la quando ela chegar. No entanto, antes mesmo de sabermos disso, Timóteo aproveita a

presença de Betty para falar, ele que passa tanto tempo sozinho e em silêncio. Ele menciona uma antepassada, Maria Sinhá, e pergunta retoricamente se Betty já tinha ouvido algo sobre ela. Então, enquanto apresenta essa parenta para Betty, ele se apresenta para a câmara, deslocando-se do fundo para a frente do quadro, como um ator teatral que se dirige ao proscênio para dizer seu texto à plateia. Seus movimentos são, tanto quanto ele mesmo, uma síntese de impulsos contrários. Com gestos grandiloquentes e dicção empostada, ele ergue os braços em diagonais e olha para o alto como quem reflete sobre um problema filosófico. Da mesma forma, também se encolhe, tateia os objetos e seu próprio corpo, olha para baixo ou para um ponto vago no quarto. Ora aproxima seu rosto do de Betty e pergunta se eles são amigos, ora se afasta, dá as costas para sua interlocutora, perdido na própria melancolia que o impede de se comunicar.

Sem se reconhecer nos seus dois irmãos, Timóteo usa as roupas da matriarca da família, Dona Malvina, cuja morte no romance sabemos ter marcado o início da decadência familiar, e se espelha na atitude de seu oposto complementar, a antepassada Maria Sinhá. Exemplo da subversão no seio da família, Maria Sinhá, como diz Timóteo, “Vestia-se de homem, fazia longos estirões a cavalo. [...] Usava um chicote com cabo de ouro e com ele vergastava a todos os escravos que encontrava no seu caminho”. Se, por um lado, a indiferenciação de gênero de Maria Sinhá marca “a ordem da transgressão” que se estabelecerá na família, e “que vai ter seu ponto máximo em Timóteo” (BRANDÃO, 2006, p. 164), por outro, a descrição de Timóteo enaltecendo os hábitos da Sinhá revela mais uma camada de contradição. Ao mesmo tempo que a revolta de ambos é contra o cerceamento de sua liberdade (Maria Sinhá também fora trancada pela família em seu quarto e seu retrato seria escondido no porão), eles pretendem que essa liberdade (inclusive a de transgredir) seja restrita aos seus, aos membros de sua classe e sua raça. A liberdade de ir contra os papéis de gênero não se estende a um pleito contra a estrutura escravocrata, fonte de seus privilégios, e também ela parte de um passado que os atuais Meneses procuram recalcar, sem que seus problemas tenham sido enfrentados e resolvidos.

Reconhecendo a perda desses privilégios com a decadência, o discurso de Timóteo é nostálgico do passado, quando sob o regime escravocrata os Meneses tiveram seu apogeu. Sem se deter nas consequências dessa instituição social para os subalternos, ele se apega aos objetos desse período e procura replicar, com os homens negros sem camisa a carregarem-lhe em uma rede, o hábito de passeio em cadeirinhas para moças transportadas por pessoas escravizadas [fig. 22]. Sua aparição é uma afronta justamente porque espalha, na frente de todos, o pó do passado dos Meneses que eles tinham varrido para debaixo do tapete. Ela evidencia os dois aspectos

indissociáveis sobre os quais se fundara sua amada tradição: o luxo dos fidalgos de província, especialmente das mulheres,⁶⁶ e a escravidão, condição de possibilidade para essa opulência.



21



22

A rede para transportes de senhoras no filme e na representação de Joaquim Cândido Guillobel, *Senhora viajando de rede*, 1815, aguada sobre papel. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Quando Timóteo aparece assim no velório de Nina, “a feminina e excêntrica cadeirinha é um escárnio à derrocada civilizacional das Gerais”, conforme observa Silviano Santiago (2021). No mesmo texto, o crítico estabelece um paralelo instigante entre a cadeirinha e o buriti, dois emblemas da soberania e da decadência de Minas Gerais, que tinham sido objeto de interesse de Afonso Arinos de Melo Franco nos contos “A cadeirinha” e “Buriti Perdido”, reunidos em *Pelo sertão* (1898). Apesar das inclinações monarquistas desse escritor, os contos seriam, na interpretação de Santiago, uma “leitura prévia de duas obras-primas da literatura mineira”, *Crônica da casa assassinada* e *Grande Sertão: Veredas*. Se com a cadeirinha Timóteo é uma caricatura do mundo que valoriza barões e baronesas, o buriti, importante no romance de Guimarães Rosa, é “corpo e alma dos falocêntricos coronéis, fazendeiros e jagunços” (ibidem). A partir disso, Santiago observa que o ator Carlos Kroeber, que em *A casa assassinada* interpreta Timóteo, foi o mesmo escolhido pelo cineasta Carlos Alberto Prates Correia para Iô Liodoro, “um fazendeiro rico e machista” (ibidem) em *Noites do sertão* (1984), baseado no conto “Buriti”, de Guimarães Rosa. Tal escolha destacaria o quanto as duas faces de Minas são “diferentes e mesma” (ibidem).

Nesse sentido, é significativo o quanto o discurso de Timóteo se afina com a posição nostálgica e antimoderna de Demétrio, com o que corroboram as observações filosóficas e bastante universalistas do caçula sobre temas como a beleza, a verdade e preceitos cristãos como o pecado. Só que, ao contrário do irmão, Timóteo valoriza o belo e o que é considerado inútil e fútil, como as lantejoulas de seus vestidos e as violetas cultivadas por Alberto no jardim. Seu hedonismo se contrapõe à intenção fracassada de pragmatismo dos irmãos, incapazes de se transformarem em capitalistas modernos para salvar a família da crise. Esse ponto de contato

⁶⁶ Gilberto Freyre observa essa questão no texto “Trajo de mulher e prosperidade do marido” (2009). Segundo ele, “em sociedades chamadas burguesas, o modo de as mulheres casadas se apresentarem em público constitui um dos meios dos seus maridos se afirmarem prósperos [...] é preciso que os vestidos de esposas ou de filhas variem, de menos a mais exuberantemente caros, e adornados como expressão, quer da constância de status alto dos maridos e pais, quer como expressão do aumento de prosperidade ou de ascensões socioeconômicas ou políticas ou na ocupação de cargos ilustres dos mesmos maridos ou pais (FREYRE, 2009, p. 53).

entre os irmãos é mais um exemplo de que no romance se embaralham ideias de tempos e lugares distintos, e algumas concepções filosóficas sem paralelo na realidade social brasileira.

Se em sociedades em que as classes se encontravam separadas por estilos de vida diversos, conservados pela tradição, a consideração e a reputação valiam tanto quanto as posses, no caso do Brasil, uma sociedade de formação recente, ao contrário do que parece acreditar Demétrio, “a posse da riqueza é a grande modificadora da estrutura social” (SOUZA, 1987, p. 114). Sem a necessidade de distinção dos burgueses, pois não pensa no luxo senão como algo intrínseco aos seus, Timóteo se volta para o passado e também para o feminino. Quer tomar para si a exuberância dos trajés de sua mãe e não o ascetismo dos senhores daquela fazenda, que ele nem sequer menciona, e que naquele momento passava também a Ana. Eles se vestem com roupas escuras e discretas em nome de uma tradição que numa situação de decadência torna-se ainda mais severa e se apresenta também na chave da moralidade. Esperam que a sobriedade lhes restitua sua importância de verdadeiros representantes da moral e dos bons costumes, atributos com os quais se manteriam superiores. Timóteo, entretanto, segue outro caminho.

Pela teatralidade com que constrói sua aparência e seus gestos, Timóteo questiona filosoficamente a própria ideia de moral. É uma personagem de delírios nietzchianos. Ele se crê um aristocrata, alguém de uma raça superior. Em seu discurso, se reinvidica como o “nobre” para quem a moral não se aplica. Na prática, contraditoriamente, em vez do ímpeto de ação irascível que elogia em Maria Sinhá, ele abraça a passividade e o ressentimento. Só que em vez de um ressentimento de classe, que se volta do subalterno para o dominante, ele se ressent da própria família. Timóteo não entende o inimigo como mau, ele ama o inimigo, como no ressentimento do homem nobre sobre o qual escreve Nietzsche na *Genealogia da moral* (2018, p. 28). No entanto, esse ressentimento não “se consome e se exaure numa reação imediata” (ibidem), mas o *envenena* como na “moral escrava”. Não à toa seu desejo de destruir a família é também autodestrutivo.

Sem apertar-se em gravatas como Demétrio e Valdo, Timóteo sabe que, por ser diferente, deve viver de outro modo. Mas ele não renuncia ao parecer para ser,⁶⁷ pois a essência em seu caso não precede a aparência. Mais uma contradição, na prática, de seu discurso de nobre nietzchiano. É pela construção da aparência que ele se constitui como sente que é, em meio às fragilidades agravadas por seu isolamento. Encarando a câmera como se olhasse para Betty, ele diz: “Minhas roupas são uma alegoria, quero erguer para os outros a imagem da coragem que eu

⁶⁷ Nesse ponto discordamos de Enaura Rosa e Silva, apesar de concordarmos com a questão teatral: “Ser de desafio e de recusa, Timóteo busca sua coerência na criação do seu travesti, sempre ameaçado de destruição. Ele representa teatralmente a vida diante da impossibilidade de vivê-la. Por tal atitude, aparentemente estéril, renuncia a parecer para ser. A personagem carnavalizada traz consigo, em primeiro lugar, uma ligação muito importante com os palcos e com os espetáculos de máscaras. Em segundo lugar, a própria existência tem um significado figurado: a aparência, tudo o que faz e diz, não tem sentido direto e imediato, mas sim figurado e, às vezes, invertido. Ela não é o que parece ser, vê o avesso e o falso de cada situação” (SILVA, Enaura, 2009, p. 64).

não tive, e esta é a única liberdade que possuímos integral, a de sermos monstros para nós mesmos”.

A ideia de alegoria, que Timóteo reivindica em relação a sua indumentária, é reforçada pela direção de arte. Em um momento da cena, um plano de Timóteo recostado em sua cama cita uma postura corporal das alegorias clássicas de Vênus associadas ao amor e ao feminino, mas já revisitadas pela corporeidade que a pintura moderna procurou destacar, por exemplo, no quadro *Olympia* (1863) de Manet. Sem condizer com o ideal de corpo feminino das obras clássicas, o corpo de Timóteo se apresenta com volumes e contornos definidos. É possível verificar o peso maior do seu tronco em relação às pernas, observar o talhe de seus pés, com calos e veias, e perceber pelos espessos e escuros sob a joia que porta no braço. Na caracterização propositalmente exagerada da personagem, portanto, convivem elementos que vão além das fronteiras de gênero. E em vez da nudez, são as roupas que o aproximam do feminino. Por esses motivos concordamos com a avaliação de Karla Bessa de que essa estética não transforma a performance de Timóteo em alegoria de Vênus, mas em “uma recriação do feminino/ masculino” (BESSA, 2017, p. 304).



23

Além disso, quando Timóteo diz, encarando a câmera, que “A única liberdade que temos integral é de sermos monstros para nós mesmos”, essa sugestão de transgressão se projeta sobre nós. Sua mensagem ressoa pertinente hoje, quando coletivamente e em público, no cotidiano, nas mídias e também na universidade, são questionados os binarismos de gênero. E quando as políticas afirmativas encampadas por organizações e partidos progressistas convivem com o crescimento do moralismo entre os setores conservadores de extrema direita.

Da mesma forma, a mensagem de Timóteo ressoou no momento em que o filme foi lançado, pouco depois do AI-5. Nessa época, o exagero de seus gestos e trajes, ao mesmo tempo que tinha certa correspondência com o discurso dos apoiadores do regime civil-militar que associavam a homossexualidade a patologias e à subversão, afrontava esse discurso. E uma vez que as políticas sexuais da ditadura hoje inspiram a extrema direita brasileira, ontem e hoje a fala de Timóteo é potente porque se volta contra a autocracia, indicando um caminho de resistência possível, agora entendido como pessoal e também político. Nada disso, no entanto, exclui os

elementos conservadores da personagem, a maneira como o discurso de Timóteo ressoa discursos autoritários e racistas que o precederam, e que nem naquele momento nem hoje chegaram a ser ultrapassados.

Se na imagem de Timóteo a convivência de elementos associados ao feminino e ao masculino acontece pacificada, sobretudo quando seus vestidos não estão nitidamente rasgados ou sua maquiagem, manchada, em determinados momentos de seu discurso, ele se refere a si pela maneira distorcida como é visto pelos outros. Sem atentar para as diferentes opressões interconectadas sob o patriarcado, mantendo o conservadorismo de um grupo que se sente superior ao lado de seu desejo individualista de liberdade, por vezes Timóteo se observa com a mesma régua com que os irmãos o observam, um “monstro”, “uma ruína mole”, o que não impede que ele encarne tanto um desvio (monstro) quanto uma memória corporificada (ruína mole) e tenha com isso um sentido provocador. Como ele mesmo diz, as roupas são seu meio de incentivar nos outros a coragem que lhe faltou. Sem um rompimento definitivo com os valores coloniais, com a família e seus privilégios de classe, ele permanece na casa, aceitando as restrições que lhe impõem os irmãos e sendo uma sugestão de transgressão para as poucas pessoas que convivem com ele, Nina e Betty. Até que no velório de Nina ele aparece diante de todos – seus parentes e a totalidade dos moradores de Vila Velha, barão, baronesa e pessoas comuns, a quem, em conjunto, Demétrio atribui o poder de arbitrar sobre a importância da família.

1.2. O monólogo interior de Nina

Um pouco depois dessa cena com a qual o filme apresenta Timóteo, conhecemos um pouco melhor Nina por meio do monólogo interior da personagem. É a primeira cena em que, recém-chegada à Chácara, ela se recolhe em seu quarto. Ela conversa com a governanta Betty enquanto as duas desfazem as malas de Nina.⁶⁸ Pelo texto desse monólogo temos um vislumbre do que fora a vida da personagem no Rio de Janeiro. Enquanto arruma os pertences da nova patroa no guarda-roupa [fig. 10], Betty pergunta por que Nina trouxera tantos vestidos de passeio se os Meneses quase nunca saíam de casa. Na ausência de atrações em Vila Velha, eles nem sequer frequentavam as eventuais reuniões na casa do Barão, pois era esse o “sistema de vida do senhor Demétrio”. Nina não se conforma com isso e afirma que não pretendia viver de acordo com as regras do cunhado. Betty comenta que Demétrio gostaria de receber uma visita do Barão, mas que este nunca pisara na Chácara. Nesse momento, pela menção a uma figura de autoridade

⁶⁸ Na cópia digital exibida no Canal Brasil, a sequência começa nos minutos 23'14" do filme.

masculina, a memória do Coronel, no Rio de Janeiro, é ativada, o diálogo com Betty é deixado de lado, inclusive a atriz que interpreta a governanta sai de quadro, e o monólogo interior de Nina tem início.⁶⁹

O texto surge em *over*, enquanto vemos Nina em plano fixo diante de uma pintura marítima de sabor romântico, cuja paleta de cores e cuja composição de uma figura masculina caminhando por entre rochas e falésias majestosas, lembra uma obra do pintor alemão Caspar David Friedrich.



24



25



26

A imagem da atriz na frente desse quadro sugere um paralelismo entre o homem da pintura e a situação da personagem. Também são dois os quadros em comparação: o plano e a pintura incluída pela direção de arte no filme. Nina está de frente para nós, e o homem, de costas; o corpo vivo da atriz contrasta com a tela pintada, objeto artificial que evoca a natureza; e o achatamento do plano em cinemascope se opõe à profundidade na composição da pintura. Enquanto o homem da pintura contempla os desafios que a natureza lhe impõe, reflexos do turbilhão de seu mundo interior, Nina, vinda do Rio de Janeiro, uma cidade litorânea, agora de costas para o mar (e literalmente para a paisagem marítima), se vê sozinha no universo dos Meneses. Sem o mar, que é para ela uma reminiscência de sua vida urbana no Rio de Janeiro, com hábitos jovens e liberados, como tomar sol na praia, ela deve se adaptar ao marasmo da província, ambiente que sob um conjunto de regras estritas impostas pelo patriarca Demétrio oferece pouquíssimas distrações.

⁶⁹ Esta é a impressão que o filme causa. No romance, a memória do Coronel é ativada por conta do vestido vermelho que Nina está guardando. No capítulo imediatamente anterior a “Segunda carta de Nina ao Coronel” (cap. 35), “Diário de Betty (V)” (cap. 34), Nina conta para Betty do vestido vermelho que usou no cassino com o Coronel. A cena no filme mantém essa ordem: Nina guarda um vestido vermelho, depois se lembra do Coronel, mas como o vestido não é enunciado como o que ela usou com o amigo, logo não é possível fazer essa relação.

No romance, essa passagem também soa como uma digressão. É apresentada entre parênteses na “Segunda carta de Nina ao Coronel” (cap. 35), escrita quando ela retorna à Chácara, depois da primeira partida ainda grávida para o Rio de Janeiro. Na correspondência, Nina relembra alguns momentos com o Coronel (inclusive agressões cometidas contra ele, como jogar vinho em seu rosto), diz que considerara se casar com ele antes de conhecer Valdo e lhe pede ajuda para sair de vez da casa dos Meneses, oferecendo, como em uma transação comercial, seu amor em troca.

(Ao escrever isto, lembro-me de cenas, de acontecimentos antigos – naquela tarde, por exemplo, num bar da praia, em que você me ofereceu um relógio-pulseira... Havia um outro amigo perto de nós, e era dele, não sei por que louco capricho, que eu esperava amabilidade. Creio mesmo que havia me referido, dias antes, em sua presença, à necessidade de um relógio. Então você se apressou e trouxe o presente. Isto, precisamente isto, foi o que me irritou. Eu nem sequer podia demonstrar um simples desejo, e você corria a satisfazê-lo. E não era da sua parte, precisamente, que eu queria pressa e decisão. Desdenhosa, eu fechei o estojo onde se achava o presente e, num gesto incontrolado, atirei-o ao meio da rua. O estojo de abriu, e lá ficou a joia faiscando sobre o asfalto. Você quis levantar-se, eu o impedi. “Se tocar naquilo, eu irei embora” – afirmei. Você ficou quieto, mas – ah! – seus olhos encheram-se de lágrimas! O outro, também sentado ao meu lado assistia à cena em silêncio. A joia permaneceu no chão até que um vagabundo apoderou-se dela, examinou-a, e desapareceu rapidamente atrás de uma esquina. Não sei o que aconteceu depois, Coronel, mas o que quer que tenha sido, posso garantir que foi aquela a última vez em que vi o homem que se achava sentado ao meu lado. Assustado ou não, desapareceu para nunca mais voltar.) (CARDOSO, 1996, p. 370)

O trecho é mantido tal e qual no filme até uma interrupção súbita na palavra “homem”, na penúltima frase. A quebra faz o conteúdo soar mais ainda como um pensamento em voz alta, um falar para si mesma, ou, a julgar pela menção ao Coronel, uma carta escrita e não enviada. Talvez seja ainda uma forma de recriar no filme os cortes com supressão de falas, que no romance são dados a ver por meio da pontuação, por pontilhados e reticências. De qualquer forma, na voz *over*, voz e corpo são representados simultaneamente, como observa Mary Ann Doane, mas longe de funcionar como uma extensão do corpo, “A voz demonstra o que é inacessível à imagem, o que excede o visível: a ‘vida interior’ do personagem” (DOANE, 1983, p. 466). Na ausência do título do capítulo, o destinatário é apagado e se transforma apenas em um elemento a sugerir o passado da protagonista, revelando aspectos de sua personalidade e de seu passado.

Assim somos apresentados a Nina no filme: uma mulher com hábitos urbanos que, além de possuir muitos vestidos, gosta de se cercar de companhias masculinas que atendam a seus caprichos, mas que, vista em maior profundidade, é frágil e se sente sozinha no mundo. A dimensão dessa solidão, no entanto, é muito mais opaca no filme do que no romance, onde sabemos que Nina, cuja mãe abandonara a família, considera casar-se com o Coronel apenas

depois da morte de seu pai, de quem o Coronel, aliás, era colega. O Coronel, inclusive, chega a manipular o pai de Nina, como uma espécie de Sherazade, exigindo, em troca do desenlace de uma história que ele estava contando aos poucos, a mão de Nina em casamento. De todo modo, no monólogo interior, quando a voz *over* menciona que ela atirou o estojo com o relógio-pulseira no meio da rua, Nina sorri [fig. 25], mas em seguida sua expressão se torna melancólica e ela fecha os olhos [fig. 26], como se ela percebesse que além de ter perdido aquele “amigo” e “protetor”, que levantou e foi embora, agora, que estava casada com Valdo e se mudara para o interior, não viveria mais situações em que seria cortejada dessa maneira, isto é, suas possibilidades estariam restritas ao casamento e a vida interiorana na Chácara.

Dessa forma, a remissão ao Coronel no filme indica tanto a lembrança do passado de Nina no Rio de Janeiro como um pretendente real que ela negou em favor de Valdo. Mais velho, o Coronel talvez parecesse para ela um homem à moda antiga. Uma vez na Chácara decadente dos Meneses, Nina descobre que Valdo também é desse tipo, apesar de ter adquirido o penteado e alguns modos novos. E, para piorar, a família está arruinada, ou seja, Valdo não tem meios de dar à esposa nada do que tinha prometido para seduzi-la: joias, vestidos, chapéus, passeios, viagens. Nina, então, começa a se perguntar se fez a escolha certa. Para Betty, logo depois do monólogo, ela diz: “Betty, eu tenho medo de não suportar essa casa”.

A partir dessa cena é possível perceber que a relação de Nina com a modernidade no filme se dá pelas imagens e também pelo discurso. Além do figurino afinado com a moda dos anos 1960-70, ela defende para Valdo que o jardineiro Alberto tem mais chances de conhecer métodos novos de jardinagem justamente por ser jovem. Depois, em conversa com Betty e com Timóteo, ela pensa em meios capitalistas de salvar a família da crise, ao considerar o valor da propriedade sem uso ou das joias que o caçula dos Meneses mantém trancadas em seu quarto. As aspirações burguesas de Nina, para quem o casamento com Valdo era um meio de ascensão social, se opõem ao que deseja Demétrio, para quem a saída para a derrocada financeira viria por meio da manutenção do poder de influência, a ser legitimado por outras figuras de uma aristocracia colonial como o Barão, em sua opinião ainda importantes.

Entre os elementos visuais, um dos destaques é a própria atriz que interpreta Nina. A escolha de Norma Bengell para o papel funciona como um comentário adicional para a maneira como a personagem de Nina encarnava a “mulher moderna” daquele tempo.⁷⁰ Tendo começado

⁷⁰ Saraceni chegou a considerar Leila Diniz para o papel, outra mulher “moderna” da época em que o filme foi produzido. No entanto, a própria Diniz indicou ao cineasta que Nina deveria ser Norma Bengell. Essa mesma ideia já tinha ocorrido antes a Saraceni, quando Lúcio sugerira Bengell para a protagonista de *Porto das Caixas* (SARACENI, 1993, pp. 129, 254). Diniz, no entanto, seria a protagonista de outro filme baseado em uma obra de Lúcio, *Mãos vazias* (Luiz Carlos Lacerda, 1971), no qual ela colaborou como interlocutora do cineasta para modificar o desenlace a fim de que narrativa se afinasse com a ideia de liberação das mulheres cada vez mais corrente entre jovens urbanos de então. Para saber mais sobre a contribuição da atriz, grande amiga de

sua carreira artística no Teatro de Revista, Bengell estreou como atriz contracenando com Oscarito em *O homem do Sputnik* (Carlos Manga, 1959), uma chanchada da Atlântida. Depois teve uma carreira como cantora, inclusive no contexto da Bossa Nova. Mas alcançou notoriedade como atriz no Cinema Novo, a partir da recepção polêmica do *Os cafajestes* (1962), de Ruy Guerra. Filmado em 1961 e lançado em 1962, o ano em que as pílulas anticoncepcionais começaram a ser vendidas no Brasil, o longa causou escândalo nos jornais, chegando a mobilizar setores conservadores da sociedade em seu ataque.⁷¹ A principal razão da polêmica era a sequência da atriz na praia, considerada o primeiro nu frontal feminino do cinema brasileiro.⁷²

No período de produção de *A casa assassinada*, Norma Bengell aproximou-se do feminismo e da militância política.⁷³ Esteve na linha de frente dos artistas que apoiaram a Passeata dos 100 Mil na Cinelândia. Tudo isso a tornava subversiva aos olhos da ditadura. Sua presença no filme não passou pois despercebida na época de seu lançamento. E a imagem que se tinha dela sem dúvida colaborou para a composição da personagem. Bengell empresta a Nina seu corpo para que, antes mesmo de ouvi-la, já possamos antecipar suas características e nos sentirmos próximos a ela.

1.3. O monólogo interior de Ana

Assim como acontece com Nina e Timóteo, também com Ana o filme estabelece uma proximidade. Isso acontece pela escolha de destacar a voz *over* de Ana, pela interpretação da atriz Tetê Medina e pela maneira como ela é filmada. O monólogo interior de Ana é narrado como um *flashback* em *over* e funciona como moldura para o primeiro diálogo entre ela e Nina.⁷⁴ Outra vez não se trata de um *flashback* “de Ana”, pois apesar desse recurso da moldura, há outras instâncias narrativas que concorrem para esse relato. Como observa Ismael Xavier a respeito de Paulo Honório no filme *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972), ainda que determinadas convenções do filme façam com que ele pareça ser narrado por Ana, esta é na verdade uma

Lacerda, ver o filme *Leila Diniz* (Luiz Carlos Lacerda, 1987). Para uma análise do filme *Mãos vazias* em relação a novela de Lúcio Cardoso, ler CARDOSO, Elisabeth, 2007.

⁷¹ Para uma análise de *Os cafajestes* que comenta a recepção crítica e a polêmica, ver MENDES (2020, pp. 37-ss).

⁷² Na verdade, trata-se da primeira atriz branca a ser filmada completamente nua, pois entre 1959 e 1960 Luiza Maranhão havia sido filmada numa cena próxima em *Barravento* (Glauber Rocha, 1961). Embora a cena de *Barravento* seja mais discreta e ocorra durante a noite, há uma semelhança tanto na locação (a praia) quanto na maneira de filmar, e ambas as cenas compartilham o cinegrafista, Tony Rabatony, também responsável pela direção de fotografia.

⁷³ Mais tarde, Norma Bengell dedica-se também à direção de cinema. Realiza: *Eternamente Paga* (1987), *O Guarani* (1996) e *Infinidamente Guiomar Novas* (2003). Dois dos filmes são sobre importantes artistas mulheres, uma ficção e um documentário. Em sua autobiografia, publicada apenas postumamente (BENGELL, 2014), ela revê sua trajetória artística nacional e internacional (Itália, França e Estados Unidos), comenta as dificuldades que enfrentou em sua carreira posterior como cineasta e faz um balanço da sua vida, inclusive registrando os momentos em que sofreu violência sexual.

⁷⁴ Entre os minutos 31'30" e 33'30" do filme, conforme a cópia digital exibida no Canal Brasil.

“narração dentro da narração”, pois continua a predominar o primeiro nível da “instância narrativa, extradiegética”, que no cinema tem relação com a câmera e a *mise en scène* (XAVIER, 1997, p. 133).

Das três sequências de monólogos que selecionamos para análise, a de Ana é a única que não se passa no interior da casa. A voz da personagem se dirige ao padre Justino, que é visto sozinho no jardim e depois junto à confidente perto da capela da Chácara. Enquanto as imagens nos mostram isso com um tilt de cima para baixo e uma panorâmica da esquerda para a direita, reproduzindo nos movimentos de câmera o sinal da Cruz, ouvimos Ana: “Padre, acredito ter sentido a presença tangível do diabo, e mais do que isso, ter alimentado com o meu silêncio a destruição da casa e da família que há muitos anos são minhas. Desde criança fui educada para ser uma Meneses, nunca saí sozinha, nunca vesti senão vestidos escuros e sem graça”.⁷⁵ Quando sua voz para de dizer isso, vemos o rosto de Ana angustiada, e o padre já não está por perto.⁷⁶ Além disso, o movimento de câmera, ao se deslocar como uma mão fazendo o sinal da cruz,⁷⁷ tanto reproduz o estado culpado e convulsivo de Ana, quanto, pela quebra da transparência, promove um certo distanciamento em relação à cena.

De volta ao jardim, acompanhamos Ana observando Nina [fig. 27]. A vegetação ocupa todo o quadro sem deixar espaço para o céu. Apesar da sequência se passar fora da casa e as movimentações abruptas da câmera lhe conferirem algum dinamismo, há ainda o sentido de confinamento e ausência de horizonte do espaço interno. Ana se aproxima, enquanto a voz *over* apresenta sua percepção sobre a cunhada: “como era bela, como era diferente de mim. Tudo na sua pessoa parecia animado e brilhante. Quando caminhava, fazia girar no espaço uma aura de interesse e simpatia”. Ainda mais perto de Nina, Ana não se contém e toca os cabelos dela [fig. 28]. Nina reage com naturalidade, comentando o interesse que os homens têm por cabelos, e já fica claro o quanto Ana nutre por Nina sentimentos paradoxais: inveja, ciúmes, mas também fascínio e desejo. Esta, por sua vez, reage provocativa: “Você gostaria de ser assim, não gostaria?”

⁷⁵ Reproduzimos aqui os trechos do *flashback* conforme o filme. Se no roteiro eles já estão bastante parecidos, com algumas diferenças, eles podem ser encontrados no capítulo 8 da *Crônica*, “Primeira confissão de Ana”, respectivamente nas páginas 119-20, 125 e 126.

⁷⁶ No roteiro, essa cena estava desmembrada em duas sequências. O diálogo com Nina estava na sequência XIV, enquanto, na XII, a confissão de Ana para o padre acontecia no confessionário da igreja de Vila Velha. No filme, contudo, parece haver um entendimento de que tal fala não precisava estar atrelada a esse espaço por não se tratar exatamente de uma confissão religiosa, de modo que se opta por juntá-la à cena do diálogo com Nina no jardim a partir do uso da voz *over*.

⁷⁷ No romance, há menção há um sinal da cruz que talvez tenha inspirado esse movimento de câmera. “Muito alto, por trás de mim, o sino também batia, e seus dobres longos iam-se espaçando sobre a cidade, e perdiam-se além, no rumo das estradas poeirentas. Levantei-me, esboçando o sinal-da-cruz – e foi neste instante que o vi, logo adiante de mim, encostado a uma das colunas, atendendo a uma paroquiana que devia marcar a data de um batizado ou de um casamento. Ah, o frêmito que me percorreu naquele minuto, hesitando se teria ou não forças para afrontar seu olhar pesquisador. Não tardou muito e vi que era inútil qualquer tentativa de fuga, pois o senhor me fitava exatamente como se estivesse aguardando ali a minha passagem. Aquilo aborreceu-me a tal ponto, que pensei esconder-me ou escapular por uma das portas laterais – e foi este gesto, executado com um movimento esquerdo, que fez romper-se o cordão do escapulário que eu trazia ao pescoço” (CARDOSO, 1996, p. 182).

O que que você não daria para ter os cabelos iguais aos meus?”. E diante do mal-estar de Ana, acaba recuando: “Desculpe, às vezes eu esqueço com quem estou falando”.



27



28

Após o curto diálogo, ouvimos de novo a voz de Ana enquanto a vemos andar em silêncio pelo jardim. Um *zoom in* no seu rosto volta a associar sua voz *over* a seu corpo (DOANE, 1983, p. 466):

Mas a verdade é que eu não a perdia de vista, acompanhava-a como uma sombra, espreitava-a pelas frestas, através das portas, sempre imaginando o que estaria fazendo, quais seriam os seus pensamentos. Vinha-me uma curiosidade doentia de saber como se trajava, como aprendera a discernir e a escolher aquelas coisas que tanto atraíam os homens. Foi essa curiosidade que me revelou a presença do demônio, que me levou a esse fogo onde hoje me queimo.⁷⁸

No ponto em que a voz de Ana menciona as coisas de Nina que “tanto atraíam os homens”, o roteiro é bastante didático e insere uma imagem de Alberto trabalhando no canteiro de violetas. A mensagem é clara: Alberto seria um desses homens que se sentem atraídos por Nina. No encadeamento do que se segue ao diálogo entre Ana e Nina no roteiro, Ana continua seguindo Nina e a vê aproximar-se do jardineiro, vestida com “um negligêe ligeiro e cor-de-rosa, com uma fita de veludo amarrada na cintura” (SARACENI, s. d., p. 16). Não sabemos o conteúdo do que Nina conversa com Alberto, mas assistimos, junto com Ana, a Nina dar uma bofetada no rapaz. No filme, no entanto, em vez de encadear a imagem de Alberto no jardim com a voz *over* de Ana, tem início uma nova sequência, em que Nina, em um figurino muito mais discreto do que o roteiro indicava por sugestão do livro, um vestido estampado marrom e longo, sai de casa para encontrar Alberto no jardim. Também sem qualquer discussão com o rapaz, Nina lhe dá a bofetada. A seguir, antes de constatarmos que Ana estava olhando, vemos Demétrio à espreita da cena. E só então Ana se aproxima para conversar com Alberto e indagá-lo sobre seus sentimentos por Nina.

O aspecto homoafetivo de Ana, explorado pontualmente pela fortuna crítica da *Crônica*,⁷⁹ embora ainda mais opaco no filme, pode ser entrevisto nessa cena. De forma mais clara, em

⁷⁸ Trecho conforme o filme.

⁷⁹ Isso é destacado nas leituras psicanalíticas de *Crônica da casa assassinada*. Ver os textos de BESANÇON (1996, pp. 689-95) e de BRANDÃO (2006, pp. 153-200). Esta última destaca: “O desejo de Ana era, em última instância, não Alberto, Demétrio ou André, mas a própria Nina. Pode-se falar num amor estruturalmente homossexual, especular, de Ana em relação a Nina. Há um olhar fixo de Ana para a beleza da outra” (ibidem., p. 192).

trechos do romance, é possível encontrar paralelos entre a experiência física de arrebatamento descrita por Ana e André. Enquanto, no “Diário de André (v)” (cap. 25), ele registra:

Não é de amadurecimento, como supus antes, a sensação que me invade – é de plenitude. Oh, meu Deus, *este calor nas faces, esta inquietação que leva de um lugar a outro, este coração que tantas vezes bate descompassado* – tudo isto não é a prova de que começo realmente a viver, de que existo, e de que a vida deixou de ser para mim uma ficção adivinhada através dos livros? (CARDOSO, 1996, p. 294; grifos nossos)

Também vítima de uma mudança repentina na sua forma de estar no mundo, no trecho da “Primeira confissão de Ana” (cap. 8), de onde o texto dessa sequência do filme foi extraído, Ana já tinha percebido a aparição de Nina como o gatilho de sua própria transformação:

Desde aquele momento senti-me como se fosse uma outra mulher. Vivia como todo o mundo, e como vivera até aquele momento, mas *um fogo interior me queimava sem descanso*. Por mais que fizesse, as distrações que inventasse, não podia perder minha cunhada de vista. Ah, como era bela, como era diferente de mim. Tudo na sua pessoa parecia animado e brilhante. Quando caminhava, fazia girar no espaço uma aura de interesse e de simpatia – exatamente o oposto do que sucedia a mim, ser opaco, pesadamente colocado entre as coisas, sem nenhum dom de calor ou de comunicação. Um dia em que, sentada ao sol, penteava os cabelos, aproximei-me dela e, levada por irresistível atração, passei a mão pela sua cabeça. Ela estremeceu àquele contato e voltou-se; ao deparar comigo, hesitou, acabou sorrindo. (idem, p. 125; grifos nossos)

Contudo, para Ana, Nina é tanto um objeto de desejo quanto uma rival. A obsessão de Ana por Nina é crescente no filme. Começa pela observação dos elementos externos, o modo de usar os cabelos soltos, as roupas coloridas e esvoaçantes, que Ana experimenta em si, imitando-a [fig. 17, supra], e alcança contornos mais decisivos a partir do momento em que Nina se torna a mediadora para Ana desejar também Alberto, e depois André. Ana passa então a imitar os desejos da cunhada, não só sua aparência. Ela quer provocar no jardineiro e em André o mesmo efeito que acredita que Nina tenha sido capaz de provocar. Atraída pela mediadora, de certa maneira o que Ana deseja é tornar-se Nina, ou pelo menos algo mais perto dela, de modo que estão dados todos os elementos do desejo mimético de que fala René Girard (2009, pp. 29, 34).

A homossexualidade da mulher aparecendo no mundo patriarcal como ainda mais subversiva que a do homem (por prescindir de figuras masculinas), o interesse de Ana por Nina se instaura nessa zona da interdição discursiva. No entanto, os gestos frenéticos de Ana, seu riso alucinado, a obsessão com que segue Nina por todos os lugares nos apontam a existência de um “extracampo” dos seus sentimentos, algo além do que o filme apresenta diretamente, mas que dá espaço para imaginarmos, caso essa possibilidade não seja negada ou invisibilizada.⁸⁰

⁸⁰ Terry Castle reflete sobre o quanto a presença de personagens lésbicas é continuamente negada no cinema: “Why is so difficult to see the lesbian – even when she is there, quite plainly, in front of us? In part because she has been “ghosted” – or made to seem invisible – by culture itself. It would be putting it mildly to say that the lesbian represents a threat to patriarchal protocol:

Estando o mundo ficcional sob a vigência do patriarcado, há um limite do que acessamos da subjetividade das personagens. Também há barreiras para seus desejos. Talvez seja por isso que, assim como em *Porto das Caixas*, Nina e Ana não procurem solução ou apoio em outra mulher, mas em um homem, ainda que com atributos frequentemente associados ao feminino. Bonitos, gentis, delicados e por vezes muito jovens, Alberto e André, como antes o soldado de *Porto das Caixas* e depois Rafael em *O viajante*, são figuras nas quais, por parecerem uma ameaça menor, “os desejos das personagens por liberdade da autoridade patriarcal podem ser projetados” (MODLESKI, 1987, pp. 332-33).⁸¹ Ao rejeitar o modelo de masculino fraco e decadente – de Demétrio e Valdo –, elas miram homens novos e imaturos, como Alberto,⁸² e depois André. Para avaliar o impacto de Alberto/André como objeto de desejo no filme, cabe lembrar que, confinadas na Chácara, Nina e Ana têm poucas opções para fugir de seus casamentos. Casadas de certa forma com inimigos, curiosamente elas vão encontrar um paralelo tanto para seu encanto por Alberto quanto para a repressão que experimentam em um igual de seus gozoes, que é também diferente, Timóteo.

Em *A casa assassinada*, Nina e Ana, junto à personagem de Timóteo, são os agentes femininos da destruição da casa. Mas enquanto Nina e Ana, em geral, agem por impulso e em defesa própria, Timóteo tem um plano consciente e autodestrutivo de arruinar a família e pretende realizá-lo por meio de Nina. Apesar de nunca deixar essa ideia clara, ele chega a verbalizá-la para a cunhada em mais de uma ocasião, referindo-se a ela como “nosso pacto”. Quando se demora mais sobre o assunto, ele diz: “a alma é coisa forte, uma força que não se vê, indestrutível. Se uma minúscula partícula de pecado, um nada, um sonho, um desejo mau pode destruí-la, o que não fará uma dose maciça de veneno, uma culpa instilada pouco a pouco no coração que se quer destruir?”. Depois de ouvir isso, Nina fala sobre o canteiro de violetas, retomando indiretamente a menção a Alberto. No fundo, o que Timóteo espera é que todos da Chácara se atraiam por Nina, e que ela escolha alguém de fora, o jardineiro, que o próprio Timóteo já escolhera e lhe indicara como quem não quer nada. Enquanto isso, Nina deseja manter viva a paixão, a alegria de viver e a própria beleza, que ela acredita que os Meneses estão dragando. E Ana, ao mesmo tempo apaixonada por Nina e invejosa de suas maneiras, duas coisas que a impedem de continuar vivendo como vivia, quando entende que não pode ser Nina, age sobretudo para destruí-la.

Western civilization has for centuries been haunted by a fear of ‘woman without men’ – of women indifferent or resistant to male desire” (CASTLE, 1993, p. 4-5). Também sobre essa questão da in/visibilidade lésbica no cinema, ver BRANDÃO; SOUZA, 2019.

⁸¹ Modleski observa essa questão em filmes como *Letter from an Unknown Woman*, *Stella Dallas*, *Back Street* e *Only Yesterday*.

⁸² Kada Bessa observa algo semelhante ao afirmar que “Os ciúmes que sentem (ambos os irmãos) de Alberto, o jardineiro, é também inveja, pois sua delicadeza pueril o torna desejável, uma masculinidade desvitalizada, potencializada eroticamente pela sua devoção ao belo” (BESSA, 2017, p. 305).

Tanto a encenação do que chamamos de “teatro filosófico” de Timóteo como os monólogos interiores de Nina e Ana acentuam a opacidade do filme. Além de atomizados, esses monólogos citam outras personagens (Maria Sinhá, Dona Malvina) ou se dirigem a interlocutores ausentes (o Coronel, longe no Rio de Janeiro, e o padre Justino, já fora de cena). É um tempo passado que se projeta sobre o presente. E também, no caso de Nina, são concluídos de forma abrupta, com uma interrupção súbita do que vinha sendo dito em *over*. Em vez do excesso de sentimentalismo exteriorizado na encenação do romance, a interpretação é contida, interiorizada e oscilante. Nina acumula momentos em que a introspecção é o que caracteriza seu semblante. Na presença fortuita de interlocutores, Timóteo interpreta diegeticamente uma personagem, embora não mantenha seus gestos o tempo todo, voltando a ser algo próximo do que ele é em sua vida isolada, mas que na verdade nunca vemos. Da mesma forma, para viver os conflitos de Ana, a atriz Tetê Medina cria em meio ao páthos de suas cenas, uma interpretação distanciada, com a qual podemos ao mesmo tempo nos aproximar da personagem e estranhar seu comportamento, a volúpia de suas mãos, seus risos nervosos, seus grandes olhos que tudo observam no meio das plantas do jardim.

A seguir, veremos como as transgressões dessas três personagens rondam a Chácara até invadirem o território da casa, em relação à qual, na verdade, nunca haviam sido estrangeiras.

1.4. Nina e Ana: a transgressão ronda a casa

Nas cenas em que Timóteo, Nina e Ana são apresentados no filme prevalece uma situação de incomunicabilidade e isolamento. Timóteo discursa para Betty, em vez de conversar com ela. Também diante da governanta, Nina se perde, melancólica, em memórias de seus tempos de solteira no Rio de Janeiro. Ana revela ao padre o quanto a presença de Nina mexeu com ela, desestabilizando o modo como vivia até então. Assim, na primeira parte do filme, que se concentra no *passado remoto*, conhecemos mais da intimidade dessas personagens tanto visualmente quanto por meio dos fragmentos textuais que constituem seus monólogos, eventualmente em *over*. Entretanto, é após a volta de Nina para a Chácara, dezessete anos depois do nascimento de André, no *passado recente*, que o filme apresenta as principais situações de conflito na família, inclusive o suposto incesto.

Nessas situações, chama a atenção a diferença entre o que se passa no espaço doméstico e no jardim. As sequências interiores, marcadas pelo esfacelamento lento e gradual da casa, anunciado no discurso verbal e entrevisto em alguns objetos, reúnem os ensaios de transgressão.

Nem todos são conduzidos por Nina, Timóteo e Ana. Já as sequências exteriores (em geral compostas com planos de conjunto, planos-*tableaux*, *travellings* e panorâmicas) são as que de fato concentram as transgressões. Essas sim tem as três personagens como protagonistas. Se no *passado remoto* o destaque fora o roubo das violetas deixadas por Alberto na janela de Nina praticado por Timóteo diariamente, agora os exemplos se multiplicam.

Entre os ensaios de transgressão, o destaque é a cena em que Nina e André dançam na sala de estar da família. André está sentado ao lado de Valdo quando Nina o convida para uma valsa. A mãe é quem escolhe o filho e não o marido como parceiro, o envolvendo em uma dança a princípio inofensiva, uma aula de dança, mas que logo se torna sedutora.⁸³ No romance, essa sequência é narrada por dois personagens: Ana e André, respectivamente nos capítulos 40 e 41, “Quarta confissão de Ana” e “Diário de André (VIII)”. Por se sucederem, as narrativas são facilmente comparáveis, o que permite verificar como a alternância de narrador-personagem é capaz de transformar o mesmo acontecimento. Ana descreve o entusiasmo de Nina com a valsa, a inveja que sentia da cunhada e o fato de que ela procurava ensinar o filho a dançar. Já André destaca que “uma atmosfera elétrica parecia percorrer a sala” (Diário de André (VIII), cap. 41, na p. 436) e que ele tinha dificuldade de respirar porque, apesar do vento, “um fluido de decomposição errava no ar” (ibidem). À tensão sexual que ele descreve no início do capítulo, quando menciona que havia “devorado” Nina com os olhos durante o jantar (ibidem, p. 432), somava-se um mal-estar físico e emocional. Ele obedece à insistência dela para dançar, apesar de não sentir nenhum entusiasmo com aquilo. Isto é, no romance, além de a dança não ser fluida e sensual como no filme, ela ainda termina mal para Nina, que após a interrupção súbita de Demétrio ao piano, “desfez-se em lágrimas” (ibidem, p. 436), arrasada, o que para Ana é motivo de gratidão, prova de que Deus tinha ouvido suas preces de destruir a cunhada.

No filme, sem as mazelas da doença, suscitando o entusiasmo de André, os ciúmes do marido e a inveja dos cunhados, Nina vive o prazer sensorial da dança. E a cena resulta mal apenas para os que observam constrangidos, até saírem do quadro. As testemunhas não importam mais, o momento passa a ser só dos dançarinos, que se deslocam para um canto da sala. De frente para André e de costas para a câmera, Nina solta os cabelos [fig. 29], num gesto sedutor que se repetirá antes da relação sexual no Pavilhão [fig. 59]. Nesse momento, sobreposta à valsa que Demétrio toca, ouvimos um samba jazz, que a atriz dança caminhando em direção à câmara com seu vestido decotado. A mudança na música é o que marca a experiência subjetiva de Nina, a atmosfera “elétrica” que ela compartilha apenas com André, mas que os de fora

⁸³ Entre outras possíveis citações a filmes em *A casa assassinada*, algo comum no cinema de Saraceni, essa cena nos remete a *Antes da revolução* (1964), de Bernardo Bertolucci, no qual a tia e o sobrinho que mantêm uma relação incestuosa dançam flertando na sala de estar da família.

percebem, daí a interrupção súbita de Demétrio e a cobrança de Valdo na conversa que tem com Nina na cena seguinte.



29



30

Desse ensaio de transgressão dentro da casa, aos poucos vamos ao jardim e ao Pavilhão onde as transgressões de fato começam a acontecer. Os primeiros flertes de Nina e André se dão ao lado de um lago, e antes de vermos a imagem dos dois, observamos seu reflexo na água [fig. 31]. Nina espera por André, que vai ao encontro dela enquanto um tilt para cima finalmente os mostra [fig. 32] dando as mãos como namorados em um cenário de idílio tropical. A semelhança visual com o mito de narciso para tratar do incesto não parece uma mera coincidência.⁸⁴



31



32

Em cena posterior, é a vez de Nina ir encontrar André que a espera no jardim. Após discutirem e ela dar um tapa no rosto dele, os dois caminham até o Pavilhão. Mais uma vez Nina solta seus cabelos [fig. 59, infra], então tira o vestido e se deita. André a segue, os corpos nus se encontram. Só então tem início na banda sonora a música original de Antonio Carlos Jobim, que colabora para manter o arrebatamento da cena. Entre folhagens exuberantes, os corpos se acariciam e se beijam. Um rápido contraplano nos faz perceber que tudo acontece sob a vigilância de Ana. De volta aos amantes, um conjunto de movimentos de câmera, *zoom in* e *zoom out*, destaca a mão de André acariciando um dos seios de Nina, no presente apenas ligado ao prazer, mesmo que no passado possa ter tido função de nutrição materna, e no futuro viesse a ser o foco do câncer.⁸⁵ Por conta de um barulho, André se retira, mas as transgressões continuam. Ana confronta Nina até apontar-lhe a arma em uma espécie de duelo – que já observamos ao tratar dos diálogos no

⁸⁴ Esse movimento de câmera de baixo para cima, do reflexo do casal na água até os seus corpos, ecoa uma cena de *Vagas estrelas da urso* (1965), de Visconti, em que o casal incestuoso dos irmãos se reúne em um poço e vemos sua imagem refletida na água.

⁸⁵ O reflexo na água remete à polissemia do seio materno, mas também ao incesto. Com um *zoom in* semelhante ao de *A casa assassinada*, Visconti também focaliza o seio da mãe no ato sexual com o filho em *Os deuses malditos* (1969).

roteiro – para exigir que o Pavilhão, território que ela guardava em memória de Alberto, não fosse profanado.

Nessa parte do filme, em relação a Ana e a Nina, há um paralelo com as artes visuais que colabora para a fusão entre os imaginários da dicotomia sagrado e profano, a esfera da santa / mãe e da prostituta / amante. Em dois momentos no Pavilhão, tanto Ana quanto Nina são aproximadas das esculturas com o motivo da *Pietà* que figuram Maria aparando o corpo de Jesus, entre elas a famosa obra de Michelangelo [fig. 33]. No entanto, no filme, é de uma *Pietà*-profana que se trata. No caso de Ana, esse motivo serve de referência para o plano-*tableaux* de Ana amparando Alberto após o suicídio [fig. 34]. Ao mesmo tempo que recebe de forma maternal Alberto em seu colo, Ana acaricia e beija sensualmente seu dorso ensanguentado, à espera da ressurreição para reunir-se àquele corpo que deseja. No caso de Nina, em vez de um cadáver, o que ela ampara em seu colo é o corpo excitado de André, que retribui seus beijos e carícias durante o ato sexual.



33

Pietà (1499), escultura de mármore, de Michelangelo, exposta na Basílica de São Pedro, Vaticano. Fonte: Adobe Stock.



34



35

Um pouco depois no filme, conforme a doença de Nina se agrava, ela queima suas roupas com a ajuda de Betty. E então Ana leva as roupas de cama cobertas de sangue da agonizante para lavar no riacho [figs. 36-37]. Nesse momento, Ana, descabelada e descalça, experimenta um transe-coreográfico e, dentro da água, agradecendo a Deus, celebra sua vitória contra Nina. Tanto quanto na citação da *Pietà*, subvertendo seu sentido religioso para a ele acrescentar um sentido da

transcendência erótica do gozo, nessa cena de Ana a transgressão é entendida na chave da blasfêmia, da afronta aos preceitos cristãos.



36



37

Além do Pavilhão, as transgressões do jardim ligam-se à presença da água. O primeiro encontro de Nina e André é visto antes no reflexo no lago. E, sob a chuva, Ana, senta-se no córrego para lavar as roupas de cama. Se no espaço fechado da casa, a expressividade vinha de objetos velhos e apinhados no confinamento, o que surge nessas imagens performáticas e transgressivas é a profusão da natureza. Ruínas à parte, no espaço amplo e orgânico do jardim, crescem muitas plantas tropicais alimentadas por luz solar e água fresca. Ali a vida se renova em seu ciclo contínuo. Em uma sugestão metafórica, a água é o transbordamento dos sentimentos antes contidos.

Apesar do contraste entre as cenas externas e internas, prevalece no filme a artificialidade e a estranheza. Nas seqüências interiores, os planos fixos com que são filmados os diálogos e os gestos vão na contramão do transbordamento que caracteriza o estilo literário de Lúcio Cardoso. Enquanto no espaço externo, além da intercalação abrupta dos planos fixos com movimentos de câmera mais evidentes, como aquele que simula o sinal da cruz, panorâmicas, tilts, *zoom in* e *out*, é a música de Antonio Carlos Jobim, como antes a direção de arte e o texto dos diálogos, que contribui para restituir o excesso e a febre.

Assim como a trilha sonora original de *Porto das Caixas*, a música de *A casa assassinada* foi composta especialmente para o filme e chegou a ser ajustada ao lado do copião, como se pode ver pelas rasuras no roteiro musical manuscrito disponível no arquivo de Tom Jobim.⁸⁶ Os temas tanto pontuam a narrativa, comentando elementos diegéticos, como criam atmosferas, seja a atmosfera viciada dos problemas que se repetem – agitados ou ralentados – no contexto do confinamento familiar, seja o transbordamento das paixões amorosas (“Tema do Jardineiro”). Para produzir esse efeito, os instrumentos musicais foram escolhidos conforme o sentimento que deveriam provocar: a flauta se sobrepõe ao sofrimento de André após a morte de Nina [fig. 38], o cello à cena em que Timóteo rouba as violetas da janela da cunhada [fig. 39], os “acordes

⁸⁶ O roteiro musical de *A casa assassinada* está nas páginas de 3 a 7 do Caderno 22, que foi digitalizado e está disponível para consulta em: <<https://www.jobim.org/jobim/handle/2010/7904>>. Acesso em 17 jul. 2021.

elétricos” correspondem à “atmosfera elétrica” de sedução durante a dança de Nina assim como um “acorde dissonante” – e “repressivo”, como é anotado a lápis no manuscrito [fig. 40] – destaca o antagonista Demétrio, que interrompe a valsa que tocava no piano.



Três folhas do roteiro musical de Tom Jobim para *A casa assassinada*. Fonte: Arquivo Instituto Antonio Carlos Jobim.

Sons incidentais como o barulho das cigarras, do tiro e do apito do trem também estão registrados no roteiro musical. E, no caso deste último, mais do que uma anotação pontual, trata-se de um tema da trilha sonora usado no momento em que Nina chega à Chácara dos Meneses, “Trem para Cordisburgo”. Tal nome, que indica como destino a cidade natal de Guimarães Rosa, revela a importância desse escritor entre as referências de Tom Jobim no final dos anos 1960, quando após uma temporada nos Estados Unidos, “a literatura, em certa medida, ajudou-o a encontrar um caminho de volta ao Brasil, no olho do furacão da vida pública nacional” (STARLING, 2010, p. 117).

Por essa trilha sonora, o compositor recebeu o troféu Coruja de Ouro em 1972, o prêmio cinematográfico mais importante do Brasil na época. No ano seguinte, ele a adaptou e lançou num álbum considerado um divisor de águas de sua carreira, *Matita Perê* (Universal, 1973).⁸⁷ A faixa “Crônica da casa assassinada” é uma suíte com duração de 9’ 58”, com os seguintes movimentos: a. “Trem para Cordisburgo”; b. “Chora coração”; c. “Jardim abandonado”; e d. “Milagre e palhaços. O segundo movimento, “Chora coração”, assim como “Derradeira primavera” de *Porto das Caixas*, recebeu letra de Vinicius de Moraes.

⁸⁷ A partir de *Matita Perê* o compositor passa a dedicar-se à temática ecológica e lançaria mais tarde os discos *Urubu* (1975), *Terra Brasilis* (1980) e *Passarim* (1987).

Embora a música colabore para o transbordamento das emoções no filme, seu uso é dosado e estratégico. Conforme as rasuras no roteiro musical (ver, por exemplo, item 7 da fig. 38), é provável que as decisões de manter momentos sem música tenham sido tomadas junto com Saraceni. Em situações decisivas do filme, como no monólogo interior de Nina e nos instantes que antecedem sua relação sexual com André, há ou silêncio completo ou primeiro silêncio, só depois música. Ou seja, a música é tão importante quanto sua ausência, e tal equilíbrio contrastante colabora para que o filme, em vez de descambar para o dramalhão, seja capaz de expressar uma melancolia contida, que, no esforço para esconder-se, acaba por revelar parte da sua verdadeira face. De todo modo, como no melodrama, a música, os gestos e a direção de arte expressam aquilo que não pode ser dito, mas que está lá (ELSAESSER, 1987, p. 53).

1.5. Timóteo: a transgressão no desvão da alcova

Conforme o filme caminha para o fim, os ensaios e as transgressões se intensificam até invadirem a casa, na aparição ritual de Timóteo no velório de Nina para devolver as violetas que roubara de sua janela, continuidade narrativa da primeira sequência. Em *off*, sobre o mesmo plano de André recostado na janela [fig. 3], Demétrio e Valdo brigam. Valdo atravessa o corredor cheio de convidados do velório. No quarto, Demétrio joga as coisas de Nina no chão e, como se a culpasse por todas as desgraças da família, quer queimar suas roupas que julga infectadas.⁸⁸

Demétrio acusa o irmão de negligência, de ter deixado que ela “uma primeira vez, uma segunda, uma terceira...”, frase elíptica pela qual se subentende o adultério de Nina, que para Demétrio seria sua *causa mortis*. Mas Demétrio se detém diante de um vestido vermelho, parecido com o que Nina usou no primeiro almoço na Chácara.⁸⁹ Com a peça entre as mãos – um vento bate a janela ao seu lado e movimenta seus cabelos em desalinho –, Demétrio murmura: “tudo acaba na vida”. O vestido rapidamente passa a ser disputado pelos irmãos. Demétrio grita: “Ela está morta! Podre!”. Valdo rola com ele no chão. Demétrio tenta se explicar, como se Valdo o acusasse de ter matado Nina, “Eu defendi a casa, era a casa, era a casa!”. Vemos que o transbordamento emocional continua no texto, pela repetição das frases, e, neste caso, pelos gestos dos atores. A emoção da cena é acentuada pelo vento, e os dois se atacam em meio às roupas de Nina espalhadas no chão. O transbordamento emocional evitado em relação a Nina,

⁸⁸ No filme, a menção de Demétrio à necessidade de queimar as roupas parece um erro de continuidade, pois Nina já havia queimado as próprias roupas em uma sequência anterior. Mas, no romance, como indicado, já abatida pela doença, ela volta ao Rio mais uma vez e compra novas roupas.

⁸⁹ Esse vestido que tinha sido queimado na fogueira reaparece neste momento intacto.

da qual não vemos tremores ou “lágrimas fáceis”, incide aqui sobre essas personagens masculinas que não podem manter o imperativo da racionalidade diante desse vestido vermelho que aciona a paixão por Nina e a memória de seu corpo vivo. Alguns convidados intervêm e separam a briga [fig. 41]. Betty anuncia a Demétrio a chegada do Barão. Aos poucos Demétrio se recompõe, levanta, ajeita a gravata e avisa Ana do convidado, deixando Valdo sozinho no quadro, e enfatizado por um *zoom in*, apertando o vestido entre as mãos [fig. 42]. A sequência da briga é ela mesma uma transgressão: movidos pela disputa por Nina, mesmo depois de sua morte, os irmãos são incapazes de manter o decoro diante dos convidados do velório na sala ao lado.



41



42

Depois disso, em montagem alternada, outra cena trata do efeito da morte de Nina sobre as personagens. No jardim, vemos Ana ir atrás de padre Justino na capela da Chácara. É então que o filme concentra a revelação que, no romance, estava no último capítulo. Na cena, ao contar ao padre que Nina não era mãe de André, Ana está descalça, trajando um vestido de cetim rosa e um xale vinho e acaricia o peito do padre de forma obsessiva [fig. 43]. Assim como Demétrio e Valdo, um pouco antes, Ana está, portanto, fora de si, destoando do que costumava aparentar. Os movimentos de câmera se aproximam e se afastam dos atores, dando a ver parte da capela aberta ao fundo e o contraste entre a aceleração do movimento de Ana, cada vez mais próxima do padre, a ponto de descer sua mão perto do sexo dele [fig. 44], e a impassibilidade e fixidez dele. Após a “confissão” dela, ele sai e deixa Ana sozinha no quadro [fig. 45]. Ela então rasga as próprias roupas [fig. 46] e olha para o seu corpo descoberto.



43



44



45



46

Embora essa revelação final tenda a isentar Nina da culpa do incesto, a veracidade do relato de Ana pode ser questionada pelos seus gestos transtornados, que instauram a ambigüidade do que é dito. Também as elipses em torno de Ana e Alberto e dos dezessete anos em que Nina esteve fora da Chácara não permitem afirmar com toda certeza se Ana teve relações sexuais com o jardineiro, se foi para o Rio de Janeiro grávida, e nem o que lá se passou. Além disso, no filme, diferentemente do romance, Ana procura o padre logo depois da morte de Nina e não enquanto ela própria agonizava, ocasião em que todos os Meneses já tinham morrido. Em vez da situação extrema de quem guarda um segredo por tantos anos, mas teme as consequências de seus pecados na vida depois da morte, Ana se desorienta logo após o falecimento de Nina. Agora que Nina não está mais entre os vivos, Ana não celebra ou agradece a Deus por ter destruído a cunhada. Ela veste pela primeira vez uma roupa extravagante, mas rasga essa roupa. Em vez de atentar contra objetos que a representavam – como a queima das roupas de Nina ou o colar de pérolas arrebatado de Timóteo – Ana se volta contra aquilo que ela não pôde se tornar e que agora se perdia de vez com a morte de Nina. No entanto, resta a dúvida. Ana está transtornada de culpa pela gravidade do que fez e agora revela? Ou está no auge da dor e da desrazão, de modo que sua confissão deve, senão ser descartada, ser pelo menos redimensionada a partir desse ponto?

De volta ao velório, vemos o Barão e a Baronesa descendo de um carro na entrada da casa, e mais uma vez convivem objetos de um tempo rural e de uma industrialização nascente. Demétrio corre até eles, os recebe com muitas mesuras e os conduz para a sala onde o corpo de Nina está sendo velado. Nina, a causadora das desgraças na família, é curiosamente responsável pela presença inédita dessa figura ilustre na Chácara dos Meneses. Demétrio bajula o Barão, enquanto Valdo caminha ao lado do corpo de Nina. Um *zoom in* percorre o cadáver da cabeça aos pés e alcança os convidados como se fosse o olhar da morta. Por uma panorâmica semelhante à de um filme documentário, assistimos à expressão dos presentes, a paisagem humana dos moradores da pequena Vila Velha, ocupados com conversas banais e cafezinhos. Algumas jovens comentam a beleza de Nina e seus sapatos, que não vemos na tela.

O Barão tira do bolso do paletó um guardanapo com uma empadinha trazida de casa. Sem oferecer a ninguém, a devora, num gesto caricatural de um bonachão joanino,

contraditoriamente magro [fig. 47]. No romance, o Barão é descrito como um glutão grotesco, que não para de comer. Sua gula é equivalente à sua ganância de proprietário de terras. A escassez de comida e a magreza da personagem são mudanças do filme, que não dispensa criar mais essa camada de contraste (fartura × fome) para remeter à ideia de decadência. Nada disso impede que, naquele contexto, ele siga chamando a atenção. Sobre o plano do senhor comendo sua empada, ouvimos Demétrio em *off*: “Olha, o Barão está comendo”. Por sempre ter sido considerado um ser de outra espécie, o Barão – agora quase extinto – é observado com o interesse de quem visita o zoológico.



47

Ao som de uma ópera, vemos Timóteo entrando pelo corredor, de luto fechado, carregado em uma rede para transporte de senhoras por três homens negros descalços e sem camisa [fig. 21]. A câmera subjetiva de Timóteo, balançando com o movimento da rede, acompanha a reação dos convidados a essa entrada triunfal. Visivelmente desconfortáveis, todos se esforçam para fingir que nada aconteceu. Demétrio o fulmina com o olhar. Timóteo bate palmas para os homens pararem e ele descer da rede. Enquanto Timóteo espalha violetas sobre o corpo de Nina, com o Barão e a esposa ao fundo [fig. 48], Demétrio suspira com grande mal-estar.

De modo fantástico, uma mão aproxima um buquê de violetas do rosto de Nina [fig. 49], e Timóteo se lembra do jardineiro Alberto. Com as flores entre as mãos como quem reza, Timóteo pede a Deus um milagre, como Ana pedira ao padre. Logo depois, André entra pela porta com um buquê igual [fig. 50]. Timóteo, que nunca vira o sobrinho, crê que Alberto ressuscitou, ou que André é seu filho. A imagem sugere as duas possibilidades, fundindo um *close* de André, de cabelo comprido, com um de Alberto, de cabelo curto [fig. 52], e depois mantendo o *close* em Alberto [fig. 53]. A fala do caçula dos Meneses destaca a dúvida: “É ele! É verdade? É mentira?”. Timóteo dá uma bofetada no cadáver de Nina repetindo o gesto que ela fizera outras três vezes no filme, e diz: “Nosso pacto é mentira. O amor é imortal. Deus, Deus é um canteiro de violetas cuja estação não passa nunca”.

Em transe, rasgando a própria roupa, Timóteo estilhaça também o colar. As pérolas rolam pelo chão da sala, até que ele mesmo se junta a elas e se debate até ficar imóvel no chão. Se no romance a personagem continua viva e, na chave da teatralidade com a qual a observamos,

isso pode ser entendido como uma “espetacular encenação da morte” (CARDOSO, Elizabeth, 2013, p. 269), no filme não sabemos se Timóteo se levantará depois que para de se mexer, o que poderia sugerir um ataque cardíaco fulminante (BESSA, 2017).

E então outra vez um jovem, agora de cabelo curto, ou seja, Alberto, entra pela porta com um buquê de violetas [fig. 60]. É realmente uma ressurreição de Alberto ou Timóteo compreende que André é filho do jardineiro? Embora a fala de Timóteo e o tapa em Nina reforcem esta última alternativa, a repetição da entrada, com o ator com cabelo curto, nos faz pender para a ideia da ressurreição. O filme, no entanto, acaba justo neste plano, o que nos impede de saber se Alberto é visto pelos presentes no velório assim como nós o vemos.



É o fim também da família Meneses? E com ela o fim anunciado de muitas outras famílias desse “fundo poirento de província mineira”? Que sem herdeiros ou novas formas de sustento a substituir as terras improdutivas não encontram meios de fazer subsistir seu sistema patriarcal de vida? Ou essas formas do passado encontrarão meios de sobreviver no presente? Se no romance, com a vinda de Chico Herrera e seu bando após a epidemia, a casa inteira é destruída, tanto

quanto a pequena província mineira, no filme são os agentes femininos da destruição que aparentemente terminam destruídos, enquanto o patriarca e seu irmão seguem resistindo junto com a casa. Ainda que por tempo limitado, já que sem rendas ou descendência, pois André não é um Meneses. Sobrevivem os escombros do patriarcado, mesmo na ausência do pai dos irmãos Meneses e também de um filho legítimo para herdar sua propriedade. Mas é justo nesse ponto, da ausência de descendência e de futuro, que se revelam os desdobramentos das transgressões.

2. O eterno presente e o incesto como signo de decadência

Em *A casa assassinada*, vemos o mundo pelos olhos das personagens confinadas em vigilância mútua numa chácara decadente, sem noção clara da passagem do tempo. Seguindo as camadas já mencionadas de temporalidade simultâneas, o filme nos confunde com saltos temporais abruptos indicados nas falas, a estrutura é circular, com a cena final retomando a primeira com o velório de Nina, e o futuro está fora do quadro, não sabemos o que se passa depois da cena final. Além disso, a direção de arte não transforma muito a aparência da maioria das personagens com ajustes de figurino ou maquiagem. Tudo isso colabora para uma sensação de um eterno presente, mesmo que esse tempo seja na verdade o da decadência: o passado conjugado no presente.

Se o efeito de presente caracteriza o próprio cinema, onde “todo o passado – e mesmo todo o futuro – é vivido no presente” (AVELLAR, 2016, p. 56), é preciso levar em conta a maneira como o filme escolhe radicalizar a experiência do tempo. Sobretudo a respeito da doença de Nina e do envelhecimento de todos, as personagens comentam mudanças que não vemos com nitidez na imagem, como as chagas nas costas de Nina e as transformações em suas aparências depois de dezessete anos. É verdade que os vestidos de Timóteo estão mais gastos e rasgados quando Nina o visita no seu retorno à Chácara, mas depois ele volta a se vestir ricamente para a aparição no velório. E apenas se repararmos com atenção é possível perceber um esverdeado no semblante de Nina doente. As mudanças estão lá, mas se constituem de modo moroso: são anunciadas, há alguma alteração na imagem, mas em geral tudo parece quase igual.

Essa sensação é reforçada ainda pela repetição do “para sempre” (que no romance de Lúcio Cardoso era a “única coisa definitiva no parco vocabulário de nossas possibilidades terrenas”)⁹⁰ e pela ideia de ressurreição apresentada desde a epígrafe. No primeiro caso, cabe citar

⁹⁰ No romance, a reflexão de André sobre o “para sempre” aparece na primeira página: “Que é, meu Deus, o para sempre – o eco duro e pomposo dessa expressão ecoando através dos despovoados corredores da alma – o para sempre que na verdade nada significa, e nem mesmo é um átimo visível no instante em que o supomos, e no entanto é o nosso único bem, porque a única coisa definitiva no parco vocabulário de nossas possibilidades terrenas...” (CARDOSO, 1996, pp. 5-ss).

alguns exemplos. Nina confunde André com Alberto e, tentando ignorar o fato de que está à beira da morte, continua a fazer planos. E André, mesmo com a proximidade da morte de Nina, ainda a deseja, a desejará “para sempre”. Timóteo, por sua vez, afirma que a beleza e o amor são eternos. Enquanto Nina e Valdo se separam “para sempre”, quando ela parte para o Rio de Janeiro. E Ana, apesar do suicídio de Alberto, acredita que ele viverá “para sempre”.

No segundo caso, são quatro as personagens que se colam à ideia de ressurreição: Timóteo, Nina e Alberto/André. Timóteo por sentir que encarna o espírito da antepassada, Maria Sinhá, e por manter a tradição da família ligada ao feminino e aos objetos luxuosos do passado. Nina, pelo cheiro de morte que emana de seu corpo antes mesmo de morrer, é assimilada à condição de Lázaro da epígrafe. Sua morte é anunciada desde o momento em que ela chega a Vila Velha de trem, quando, em montagem alternada, vemos um leitão sendo morto aos pés de Demétrio com um corte na garganta [fig. 56], sugerindo um sacrifício. Tal método de abate é significativo pela recorrência das mortes femininas nas tragédias gregas. Seja por suicídio ou sacrifício, é pela garganta que morrem Clitemnestra, Ifigênia e Medeia, por exemplo. Para Nicole Loraux (1988, p. 96), “a garganta serve para revelar a visão trágica da sedução feminina, perigosa antes de tudo para aquela que é seu suporte demasiadamente frágil”.



56

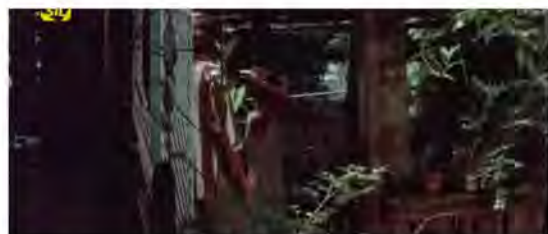


57

A ideia de sacrifício em torno de Nina é reforçada ainda pela queima de suas roupas e pela repetição do vestido branco virginal da protagonista nas cenas de enlacs amorosos com André: nos encontros no jardim [figs. 31-32, 58], no momento em que dançam na sala e antes do sexo no Pavilhão [fig. 59]. A reincidência é proposital, pois André muda de roupa três vezes [figs. 43, 44 e 45] e Nina, ao longo do filme, usa treze outros figurinos.



58



59

Enquanto a comparação de Nina com os reinos vegetal e animal é recorrente no romance, associada às ideias de “criatura”, “fera” e “fêmea” diabólica, no filme o abate do leitão em montagem alternada com a chegada de Nina e o vestido branco associado à virgindade e à pureza (em vez do vestido vermelho que Valdo e Demétrio disputam) antecipam a versão de sua inocência em relação ao incesto, o que seria revelado por Ana no final.

No caso de Alberto/ André há uma intertextualidade com a Bíblia que os aproxima de Jesus. Alberto se suicida com um tiro no peito, reproduzindo uma das chagas de Cristo; é amparado por Ana como Maria amparou Jesus. E há ainda a sugestão visual do milagre da ressurreição, embora opaca, pois o filme acaba justo neste momento. De todo modo, em um sentido mundano, se a imagem de Alberto perdura na de André, essa já não seria sua forma de eternizar-se? Ao contrário de Demétrio e Valdo, que terminam sem herdeiros, Alberto, um subalterno, como observa Karla Bessa (2017, p. 305), terá em seu filho uma continuidade, que inclusive, volta a assombrar os Meneses com o incesto. André, que é um bastardo dos Meneses, na verdade é filho do pai, já que não podemos afirmar com toda certeza se filho de Nina ou de Ana. O único pai do filme é justamente aquele que não é dono da propriedade e não frequenta o espaço da casa. Esse pai, como o Pai, sempre esteve em outro plano e em silêncio. Embora por essas associações o filme se aproxime da Paixão de Cristo, não faz isso sem integrar essa ideia de sagrado ao que seria domínio do profano, as paixões amorosas. Visualmente isso se apresenta no motivo da *Pietà*-profana, que se repete com Ana/ Alberto e Nina/ André.

No plano do texto, o que ecoa desde a primeira leitura da *Crônica* e da primeira visão do filme são as frases de Timóteo: “O que seria deste mundo sem paixão?” e “A única liberdade que temos íntegral é de sermos monstros para nós mesmos”. No romance, outras personagens chegam, por caminhos e com palavras diferentes, a conclusões parecidas.⁹¹ O inferno são os outros, mas também somos nós, a maneira como nos desprezamos, a fragilidade e impermanência da nossa cumplicidade e compreensão com os demais, o papel que ocupamos na família, que repete a lógica hierárquica de dominação de outras instituições. Daí o elogio dos que ousam cometer o pecado, subvertendo esses sistemas que os oprimem, sendo, por isso mesmo, muito humanos.

⁹¹ “No fundo, temos horror do que realmente somos” (CARDOSO, 1996, p. 337), diz padre Justino, ao imaginar que o céu poderia ser um “terreno de querela e angústia” e “diferente de nossas limitadas possibilidades”, do contrário, “que iriam lá fazer os que a vida inteira desfrutam o repouso do bem?” (ibidem). Betty também reconhece que “Sempre somos cruéis quando queremos ser nós mesmos” (ibidem, p. 366). E André vai além ao constatar que a desgraça do gênero humano, sua condenação “para todo o sempre a uma clamorosa e opressiva solidão” (ibidem, p. 463), e “desse cárcere de que só escapamos pelo esforço da demência, do mistério ou da confusão” (ibidem). Nesse sentido, Valdo observa que “os loucos não têm limite para aquilo que consideram de seu direito” (ibidem, p. 545) mas é com lucidez que Ana constata: “um monstro existe dentro de mim, um ser fremente, apressado, que acabará por me engolir um dia [...]” (ibidem, p. 180).

A moral que se entrevê do romance, que o filme mantém, é a de que os mornos – os que internalizam as opressões e se mantêm mediócras com as paixões contidas – não chegam ao céu. Percebemos essas ideias principalmente nas falas de Padre Justino:

ah! grande pecado maior de não ousar o supremo pecado, para se constituir humano e só, divisar a Face una e resplandecente, no abismo oposto, que é feito de luz e de perdão! Que dizer a esses melancólicos guardiões de uma virtude sem frutos, que dizer a esses estetas do bem, a esses guerreiros sem violência, sem coragem e sem imaginação para a luta? (“Pós-escrito numa carta de padre Justino”, cap. 56, p. 568).

Além disso, no romance o padre nos lembra que Deus nem sempre é estático: como na figura do Anjo Exterminador bíblico que Timóteo aproxima de Nina, ele também pode assumir o aspecto do mal: “Deus é quase sempre tudo que rompe a superfície material e dura do nosso existir cotidiano – porque Ele não é o pecado, mas a Graça. Mais ainda: Deus é acontecimento e revelação. Como supô-lo um movimento estático, um ser de inércia e de apaziguamento? Sua lei é a da tempestade, e não a da calma.” (ibidem, pp. 578-79). Tal ressalva põe em questão noções correntes da verdade, a ponto de Timóteo, que passa muito tempo se perguntando sobre ela, terminar afirmando que a caridade,⁹² um preceito central do catolicismo, seria mais importante.

Ao contrário disso, no final do roteiro Timóteo elogia a verdade. Mas no desenlace do filme, Timóteo se pergunta simplesmente: “É verdade? É mentira?”. Suas indagações são simplificadas em relação ao debate do romance, que é tanto teológico como se liga ao enigma do feminino, à própria ambiguidade do incesto. E tornam-se menos afirmativas do que no roteiro. Em contrapartida, cria-se no filme um comentário ao momento histórico. Em um contexto em que a verdade do regime civil-militar não ia à tona publicamente por conta da censura prévia ou que a dúvida era seguida de falsas acusações, essas perguntas podem sugerir a relatividade de verdade e o poder que determinadas instituições têm de manipulá-la. Tanto uma verdade que se quer oficial pode ser imposta a partir de uma mentira, como a verdade de determinadas pessoas pode ser tratada como mentira, caso seus interesses sejam contrários aos do poder autoritário. Nessa disputa de interesses, que no filme situa Demétrio e Valdo de um lado, e os demais, de outro, acompanhamos Nina de perto. Também com Timóteo e Ana temos tempo de conviver, de desmontar estereótipos e entrever contradições. O filme reconhece a vigência do patriarcado durante regime autoritário, mas não a endossa ou valora positivamente. O que faz é retratar a distorção com que as pessoas consideradas subversivas eram vistas, e questionar esse discurso.

⁹² “Sim, a verdade, eu sempre buscara a verdade acima de todas as coisas. Sempre fora minha defesa e o mau augusto com que revestia minha miséria. Mas o que é a verdade arrancada de sua essência, nua e sem pudor? que é a verdade inata, que é a verdade simples e sem paixão? Não, não é isto o que nos interessa, Nina, não é isto – e eu compreendi tudo, revendo a gente que me cercava, e que era a minha gente, os parentes deste mundo – revendo a ele, vivo, o moço das violetas – não, não é a verdade, mas a caridade o que nos importa. A verdade sem a caridade é ação cega e sem controle – é a voz do orgulho” (CARDOSO, 1996, pp. 554-55).

Inclusive com os próprios termos cristãos então usados para a defesa do moralismo e da família tradicional, que fundem sagrado e profano e destacam milagres e blasfêmias.

De modo geral, em *A casa assassinada*, Saraceni opta por seguir a estrutura fragmentada e com múltiplos narradores-personagens do romance. No entanto, o cineasta descarta sua transposição literal, cria uma *mise en scène* antinaturalista e acrescenta sínteses visuais, como a imagem do canteiro de violetas. No romance, quando Nina morre, seu cadáver é enrolado em um lençol de forma improvisada porque o câncer no seio estava completamente roxo, emanando um odor fétido (CARDOSO, 1996, p. 444), e seu rosto estava transfigurado, “desabando em pregas flácidas, como se não tivesse mais forças para sustentar o desenho humano” (ibidem, p. 559). Mas a deformação causada pela doença não impede que André sintasse sexualmente atraído por ela. Em uma passagem, o rapaz constata o caráter obsessivo de seu desejo: diante da visão do sexo nu de Nina “exposto sobre o lençol como uma linfa que destilasse um estranho composto de mel e sangue”, ele sente que é “capaz de tudo” (ibidem, p. 453).⁹³ No roteiro do início da década de 1960, como vimos, Saraceni mantém parte desse registro apesar de propor um desenlace mais otimista. No entanto, ao realizar o filme em 1971, seu diagnóstico pessimista sobre a nação, apesar de se valer da matriz narrativa igualmente pessimista de Lúcio, dela destoa.

Dez anos e um golpe de Estado depois de escrever o roteiro, o que muda decisivamente no filme é a presença e a voz de Nina, Ana e Timóteo, assim como o sentido do desenlace. Enquanto no roteiro Timóteo termina de pé e triunfante, dizendo para o cadáver de Nina lembrar-se daquele dia como o “dia da nossa vitória” (SARACENI, s. d., p. 39), no filme a possibilidade da ressurreição de Alberto – seja ela mundana, pelo herdeiro, seja sagrada, pelo milagre – é enfatizada. E Timóteo, embora na cena final não apareça tão arruinado e sujo como no romance, ainda sucumbe no chão depois de arrebentar seu colar de pérolas. Também Ana, após confessar-se para o padre, rasga suas roupas, pela primeira vez extravagantes, em um gesto extremo, talvez de loucura. Além disso, Nina está morta e suas mãos estão literalmente atadas, ou seja, os destruidores terminam ali destruídos, ainda que o tempo não passando tenha sido generoso com eles, com a aparência de seus corpos e com seus desejos interditados, que por meio do discurso fragmentado e de seus gestos conseguimos acessar. Ao apagar tanto os indicativos da passagem do tempo quanto do esfacelamento das personagens, o cineasta parece defender a verdade interna delas e ser mais amoroso com seus corpos, sobretudo com o de Nina. Sem funcionar como uma punição em vida pelos pecados, o câncer de Nina ainda é enunciado, mas desaparece das imagens filmadas em cinemascópio. Se Nina de fato não era mãe de André,

⁹³ No filme, a cena corresponde à sequência 30, uma das visitas de André ao quarto de Nina doente que se cola à sequência inicial. Dessa vez, Nina parece já ter transposto o limiar dos vivos. Quando percebe a presença do filho, lhe pergunta “Por que você veio? Por que é que me chamou de volta? Eu já havia ido. Por que você não me deixa morrer?”. E, em voz *over*, entre gemidos de dor, confunde novamente: “André!”, “Alberto!”.

de qualquer forma ela o seduz sem revelar isso como uma afronta, e mantém-se intacta do início ao fim, e gozando do ato sexual com o rapaz.

A censura, aliás, mandaria “cortar totalmente a sequência que focaliza a ligação incestuosa, a partir do momento em que a atriz começa a despir-se até o instante em que a mesma aparece vestida, depois do ato”.⁹⁴ Esse corte, exigido por funcionários do regime, nos leva a pensar que a sensação de eterno presente causada pela ausência de marcas de passagem do tempo em *A casa assassinada* tem também paralelo com o período em que o filme foi produzido. Com o acirramento da censura e o aumento da perseguição política após o AI-5, o país, para os opositores da ditadura, parecia em suspenso. Jovens e “hippies”, como André, homossexuais, como Timóteo e talvez Ana, e “mulheres modernas”, como Nina, compunham, junto a artistas, intelectuais e militantes variados de esquerda, o conjunto do que os militares no poder viam como o “inimigo interno”. Pela via da política sexual, a modernidade da moda, as preferências musicais e os hábitos urbanos ou a simples presença das mulheres no mercado de trabalho, também eram considerados subversivos (COWAN, 2016, pp. 59-60). Enquanto isso, a oligarquia rural, em vez de extinta em um futuro próximo como o filme propõe, se renovava no poder concedido, também por ela, aos militares, e que a ela retornava sob a forma de favorecimento político. A modernização crescente desde a década de 1930, portanto, não muda totalmente a forma de pensar, e em grande medida a hierarquia social da vida escravocrata no campo permanece também nas cidades (FRANCO, 1969). A modernização, afinal, continuava sendo conservadora.

Seguindo a tese de Lévi-Strauss (2008, pp. 60, 65, 72-73) de que a interdição do incesto é sintoma do estabelecimento da cultura, o contrário, o incesto no seio de uma cultura supostamente sólida, seria sinal de sua desintegração. É no ápice de sua falência, inclusive, que uma classe hegemônica ameaçada encontra os meios mais originais de se perpetuar. E o velho – que já foi, mas ainda persiste – convive com um novo estigmatizado por um discurso moralista e autoritário. Um discurso que se limita a defender a manutenção da tradição que o legitimaria como dominante, a manutenção dos privilégios. O cerceamento da liberdade do indivíduo, na formulação de Nietzsche, é inversamente proporcional ao poder de uma sociedade. Se a comunidade for sólida, o direito penal torna-se mais suave e os desvios pessoais não são considerados “tão subversivos e perigosos para a existência do todo”. Mas se ocorrer um enfraquecimento dessa comunidade, “formas mais duras desse direito voltam a se manifestar” (NIETZSCHE, 2009, pp. 56-57).

⁹⁴ O relatório de censura está disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns_agr/cof/isi/0061/br_dfanbsb_ns_agr_cof_isi_0061_d0001de0001.pdf>. Documento de 27/06/1972. Acesso em 23/07/2020.

Nesse sentido, vale observar que o incesto em romances europeus sobre a decadência da aristocracia, como *Os Maias* (Eça de Queiroz, 1888), e também em filmes do cinema moderno da época de *A casa assassinada*, como *Vagas estrelas da ursa* (Luchino Visconti, 1965) e *Denses e malditos* (Luchino Visconti, 1969), ocorre entre membros da aristocracia. No auge de sua falência, eles mantêm o apego a eles mesmos, ao que representam e, narcisicamente, se envolvem com os seus. Já no caso da *Crônica*, o suposto incesto ocorre justo com quem vem de fora da família e com pessoas que, no Brasil da época em que o romance foi lançado, não seriam consideradas “de família”, seja pela classe, pelo deslocamento da terra natal ou pela disfuncionalidade de seus lares. No romance, Nina, cuja mãe abandonara a família, quando se casa com Valdo também é órfã de pai, e enfrenta problemas financeiros. Já o jardineiro Alberto, um subordinado de uma classe mais baixa, é um imigrante português cujos parentes nem sequer são mencionados no filme.

O sentido moral do incesto ganha então outras camadas quando deslocado ao contexto colonial brasileiro, mas permanece no centro a ideia de desagregação social. A chegada de Nina à Chácara dos Meneses, família da pequena burguesia rural arruinada (que, no Brasil, se deseja aristocrata a ponto de podermos aproximar casa de tradição), é uma marca do começo do fim desse grupo, o momento em que seus integrantes deixam de se casar entre os seus. Como no romance *O leopardo* (1958), de Tomasi di Lampedusa, os Meneses precisam mudar alguma coisa para, no fundo, permanecerem os mesmos. Mas se no suposto incesto criado por Lúcio, a aproximação erótica entre morte, sexo e vontade de retornar à vida intrauterina convivem com o câncer avançado no seio de Nina, desfigurando seus traços, Saraceni, de outra geração e contemporâneo dos primeiros ventos da revolução sexual, procura libertar os corpos. Seja da culpa católica e dos moralismos que alimentam o cerceamento patriarcal da sexualidade feminina, seja do fato de que naquele momento esses corpos estavam entre os que poderiam ser perseguidos e torturados com a justificativa sórdida da segurança nacional.

As maiores transformações com relação ao romance, portanto, concernem a Nina, e incluem o tratamento do câncer e do incesto. Ao manter as propostas do roteiro que transformam a protagonista e acrescentar soluções de *casting*, encenação e montagem, o filme absorve e reflete as mudanças da condição das mulheres, principalmente brancas, burguesas e urbanas, no Brasil do fim da década de 1950 ao início da de 1970, ou seja, do lançamento do romance ao do longa. Isso ocorre em duas frentes. A primeira, mais sutil, passível de análise apenas por meio do cotejo detalhado que realizamos entre romance, roteiro e filme, diz respeito à caracterização da personagem e à presença da sua voz. A descrição de seus gestos e as cenas que protagoniza tornam-se menos lacrimosas, desaparecem seus ataques de fúria, apesar do texto grandiloquente e da violência contida que permanece nos tapas que Nina dá em André e Alberto.

Nina é ouvida e levada mais a sério pelos familiares, e percebemos a espessura do seu sofrimento, mesmo que não sejam dados todos os elementos que o constituem. Pela forma como a atriz Norma Bengell é filmada, sobretudo em planos fixos frontais, Nina adquire corporeidade e deixa de ser idealizada pela câmera. Enquanto o enigma do feminino é força motriz do romance, a indefinição de Nina no filme é desdramatizada e respeitada como prerrogativa de um sujeito. Há um espaço preservado para que Nina nem se defina nem seja definida de maneira forçada pelos demais. Os comentários moralistas dos narradores-personagens, que associam o feminino ao mal ou condenam o comportamento de Nina também são amenizados ou descartados dos diálogos. E novas falas são criadas para que ela tanto responda às provocações quanto acuse seus interlocutores. A segunda frente de transformação, notória no filme, diz respeito à presentificação da personagem. Sem passado – pois quase tudo o que se passa fora do espaço da Chácara é deixado de lado da narrativa –, Nina fica também sem futuro. Sua imagem é congelada no tempo, não sofre os efeitos do envelhecimento nem da doença, que permanecem contraditoriamente enunciadas nos diálogos. Nina morre, mas não entra em decadência como os Meneses.

Assim, o filme *A casa assassinada* reproduz muito da atmosfera, da tessitura e dos contrastes do romance de Lúcio Cardoso, mas patenteia a autonomia do cineasta que se posiciona sobre questões de seu tempo. Com a liberdade pública distante, restava a liberdade individual em uma esfera exclusivamente privada, o direito pontual sobre o próprio corpo. Daí a generosidade com esse corpo que, ao invés de deteriorado pelo câncer, aparece no esplendor da juventude, cercado pela natureza. A ruína material da casa, diminuída da grandeza que ostentou em outra época, é contraposta à opulência orgânica do jardim que se renova em um tempo cíclico. O que, aliás, também está no romance, como as análises das metáforas e comparações com os reinos vegetais e animais apontaram.

Em 1971, sabendo dos limites políticos e da impossibilidade de permanecer normal em um mundo de exceção, Saraceni, por um lado, apresenta o pecado íntimo como liberdade possível. Por outro, tem no tema do incesto cardosiano – que o filme desloca para uma situação de idílio e depois de certa forma desmente – uma forma de chocar a elite e a classe média. Grupos estes que se vendiam como moralmente corretos, bastiões dos bons costumes e da moral cristã, em suma, cidadãos “de bem”, mas que – ciosos de seus privilégios – tinham ajudado a criar as condições para o golpe de 1964 e apoiaram desde a primeira hora a ditadura civil-militar.

Como no longa não há o saque e a epidemia que destruiriam a casa e a pequena cidade mineira no romance, Demétrio e Valdo seguem abalados, mas não muito piores do que já

estavam desde que tinham surgido na trama. Nina, Ana e Timóteo, e não os alvos de suas transgressões, são os que mais sofrem os efeitos do esfacelamento da casa e da família. No entanto, a última imagem de *A casa assassinada*, o jardineiro Alberto entrando no velório de Nina com um buquê de violetas [fig. 60], é um *freeze frame*, o que indica uma ação interrompida.



60

O filme acaba, mas não termina. Nessa lógica de resistência dupla que organiza de um lado os Meneses e, de outro, as personagens que querem encontrar sua liberdade diante dessa família patriarcal que reforça seu cerco moralista justamente porque decadente, entrevemos a presença dupla de Alberto-André. Sem ser um Meneses, essa presença os assombra com a centelha de uma transgressão plantada anos antes. A partir disso, o que resta é a sobrevivência de Nina enquanto ideia. O que ela representa ainda pode ser reencarnado e perturbar esses escombros de um patriarcalismo sem pais como suas roupas e seu cadáver ainda desorientam Demétrio e Valdo. Como a beleza, que é eterna, e como Deus, na metáfora cardosiana de um campo de violetas sempre florido, Nina é uma estação que não passa nunca.

Tempo e eternidade em Vila Velha

Do fundo do último vagão de um trem em movimento, um homem alto e bem-vestido à moda antiga (Jairo Mattos) caminha até um assento. Três passageiras, em trajés singelos, estudam seus gestos e lhe oferecem sorrisos cordiais [figs. 1-3]. Ele se acomoda perto de uma janela e observa a paisagem. Céu azul com nuvens densas, mato alto na beira da estrada de ferro, uma ou outra cachoeira cortando o verde das montanhas ao longe. A locomotiva atravessa o espaço cuspidando uma poeira espessa que dura no ar até depois de feita a curva.¹

Ao som de sinos, entrevemos a saída de uma missa. Crianças brincam na praça de uma cidade interiorana com bandeirinhas juninas ainda em montagem, enquanto o recém-chegado se informa dos preparativos para as festas religiosas. Uma senhora enlutada se aproxima deles, e o morador (André Valli) os apresenta: Donana de Lara² (Márcia Pêra) e Rafael Quelene (Jairo Mattos). “Muito prazer”, diz o forasteiro, beijando demoradamente a mão da interlocutora. “Veio para as festas?” “Acabei de chegar”, ele responde. Esse breve prólogo introduz a situação do filme: o caixeiro-viajante Rafael chega em Vila Velha alguns dias antes da celebração de Nossa Senhora das Dores, a padroeira da cidade, e junto a ele conhecemos Donana de Lara, uma das protagonistas.

No romance homônimo e inacabado de Lúcio Cardoso, a chegada de Rafael abala a galeria de personagens em maior ou menor grau. O cineasta Paulo César Saraceni, ao adaptar a obra, selecionou as histórias que julgou mais desenvolvidas e cujos desdobramentos estavam mais imbricados à presença do forasteiro, privilegiando as mulheres que se apaixonam por ele e cujas experiências de vida são praticamente opostas: a viúva rica Donana de Lara e a jovem pobre Sinhá (Leandra Leal).

Enquanto Donana, de renomada família local, goza de privilégios materiais, Sinhá sofre situações de assédio sexual e violência doméstica. Apesar de situadas em dois extremos do espectro socioeconômico de Vila Velha, elas têm em comum as restrições

¹ Consultamos para este capítulo a cópia exibida no Canal Brasil. Segundo Renata Saraceni, assistente de direção do filme e sobrinha do cineasta, essa cópia sofreu alguns cortes em relação à que estreou nos cinemas.

² No Roteiro 1, a grafia do nome da personagem (que adotamos aqui) segue a do romance – Donana –; no Roteiro 2, porém, o apóstrofo separa o tratamento honorífico “dona” do nome “Ana”: Don’Ana.

impostas ao gênero. Com chances limitadas de arbitrarem os rumos de suas vidas, as duas projetam a sorte no amor que deveria vir junto com o casamento. E, uma vez que em seus contextos o valor da mulher era em geral atribuído pelo olhar masculino, pautando-se em critérios como castidade, juventude e atratividade, Donana de Lara, além da viuvez e do filho deficiente de quem precisa cuidar, se debate com a chegada da idade, enquanto Sinhá se preocupa com o risco trazido pelos primeiros sinais da paixão à manutenção da sua virgindade. Em meio às demandas externas e à experiência radical de solidão em que vivem, Donana e Sinhá, no entanto, cavam um espaço para verem a si mesmas como sujeitos e encontrarem a liberdade.

Filmados em momentos distintos da carreira de Saraceni, *Porto das Caixas*, *A casa assassinada* e *O viajante* formam um conjunto heterogêneo. As diferenças entre as obras separadas no tempo devem-se também ao fato de que o plano de que se tornassem uma trilogia aconteceu durante o processo de realização. O procedimento de Lúcio, em vez disso, era idealizar ciclos de narrativas antes mesmo de começar a escrevê-los. Ao longo da carreira, o escritor não terminou nenhuma de suas trilogias,³ que às vezes eram divulgadas em jornais e orelhas de outros livros como estratégia de marketing editorial (SANTOS, 2005, pp. 24, 30). Não foi diferente com a trilogia ambientada na cidade imaginária Vila Velha, da qual *O viajante* faria parte junto com *Crônica da casa assassinada* e *Réquiem*.⁴

A criação de *O viajante* começou em 1951, antes mesmo de Lúcio iniciar a *Crônica*, mas este romance só foi lançado, inacabado, após a morte do escritor, em 1973. O volume foi organizado por Octavio de Faria a pedido de Maria Helena Cardoso, escritora e irmã de Lúcio, e publicado pela editora José Olympio. Foi logo depois desse lançamento que Saraceni escreveu o primeiro roteiro para o filme, mas não chegou a iniciar a produção do filme naquele momento, dedicando-se a vários outros projetos.

Em nota para edição de *O viajante*, Adauto Lúcio Cardoso,⁵ irmão do escritor, advogado e político, elogia o esforço de Octavio em ordenar manuscritos dispersos e

³ A trilogia *A luta contra morte*, com os romances *A luz do subsolo*, *Apocalipse* e *Adolescência*, só teve o primeiro volume lançado em 1936. Das três novelas do ciclo *O mundo sem Deus*, Lúcio concluiu e publicou apenas duas, mas com intervalo de anos e em editoras diferentes: *Inácio* saiu pela editora Ocidente, em 1944, e *O enfeitado* foi finalizada em 1947, mas publicada apenas em 1954 pela José Olympio. Os fragmentos manuscritos da terceira novela, a inacabada *Baltazar*, foram organizados por André Seffrin e lançados em livro apenas em 2002.

⁴ O título provisório de *O viajante* era *Retrato do Viajante*. Cássia dos Santos (2005, p. 9) aponta algumas páginas de *Réquiem* disponíveis no Arquivo Lúcio Cardoso, apesar de não indicadas no inventário do fundo. Antes desse romance, Lúcio cogitou escrever um livro chamado *As chaves do abismo*, que encerraria a trilogia.

⁵ Adauto Lúcio Cardoso, advogado e político, escreveu essa nota, em 31 de maio de 1971, pouco depois de ter solicitado aposentadoria do Supremo Tribunal Federal. Embora apoiador do Golpe de 1964 e deputado federal pelo Arena, ele teve uma postura liberal em sua atuação no STF. O que motivou o pedido de afastamento foi o voto solitário na sessão do dia 17 de março daquele ano: foi o único a tachar de inconstitucional o Decreto-Lei nº 1.077 com o qual o então presidente Emílio Garrastazu Médici instituiu a censura prévia a periódicos e livros. Depois disso, ele voltou a advogar e manteve o semanário *Opinião* – como os demais, também submetido à censura prévia – até sua morte em 1974. Ver verbete sobre ele

difíceis de decifrar numa “montagem definitiva” (CARDOSO, Aداuto Lúcio, 1973, p. XI). Tal proeza, segundo ele, só foi possível porque Lúcio e Octavio compartilhavam uma “espíritual consanguinidade”, que, por vezes mais viva e duradoura que os laços de parentesco, facultou a Octavio acesso ao processo criativo e às confidências de Lúcio, fazendo de sua tarefa “também um testemunho que permitiu a compreensão do inacabado” (idem, p. XI). Além de reforçar a importância do trabalho do organizador, na nota, Aداuto defende sua visão do romance: *O viajante* não deveria ser entendido apenas como uma saga do pecado, porque na verdade o pecado era um “indispensável preâmbulo da redenção” (ibidem, p. XII) que passava pelo arrependimento do pecador e pela misericórdia divina. O exemplo mais eloquente disso, para ele, estava na própria vida de Lúcio, que após o derrame sofrido em 1962 passou seus últimos anos de martírio, paralítico e privado do dom de escrever e falar.⁶

Assim como o pecado era uma questão confrontada constantemente na obra de Lúcio, também o era a morte. Em seu texto de apresentação ao livro, Octavio de Faria passa igualmente desse dado na obra – mencionando, por exemplo, o projeto da trilogia *A luta contra a morte* – à esfera biográfica, na qual destaca o embate do escritor mineiro com a doença de seus últimos anos. Para Lúcio, a vontade de concluir o romance que deixara inacabado por causa do derrame, e o medo de que não fosse capaz de fazer isso, foi “uma das maiores angústias de sua agonia” (FARIA, 1973, p. XIV). A publicação de *O viajante*, segundo o amigo e organizador, seria uma forma de manter vivo o escritor e sua força criadora, “uma relativa vitória contra o destino e contra a morte” (ibidem). Mesmo incompleto, o lançamento do volume estava justificado por sua força e densidade. E a julgar pelo entusiasmo que Lúcio tinha com os planos e as personagens em desenvolvimento, em especial com o viajante, o organizador afirma que ele teria autorizado a publicação póstuma.

A familiaridade com o universo narrativo de Vila Velha, no entanto, não impediu que Octavio encontrasse surpresas nos manuscritos, como o capítulo “Um tiê-sangue”. O destaque do capítulo é o encontro em que Sinhá e Rafael discutem o que seria o amor. A procura de Sinhá por uma definição do sentimento termina na imagem de um tiê-sangue voando perto do casal: “Um sorriso iluminou-lhe a face: o amor, para ela, seria assim, uma coisa estranha e leve. Uma flor vermelha que voasse” (CARDOSO, 1973, p. 109). Ao ler esse

no *Dicionário histórico biográfico brasileiro pós 1930* (2001), disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/adauto_lucio_cardoso>.

⁶ No livro de memórias *Vida-vida* (1973), Maria Helena Cardoso escreve sobre o período posterior ao derrame de Lúcio e os cuidados dela com o irmão, que acolheu em sua casa entre 1962 e 1968. Ver também a tese de Beatriz Damasceno (2010), que investiga os escritos fragmentados de Lúcio após o derrame.

trecho, Octavio compreendeu como um pedido de ajuda para a conclusão do romance a tela com um tiê-sangue pousado em um galho que Lúcio pintara e lhe oferecera de presente no período em que, após o derrame, o escritor se dedicou à pintura com a mão esquerda.

Somado à nota de Adauto Lúcio Cardoso, o texto introdutório de Octavio, mais do que justificar escolhas filológicas (pois não se tratava de edição crítica), destaca a qualidade do romance e a amizade de vida inteira com Lúcio, a vontade de perpetuar seu legado. É sob esse signo de homenagem que o volume se apresenta ao público. E tal aspecto deve ser levado em conta também em relação aos roteiros e ao filme, nos quais essa relação afetiva com a obra inacabada perdura. Já nos créditos iniciais, vemos que o filme é de Paulo Cezar Saraceni, baseado no romance de Lúcio Cardoso, na visão de Octavio de Faria.



Se a visão de Octavio é importante a ponto de que isso seja declarado nos créditos, cabe observar as escolhas do organizador na edição de *O viajante*. Embora desejasse prestigiar o amigo, Octavio tem seu próprio ponto de vista em relação às personagens, aos planos e aos trechos mais ou menos desenvolvidos do romance. Dessa forma, *O viajante*, tal como se apresenta em livro, não seria também resultado indireto da leitura de Octavio, sendo a leitura que o cineasta fez do romance mediada por ela? É uma hipótese a ser investigada.

Entre *A casa assassinada* e *O viajante*, Saraceni produziu cinco longas-metragens: *Amor, carnaval e sonhos* (1972); *Anchieta, José do Brasil* (1977); *Ao sul do meu corpo* (1981); *Natal da Portela* (1988) e *Bahia de todos os sambas* (filmado em Roma em 1983, finalizado em 1996, codireção de Leon Hirszman). Para o interesse da nossa pesquisa, destaca-se desse conjunto *Amor, carnaval e sonhos*, cujo prólogo com Leila Diniz e Hugo Carvana é também uma história de Lúcio Cardoso, “A santa degolada”, que comentaremos durante a análise de *O viajante*.

Os dez anos que separam o lançamento de *Natal da Portela* e a filmagem de *O viajante*, em 1998, são difíceis para a carreira de Saraceni em particular, mas também para a produção de cinema no Brasil. Dos cinco longas citados, *Anchieta, José do Brasil, Ao sul do meu corpo* e *Natal da Portela*, os três de maior orçamento, foram financiados pela Embrafilme.

Com o dismantelamento da empresa durante o governo de Collor,⁷ escasseiam os financiamentos para novas produções e se instaura uma crise no setor cinematográfico.

Saraceni, como um expoente do Cinema Novo, sempre esteve entre os favorecidos pela Embrafilme, mesmo quando ela começou a produzir filmes em um modelo de produção atomizado que privilegiava cineastas “independentes” em vez de investir em grandes estúdios, como ocorrera no México (JOHNSON, 1993, p. 40). Isso não impediu que ele discordasse publicamente das políticas adotadas pela estatal e que chegasse por vezes a entrar em conflito direto com alguns de seus gestores. De todo modo, o fechamento da empresa o prejudicou, dificultando a continuidade de sua carreira como cineasta.

No período em que ficou sem produzir longas-metragens, até ter a oportunidade de filmar *O viajante*, Saraceni se dedicou a outros projetos. Além de finalizar *Bahia de todos os sambas*, gravou os vídeos *Baci* (1990) e *Torquato Neto – o anjo torto* (1993), e escreveu suas memórias *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*, lançada pela Nova Fronteira em 1993. Assim que teve a oportunidade de filmar um longa-metragem, no entanto, foi para a obra de Lúcio Cardoso que Saraceni retornou.

Quando é realizado, depois de 26 anos da publicação do romance inacabado de Lúcio, o filme se insere no contexto da Retomada (1995-98), período do cinema brasileiro que reúne cineastas mais jovens que Saraceni com um conjunto amplo de propostas, diferentes daquelas que haviam marcado o Cinema Novo. A principal característica da Retomada “foi o ímpeto de redescobrir o Brasil, em especial o sertão árido do Nordeste, outrora arena política do Cinema Novo (NAGIB, 2012, p. 18). Mas enquanto no Cinema Novo predominou “uma chamada para a revolta contra injustiças sociais”, o sertão revisitado dos anos 1990 era “uma reunião eufórica com o coração culturalmente rico do país” (ibidem).

Nesse sentido, saltam aos olhos as diferenças entre *O viajante* e outros filmes de 1998-99. Se partilha com outros filmes do período a questão do ressentimento (sobretudo pela personagem Donana de Lara, como observou Ismail Xavier [2018]) e o uso de recursos técnicos como a grua (comuns naquele momento em realizadores vindos da TV e da publicidade), *O viajante* fragmenta a montagem (que não redundava em um ritmo acelerado) e adota uma decupagem e uma *mise en scène* muito próprias. Elas parecem indicar um cineasta maduro que, seguro de suas escolhas e dos efeitos que pretende provocar, não se deixa levar por modismos e tendências, preferindo revisitar suas referências e sua própria obra, em vez de priorizar um embate direto com as questões daquele tempo, como a crise

⁷ Além da Embrafilme, Collor extinguiu também a Lei Sarney e instituições federais como Pró-Memória, Funarte e Fundação do Cinema Brasileiro (BERNARDET, [1990] 2009, p. 182).

financeira ainda recente, a ascensão do neoliberalismo e a globalização (NAGIB; SOUSA; BRANDÃO, 2018). Em vez de euforia, prevalece em *O viajante* certo ascetismo e inclusive certo anacronismo, característica esta que não é rara em outros filmes do cineasta, sendo até mesmo o que ampara a crítica elogiosa de Inácio Araujo ao filme, cujo título é “‘O Viajante’. Filme de Saraceni é um desses anacronismos magníficos” (2000). Nesse sentido, pela trajetória, pelo fundo, mas também pela forma de *O viajante*, a semelhança é maior com os filmes de Walter Lima Jr., outro cinemanovista ainda atuante no período, em especial com o seu *A ostra e o vento* (1997), que marcaria a estreia da jovem Leandra Leal no cinema.

Ao contrário de Lúcio, que não concluiu suas trilologias, Saraceni completou a Trilogia da Paixão ao filmar *O viajante*. E fez isso no campo do cinema, que exige a coordenação de consideráveis recursos criativos, materiais e humanos. Nessa jornada, o cineasta foi ajudado por velhos colaboradores, muitos dos quais presentes nos outros projetos inspirados na obra cardosiana. Entre eles, Mario Carneiro, Tom Jobim e Ferdy Carneiro. Colaborador de primeira hora, desde *Arraial do Cabo*, Mario Carneiro tem nesses longas uma importância tão grande que merece trabalhos detidos apenas para observá-la.⁸ Sua atuação inclui o uso inteligente da luz e dos altos contrastes na fotografia de *Porto das Caixas*, o acúmulo de função em *A casa assassinada* (direção de fotografia e montagem) e até a provável interlocução com o diretor sobre as soluções visuais de *O viajante*. Já Tom Jobim e Ferdy Carneiro, por motivos diferentes, não estão nos três filmes. Ferdy participa da concepção, mas não da filmagem de *Porto das Caixas*, e Tom já havia falecido quando *O viajante* foi filmado.

Tom Jobim, no entanto, se faz presente em *O viajante* de várias maneiras. Ainda nos créditos iniciais, aparece na dedicatória, que divide com Marcos Konder Reis (outro interlocutor importante para Saraceni, também em relação à obra de Lúcio, de quem o poeta era amigo próximo),⁹ Sandro Franchina (cineasta italiano falecido em 1998, amigo e parceiro de Saraceni desde o Centro Sperimentale em Roma), Maria Helena Cardoso (que também falecera em 1998) e Maria Saraceni, mãe do cineasta, que era mineira.

Além disso, a participação de Tom Jobim no filme é chamada no release de “pequeno milagre”. Segundo o material de divulgação, Tom Jobim, antes de morrer, teria deixado pronta “mais uma de suas obras-primas, composta especialmente para ‘O

⁸ Em relação à colaboração de Saraceni e Mario Carneiro em *Porto das Caixas*, ver FREIRE, 2018. Sobre Mario Carneiro em geral, ver SANTOS; NAVAS; MATTOS, 2013.

⁹ Muito próximo, a julgar pelo livro *Vida-vida* (publicado no mesmo ano de *O viajante*, 1973), de Maria Helena Cardoso. Ela inclui Konder Reis entre os amigos que visitavam Lúcio com frequência, e mesmo entre os que lhe sugeriram que começasse a pintar (CARDOSO, Maria Helena, 1973, p. 107). Saraceni, no entanto, não é mencionado entre os visitantes habituais, o que nos leva a crer que, pelo menos nesse período, a relação do cineasta é mais com a obra do que com o autor. Antes da filmagem de *O viajante*, Konder Reis também chegou a colaborar no argumento de *Anchieta*.

Viajante'. O filho, Paulo Jobim, foi quem encontrou no arquivo pessoal de Tom a partitura e a belíssima toada 'Maria é dia', que no filme receberá tratamento orquestrado do próprio Paulo Jobim e Sérgio Guilherme Saraceni" (Release de *O viajante*, p. 4).¹⁰ "Maria é dia" é a música-tema de Sinhá, interpretada por Milton Nascimento e Daniel Jobim, neto do compositor, que também está no piano. Apesar da estratégia de marketing do release, o nome de Tom Jobim não aparece nos créditos iniciais para música original, que incluem apenas Túlio Mourão (responsável também pela direção musical e coautor da canção "Mar interior", com Fernando Brant, feita especialmente para o filme), Paulo Jobim e Sérgio Guilherme Saraceni, sobrinho do cineasta.

Assim como a equipe envolvida na produção, *O viajante* também reúne atores de outros filmes da Trilogia da Paixão. Irma Alvarez, a protagonista de *Porto das Caixas*, faz uma participação especial como Rosália da Luz, a argentina dona do Hotel Palace, onde Rafael se hospeda. Nelson Dantas e Leina Krespi, que interpretaram Demétrio e a governanta Betty em *A casa assassinada*, reaparecem com maior ou menor destaque. Dantas interpreta Mestre Juca do Vale, e Krespi, uma das vizinhas de Donana de Lara presentes no velório de Zeca. Além disso, a vontade de Saraceni de "cursar Minas e seus córregos" (CARDOSO, 1970, p. 393), conforme a frase do diário de Lúcio, convoca esse escritor, mas também outros conterrâneos. Para ficarmos no campo da música, o mergulho na produção cultural mineira começa com a participação especial de Milton Nascimento. A presença de Milton talvez tenha colaborado para a ideia de transformar o mascate, que no romance cruza Donana e Zeca a caminho do morro, em um homem do realejo que reaparecesse em dois outros momentos importantes da narrativa entoando cantos religiosos. Também é relevante a presença da canção "A tristeza dos sinos", composta por Ary Barroso e interpretada por Celia e Celina, três artistas nascidos na cidade de Ubá, Zona da Mata mineira, onde o filme fez locações. Além desse conjunto de referências musicais, um dos mais importantes diálogos travados pelo filme é com a obra do cineasta de Cataguases, Humberto Mauro.¹¹ Em especial com seus filmes *Sangue mineiro* (1929) e *Ganga bruta* (1933), que têm muitos paralelos visuais e narrativos com *O viajante*, como observaremos adiante.

Saraceni, além de assinar a direção de *O viajante*, é responsável pelas duas versões do roteiro a que tivemos acesso. A mais antiga, com dezessete páginas datiloscritas, está disponível no Fundo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de

¹⁰ Esse documento tem cópias disponíveis na Cinemateca Brasileira e na Cinemateca do MAM-RJ.

¹¹ Inclusive, o sobrinho-neto do cineasta, André Felipe Di Mauro, é um dos assistentes de direção de Saraceni. As irmãs dele, Claudia e Patrícia Mauro, também fazem figuração no filme como as irmãs de Donana jovem.

Janeiro.¹² O cineasta menciona em suas memórias tê-la mostrado a Octavio de Faria e Maria Helena Cardoso, e comenta também que a escrevera logo depois do lançamento do livro, por isso acreditamos que data por volta de 1973. A versão mais recente, com 89 páginas digitadas, foi produzida anos depois tendo em vista a filmagem nos anos 1990.¹³

Da primeira versão do roteiro até a segunda e desta ao filme,¹⁴ Saraceni revisita o romance com autonomia. Abre mão de núcleos narrativos inteiros, transforma a caracterização das personagens e acrescenta novas cenas, com soluções visuais eloquentes, como os balões vermelhos que substituem a revoada de fiés-sangues do livro. Essas estratégias ora se desviam da proposta cardosiana, ora citam outras referências criativas importantes para o diretor, como Humberto Mauro, não tão distante de Lúcio, ora ainda endossam Lúcio por vias insuspeitas, encontrando, pela plasticidade, paralelos com sua produção poética, que tem na cor um elemento de interesse.

Em *O viajante*, mais que nos outros longas da Trilogia da Paixão, nos parece que o cineasta se permitiu uma maior liberdade em sua leitura da obra do escritor. Talvez isso tenha ocorrido porque se tratava de um romance inacabado, talvez porque tanto Lúcio como Octavio não estavam mais vivos quando o filme foi realizado, talvez porque o convívio de vida inteira com a obra de Lúcio tenha dado a Saraceni maior confiança para suas escolhas. Ou então, e esta é a principal hipótese a ser investigada, por se tratar de uma obra de maturidade de Saraceni, a última parada da jornada iniciada com *Porto das Caixas*, que é tanto uma síntese dos filmes anteriores da Trilogia da Paixão como um ponto crucial da revisão crítica da própria trajetória iniciada em *Por dentro do Cinema Novo*. Enquanto no livro de memórias, a partir dos filmes que realizou, Saraceni presta seu depoimento sobre o Cinema Novo e revê momentos importantes de sua vida, *O viajante* talvez tenha sido uma ocasião para que ele revisitasse o cinema inventado por ele, outra vez fazendo cinema.

Com o aspecto coletivo da criação de um filme no horizonte, privilegiaremos a leitura que Saraceni fez de um romance, dessa vez inacabado, de Lúcio Cardoso. Por isso, em nossa análise, discutiremos inicialmente a organização de Octavio de Faria com a qual a obra foi lançada em livro e as duas versões do roteiro escritas pelo cineasta, para então percorrer o filme, com destaque para as protagonistas Donana de Lara e Sinhá.

¹² Esta versão do roteiro de *O viajante*, sem data, está inventariada na seção “Documentos complementares” (LC 06 dc), conforme o *Inventário do Arquivo Lúcio Cardoso* (1989, p. 87) e não na seção “Produção intelectual de terceiros, na qual foi incluído o roteiro *Crônica da casa assassinada* (LC 22 pit), também de Saraceni, com o mesmo número de registro do roteiro *A mulher de longe*, de Lúcio Cardoso.

¹³ Tivemos acesso a essa versão via cópia digital gentilmente fornecida por Renata Saraceni.

¹⁴ Conforme a cópia do Canal Brasil consultada, que sofreu alguns cortes em relação à versão que estreou nos cinemas, a qual, infelizmente não tivemos acesso.

Do romance inacabado *O viajante* aos roteiros

Assim como Saraceni, conhecemos o romance inacabado de Lúcio Cardoso, *O viajante*, a partir da primeira e única edição póstuma, organizada por Octavio de Faria e publicada pela José Olympio em 1973. Nessa edição, o livro está dividido em três seções. A primeira, “O viajante (Plano III)” reúne o conjunto apresentado como o principal do romance, escrito provavelmente em 1958. A segunda, “Complementos”, inclui a “Versão definitiva”¹⁵ e “Retrato do Viajante”, este último seria o Plano I, de 1951. Na terceira seção, “Acréscimos e variantes”, além de fragmentos e versões do texto, há elementos pós-textuais.¹⁶

O Plano III, considerado por Octavio “a peça principal, em extensão e em importância” (FARIA, 1973, p. XVIII), é tratado como o coração do romance, podendo inclusive ser lido isoladamente. Desse modo, o conjunto de 204 páginas que o compreende se divide nos seguintes capítulos: I. A visita (CARDOSO, 1973, pp. 3-23); II. Sinhá (pp. 23-49); III. O cofre das almas (pp. 50-73); IV. Uma certa infância (pp. 73-92); V. Um tiê-sangue (pp. 93-116); VI. O olhar de Babete (pp. 117-30); VII. As mãos (pp. 130-32); VIII. A luta (pp. 132-35); IX. Graciosa (135-58); X. O encontro das águas (pp. 158-70); XI. O dom da inocência (pp. 170-75); XII. O compromisso (pp. 175-93); XIII. O instante no pontilhão (pp. 193-207). Os três capítulos finais, reconstituídos por meio dos esquemas deixados pelo escritor, aparecem apenas na seção “Acréscimos e variantes” (pp. 289-92): XIV. Os dois crimes, XV. Anita e XVI. As festas começam.

Em linhas gerais, o romance narra a chegada do forasteiro Rafael para as festas da padroeira em Vila Velha. O enredo do Plano III se desenrola nos três dias que precedem as festas e está dividido em três núcleos centrados sobretudo em Donana de Lara/ Zeca; Sinhá/ Mestre Juca e Bento Mendes/ Graciosa. Em cada núcleo algumas personagens são levadas a cometer delitos por influência do recém-chegado ou em resposta a alguma ação que ele tenha desencadeado. A viúva Donana assassina o próprio filho com deficiência a

¹⁵ Apesar desse nome, a “Versão definitiva” não foi publicada em vida pelo autor, e não pode pois ser tida como estágio final. Ela é, como as demais variantes, um estágio intermediário do trabalho de escrita do romance.

¹⁶ São eles: “Retrato do viajante”, “Planos de *O viajante*”, “Trechos do Diário completo relativos a *O viajante*”, “Referências em *Crônica da casa assassinada* a personagens principais de *O viajante*”, “Personagens principais de cada capítulo”, “Variações dos nomes dos personagens nos projetos de *O viajante*”.

fim de se libertar para um romance com Rafael. Seus privilégios de mulher rica de importante família local permitem que o delegado a inocente após um breve e protocolar interrogatório. Apesar de vivenciar alguma crise de consciência, ela não chega a se arrepender. Pela conversa com Mestre Juca na prisão, conclui que Rafael causou males irreparáveis em sua rápida passagem por Vila Velha. Mesmo assim, espera que ele volte. No último parágrafo do Plano III, ela reafirma para Juca:

Não era mais para si mesma que dizia aquilo, já que era evidente a segurança que a impregnava – era para o mestre carapina, para a gente da Vila, para o mundo, como se com isto desculpasse não a sua entrega, da qual não se arrependia, e que estava disposta a repetir mil vezes, caso fosse necessário, mas a culpa de Rafael, que ela adivinhava na atitude dos outros, mas que por si mesma não conseguia localizar. (CARDOSO, 1973, p. 207)

Passam-se anos e o esperado Rafael não retorna, quem volta é o bandido paraguaio Chico Herrera com seu bando, do qual André, narrador-personagem de *Crônica da casa assassinada*, faz parte como seu homem de confiança. Embora não tenha permanecido em *A casa assassinada*, na *Crônica*, Chico Herrera é o responsável por saquear a cidade e a Chácara dos Meneses antes da epidemia que destruiria tudo. Em *O viajante*, o bandido testemunha o momento em que Donana de Lara assassina Zeca e, em seguida, rouba os anéis dela. Mais tarde, seu rosto aparece no retrato-falado afixado na delegacia de Vila Velha e, tempos depois, ele retorna para expor os segredos de Donana. Embora esta última cena já estivesse no romance, as demais consequências para essa personagem não chegaram a ser escritas.

No centro do segundo núcleo de *O viajante*, temos a jovem e matuta Sinhá. Ela é levada para viver com a tia Isaura e seu marido, Juca, em Vila Velha, porque sua vida no Arraial com a mãe viúva já não era a mesma desde a chegada do padrasto. Na casa dos parentes, Sinhá, considerada sem jeito para trabalhos domésticos por Isaura, passa a ajudar o tio a produzir caixões funerários. Dessa proximidade entre os dois, somada à percepção de que Sinhá atraía o caixeiro-viajante Rafael, nasce e cresce em Juca um desejo por ela que, alimentado pelo alcoolismo, se transforma em obsessão. Impressionada com a proporção dos sentimentos do tio, Sinhá concorda com o pedido dele para que nunca se entregue a outro homem, mas continua se encontrando com Rafael.

O olhar do forasteiro para Sinhá faz com que ela descubra a si mesma. Rafael “fora o primeiro a transmitir-lhe a noção de que [ela] existia e que era um ser igual aos outros” (ibidem, p. 44). Ser desejada a constitui também como alguém que deseja, ao mesmo tempo que a apresenta a coisas desconhecidas. O perfume que o corpo de Rafael exala faz Sinhá pressentir “uma outra esfera da vida, onde comer e suar não fossem características dominantes” (ibidem, p. 34). O ponto de virada desse processo de amadurecimento por

que passa a personagem é a cena em que ela vai tomar banho à noite. Sob o jato de água fria, Sinhá descobre seu interesse pelo caixeiro-viajante e descobre também seu próprio corpo. Repara em Juca a olhando, se tapa, mas depois permite que o tio a olhe.

No convívio diário, Isaura repara na transformação da jovem, mas apesar de ser atenta a assuntos de sedução, é incapaz de suspeitar que a causa é um homem, pois considerava a sobrinha destituída de qualquer interesse. A descrição física que o narrador faz de Sinhá logo no início do “Plano III” aponta para a “clamorosa pobreza” (ibidem, p. 259) que a tia acrescentaria à feiura e falta de graça nos “Acréscimos e variantes”, em um comentário sobre os traços da moça que, se não é racista e classista, é no mínimo elogioso do estereótipo de beleza branca e burguesa: “Havia nela não propriamente vulgaridade, mas falta de jeito, essas mãos rudes, essa ausência de graça que é quase sempre o que caracteriza o campônio. Sinhá era sem graça – e mais do que isto, era feia. O nariz denunciava sua origem chã, e os olhos, estrábicos, paravam sempre, desencontrados, à procura de um ponto onde se fixarem” (ibidem, p. 24). Como arremate, seu sorriso é descrito por Juca como a única coisa que a iluminava, mas ela quase nunca sorria.

Os motivos de Sinhá para sorrir teriam durado apenas até a infância no Arraiá e a morte do pai,¹⁷ quando vivera feliz em comunhão com a natureza. Já no primeiro encontro de Sinhá com Rafael, o narrador compara os beijos do caixeiro-viajante em Donana e Sinhá: “Rafael beijava-a [Sinhá], e não era como tinha beijado Donana de Lara – eram beijos mordidos, de iniciação amorosa, frenéticos e cheios de ameaça” (ibidem, p. 14). Marcados pela violência desde o início, os encontros de Sinhá com o viajante culminam em um estupro na sacristia. Depois disso, sabendo que traiu o pacto com o tio, Sinhá se apresenta para ser assassinada, e Juca a mata a golpes de machado no pontilhão do trem.

No terceiro núcleo do romance, encontramos Bento Mendes, o sacristão de Vila Velha e zelador do Cofre das Almas, com os donativos da igreja. Casado com Dona Delfina, a Dona Fina, e pai da menina Babete, ele é descrito como alguém que sofre do mal de ter mais imaginação do que Vila Velha é capaz de ofertar, sendo a imaginação entendida como “essa traçoeira força dos homens fracos, que lhe sugeria aqueles deslizos e aquelas traições que certamente andavam muito longe do estreito caminho em que pautava seu modo de existir” (ibidem, p. 66). Na opinião do sacristão, “um homem podia ter uma ligação fora do lar”, “desde que houvesse uma perfeita assistência à família verdadeira, o que relevaria aqueles pequenos pecados por fora de casa” (ibidem, p. 57). Um dia, Bento Mendes ajudou uma mulher que tentara suicídio, tomando pílulas na igreja, e passou a ter

¹⁷ No romance, o pai de Sinhá morre por conta de um ferimento no pé que fez enquanto derrubava uma árvore com um machado. É uma situação semelhante à vivida pelo Homem de *Porto das Caixas*.

com ela uma relação próxima. A mulher em questão é a prostituta Graciosa. Ela vive com a irmã Berenice, de quem tem inveja a ponto de desejar seu companheiro Reginaldo, um tipo magro e adoentado que se aproveita do conforto que Berenice lhe oferece. Graciosa se ressentida da falta de atratividade e da proximidade da velhice e se apega ao sacristão, que a considerou ainda jovem e bonita e que lhe presta alguns favores.

Bento Mendes conhece Rafael e, pouco depois, é impelido por Graciosa a convidá-lo para uma visita. Depois de ser apresentado a ela, o viajante aconselha o sacristão a ter cuidado porque “Graciosa sabe o que quer e não quer pouco” (ibidem, p. 64). Mais tarde, Rafael sugere que o sacristão pegue o dinheiro do Cofre das Almas para dar a ela (ibidem, p. 71). Para encorajar tal gesto, Rafael enfatiza que seria apenas um “empréstimo”, uma simples transação financeira. Diante da surpresa do sacristão, para quem aquele dinheiro era “sagrado”, Rafael retruca com uma afirmação tautológica: “Todo dinheiro é dinheiro” (ibidem, p. 71). Em paralelo, Babete descobre a infidelidade do pai, quando encontra o retrato de uma mulher nua com um véu no rosto usado como marcador de página no breviário dele, e conta para a mãe. Esta, que já padecia de uma saúde frágil, que estava definhando, como seu nome Delfina já antecipava, tem uma piora irreversível.

Quando volta de sua primeira noite com Graciosa, após dar-lhe a quantia de 5 mil contos de réis, o sacristão encontra a esposa em estado agônico, e a filha passa a lhe direcionar um constante olhar inquisidor. Babete é descrita como alguém que herdou a imaginação do pai, mas para ela “a presença do pai jamais tivera consistência ou realidade, exatamente pelo fenômeno da existência preponderante de Dona Fina, que se habituara a ver nele apenas o homem imprestável e sem função exata dentro do lar” (ibidem, p. 146). A opinião da filha muda quando ela descobre na existência da relação do pai com Graciosa algo que “vestia-o com a roupagem de uma verdade que para ela tinha muito de fascinante” (ibidem, p. 146).

Bento envia um bilhete para Graciosa dizendo que, se Delfina piorasse, mandaria chamá-la. Em casa, Graciosa aproveita a ausência temporária da irmã para abordar Reginaldo, declarar-se para ele e propor uma fuga com o dinheiro que pretendia conseguir do sacristão. Ela já tinha arrumado 5 mil contos, arrumaria mais 10 mil. Ao receber o bilhete de Bento Mendes, Graciosa se arruma e vai até a casa dele. Um ou outro convidado desconfia dos seus trajes brilhosos, mas é Babete quem a reconhece como a pessoa da foto, a amante. Graciosa aborda Bento e exige mais dinheiro, sob a ameaça de armar um escândalo imediato. O sacristão recorre outra vez ao Cofre das Almas, mas, no momento em que vai pegar o dinheiro, é chamado às pressas no quarto da esposa que acabava de

falecer. Sozinha na sala diante do Cofre, Graciosa começa a guardar parte do dinheiro na bolsa até se decidir a pegar tudo. Na volta, Bento fica tão aliviado de não a encontrar mais que nem sequer desconfia do roubo. Ele pega o breviário para rezar e encontra o retrato. Tem certeza de que fora Babete quem o pusera lá, que ela reconheceu Graciosa e olha para a filha “como se a visse pela primeira vez”¹⁸ (ibidem, p. 158).

Além desses três núcleos centrados em Donana de Lara/ Zeca, Sinhá/ Juca-Isaura/ Inácia e seu marido e Bento Mendes-Delfina-Babete/ Graciosa-Berenice-Reginaldo, há outra trama paralela que percorre o “Plano III” e o “Plano I” sob a forma de memórias. É a história de Rafael com Anita. Nas primeiras lembranças da namorada, Anita tem um papel de baliza moral para Rafael: ela o repreende por seu excesso de curiosidade e o obriga a ser sincero. Logo depois, contraditoriamente, Rafael a acusa de ser leviana e não diferenciar o bem do mal. Esses dois polos se unem quando Rafael compara a feminilidade de Anita com a de Donana e Sinhá, compreendendo que é ele quem empresta a elas a capacidade de corrupção, de fazer o mal. A cena em que Anita decide, já na estação de trem, não mais acompanhar Rafael em uma viagem está no “Plano I”. Também no “Plano I” há uma indicação de que Anita teria mudado com o namoro. No início ela é descrita como jovem e viva, mas quando o namorado pretendia pedir sua mão em casamento para sua tia Emília, Anita o impediu como alguém que “amadurecera de repente e que pesava os fatos com uma gravidade nascida de longa experiência” (ibidem, p. 250).

1. Os critérios editoriais e a leitura de Octavio de Faria

Apesar de o “Plano III” ser considerado por Octavio de Faria o principal do romance, o organizador incluiu na edição outros materiais. Isolados no apêndice “Complementos”, estão a “Versão definitiva” (pp. 213-20) e o “Plano I”, este último com o título “Retrato do Viajante” (pp. 223-51). Depois, há ainda uma seção chamada “Acréscimos e variantes” (pp. 255-93), com um conjunto de textos para o leitor disposto a se aprofundar no universo de Vila Velha.¹⁹

¹⁸ A expressão “pela primeira vez”, que neste caso concentra a perplexidade com que Bento confronta uma nova face de Babete, é bastante comum na prosa de ficção de Lúcio. Seu uso recorrente demonstra a importância que as descobertas súbitas, por vezes sob a forma da epifania, têm nessas narrativas.

¹⁹ Observam-se a relação dos “Planos de *O viajante*” (CARDOSO, 1973, pp. 294-95) esboçados por Lúcio, uma seleção de “Trechos do *Diário completo* relativos a *O viajante*” (as 23 entradas do *Diário completo* estão distribuídas pelos seguintes anos: 1951, 1952, 1954, 1957, 1958 e 1962, ibidem, pp. 296-300) e de “Referências em *Crônica da casa assassinada* a personagens principais de *O viajante*” (ibidem, pp. 301-2), bem como três listas úteis para o leitor que destacam “Personagens principais de cada capítulo” (ibidem, p. 303), “Variações dos nomes dos personagens nos projetos de *O viajante*” (ibidem, p. 304) e “Dados cronológicos (Síntese dos 3 dias “antes das festas” começarem)” (ibidem, p. 305).

O “Plano I” ou “Retrato do Viajante” apresenta três capítulos sem título. O primeiro concentra uma negociação na sacristia da igreja de Vila Velha por terrenos para vender mercadorias durante as festas da padroeira. O humilde agricultor Zé Almiro deseja vender seus cereais e oferece ao vigário os 350 contos de réis que juntara com esforço. Um desconhecido (Rafael) oferece 450, depois 500, para vender fitas, cartões-postais, e o vigário aluga o terreno para ele, que não se diz caixeiro-viajante, e segue sendo referido como estrangeiro.²⁰ Assistem à cena um homem pequeno e calvo, Bento Mendes, a quem o vigário considerava tesoureiro, e a viúva Donana de Lara, que depois oferece a Zé Almiro uma mesa emprestada para ele expor sua mercadoria. O narrador compara o aspecto amassado e sujo das notas de Zé Almiro com as cédulas novas de Rafael, em uma crítica contundente à ganância e à hipocrisia dentro da Igreja, cujos integrantes parecem desconsiderar as noções de igualdade e caridade que defendem e pautar-se pelas leis do livre mercado.

No segundo capítulo do “Plano I”, Rafael visita Donana, e ela rememora a relação com o marido Álvaro de Moura, especialmente a noite em que recebeu um bilhete informando que ele estava ameaçado de morte pelo partido inimigo, mas não deu o recado. Com oscilações entre o ponto de vista de Zeca, escondido pela mãe atrás de cortinas na sala de estar, e as memórias de Donana, são dados mais detalhes sobre a noite do assassinato de Álvaro, seu olhar agônico para a esposa, reconhecendo a responsabilidade dela por sua morte.

No terceiro capítulo do “Plano I”, Donana aguarda Rafael, mas teme que ele não volte porque “em sua fisionomia a mocidade era apenas uma reminiscência” (ibidem, p. 246), como a própria personagem observa. Zeca percebe o movimento diferente na casa e antecipa uma visita importante. Durante a conversa com Donana, agora é a vez de Rafael se perder em memórias: compara o andar ansioso da interlocutora com o de Anita. E, ao ser perguntado quantos dias pretende ficar em Vila Velha, se dá conta de que não teria mais a companhia da namorada quando voltasse para casa.

A “Versão definitiva”, ainda que seja posterior ao “Plano I”, é a primeira a aparecer nos “Complementos”. Trata-se provavelmente de um escalonamento de importância feito pelo organizador, por acreditar que esse trecho demonstraria em embrião parte das

²⁰ No livro sobre Mauro, Paulo Emilio Sales Gomes comenta a presença de caixeiros-viajantes na região de Cataguases: “Nessa época eram frequentes os estrangeiros nessa região de Minas Gerais, em especial italianos. Eles migravam tanto para trabalhar nas lavouras como para desenvolver atividades de artesanato e comércio. “Este último, antes de se fixar nos estabelecimentos portugueses ou árabes, era assegurado pelos ambulantes. Na região que nos interessa e no tempo a que chegamos, os últimos dez anos do século, predominavam os mascates italianos, com algumas características que os distinguiam dos congêneres de outras nacionalidades. Aqui interessa salientar que eram frequentemente músicos e que além de artigos de uso corrente também vendiam entretenimento” (GOMES, 1974, p. 10). No romance de estreia de Lúcio, *Maleita*, a personagem Giovanni é um italiano que trabalha como caixeiro-viajante e apresenta um espetáculo de bonecos.

intenções de reescrita de Lúcio. Sucinta, ela conta apenas com uma sequência narrativa que retoma alguns aspectos do primeiro capítulo do “Plano I”. Mas, se a ação precede a descrição das personagens desse plano – sendo a partir da cena de negociação por terrenos para as festas que delineamos as primeiras características de Rafael, Donana de Lara e Bento Mendes –, aqui o diálogo é deixado para depois (e com ele também a negociação e Zé Almiro) em favor de uma descrição geral de Bento Mendes como alguém “feito de esperteza e de falta de vontade” (ibidem, p. 216), e de Donana, com um “fundo de puritanismo que dava tão oculta grandeza à sua personalidade de viúva” (ibidem, p. 216).

A crítica à Igreja também aparece mais comedida nessa versão da cena. Apesar da explícita menção a desvios de verba perpetrados por Bento Mendes, há a figura do velho e míope Padre Justino (personagem importante na *Crônica*, como vimos). Ao contrário do vigário interesseiro, o padre desconfia do progresso e deseja manter certas tradições da província. Em conversa com Donana para pedir donativos, ele confessa que preferia a capela como estava, pois não se acostumava “a rezar diante desses santos de cara nova que, Deus me perdoe, têm ar dessa gente pecadora que costuma vir da cidade” (ibidem, pp. 217-18). A cidade grande, portanto, é vista por ele como uma novidade que é sinônimo de perdição. Mais tarde, e essa informação é encadeada entre parênteses logo após as aspas do padre, Donana se lembra disso por conta daquele rosto “indefinível como o de um santo novo” (ibidem, p. 218) que ela reconhece em Rafael.

Embora com apenas oito páginas, Octavio chama atenção para a importância que Lúcio atribuía à “Versão definitiva”. Esta e o “Plano I” têm em comum o encontro de Donana de Lara com Rafael como um prólogo, antes dos acontecimentos do “Plano III”. A retomada desse prólogo permite ao organizador afirmar que a “Versão definitiva” recupera parte do que estava esboçado no “Plano I”. Tal constatação, no entanto, não redundará na conclusão de que Lúcio teria interesse em estabelecer uma estrutura mais linear na “Versão definitiva”. Octavio está convencido de que a ordem linear não iria “prevalecer sobre o genial e alucinante entrecortado dos grandes capítulos e das magistrais cenas do plano III” (FARIA, 1973, p. XX). E compara em nota esse procedimento de *O viajante* à sucessão acronológica de romances como *O som e a fúria* (1929), de Faulkner, e *Sem olhos em Gaza* (1936), de Huxley.

O texto da “Versão definitiva” destaca a altivez de Donana, sua influência e participação nos acontecimentos de Vila Velha, como casamentos, batismos, funerais, mas sugere a decadência da personagem, ausente nos outros planos do romance. A viúva se veste com cores escuras, usa um coque no topo da cabeça para parecer mais alta, e escolhe

seus adornos com cuidado: o pente de tartaruga que espetava no coque era feito com ametistas, mas de tão bem-feito parecia mais sofisticado, a ponto de Donana afirmar que eram esmeraldas. Essa decadência é uma mudança substancial que, no último bloco de texto da “Versão definitiva”, se desdobra de Donana para o ambiente de Vila Velha e região, a paisagem e as velhas fazendas com “restos de sua grandeza”, “todos os sítios, chácaras e fazendas que outrora tanto haviam animado a vetusta cidade, e que hoje entravam devagar num período manso de agonia, impotentes...” (CARDOSO, 1973, p. 220). Esse elemento do ocaso das velhas fazendas e suas famílias tem grande relação com *Crônica da casa assassinada*.²¹ Se pensarmos na trajetória de elaboração da *Crônica*, romance que começou a ser escrito pouco depois de iniciado *O viajante*, é provável que Lúcio, se tivesse acabado este último, desejasse não só tematizar a decadência, incluindo Donana nesse contexto, como também experimentasse ainda mais no que Octavio chamou de sucessão acronológica²² e na variação de pontos de vista que ocorre com as personagens de Zeca e Babete, por exemplo.

Os textos reunidos sob o título “Acréscimos e variantes” incluem desde versões de trechos específicos do “Plano III” até esquemas de capítulos em desenvolvimento e itinerários das personagens no romance. Pelo conjunto, é possível perceber que algumas personagens mudam de nome ou não permanecem nos planos posteriores de *O viajante*, enquanto outras, que tinham tido algum destaque nas primeiras versões do texto, têm sua importância reduzida, como Isaura e Delfina. Há ainda mudanças nas principais características de algumas personagens e em seu itinerário, como o de Sinhá (ibidem, p. 261), bastante modificado ao longo das versões.

Outro traço evidente do trabalho de organização, que nos permite constatar os critérios editoriais adotados por Octavio de Faria, diz respeito à diagramação e às notas. No “Plano III”, dividido em treze capítulos, chamam a atenção os espaçamentos de uma linha em branco entre os blocos narrativos. Nos procedimentos de estabelecimento de texto, os

²¹ Há um trecho dos “Acréscimos e variantes” sem equivalente nos outros planos que deve ser destacado, outra vez pela semelhança com a *Crônica* e com o motivo da decadência. Trata-se da cena referente ao capítulo IX em que Bento Mendes descobre Graciosa após o suicídio e, “diante daquela morta que já ia tomando as cores escuras da decomposição, sentiria renascer o velho desejo” (CARDOSO, 1973, p. 287). A situação é parecida com a da personagem André, que em *Crônica da casa assassinada* sente desejo pela mãe quando seu corpo já está em processo de decomposição pelo câncer. Em nota, Octavio indica a anotação à margem de Lúcio com a intenção de destacar os trajes deteriorados de Graciosa, o escritor registra: “Pernas com grosseiras meias de seda com o fio puxado” (ibidem, p. 287), descrição semelhante às que acompanham as roupas de Timóteo.

²² Em entrevista a Waldir Ayala publicada no *Jornal do Brasil* em 27/4/1958, antes do lançamento da *Crônica*, Lúcio assinala as experimentações que gostaria de empreender na trilogia e destaca essa questão do tempo em *O viajante*: “Os três primeiros romances desta série que inicio, *Crônica da casa assassinada*, *O viajante* e *Réquiem*, são estruturados com técnica distinta e adequada a cada história. *Réquiem* é o momento em que está acontecendo: passa-se durante uma missa fúnebre. Em *O viajante* a história já aconteceu, acontece e vai acontecer, e é vista sob estes três tempos. Em *Crônica da casa assassinada* a história já aconteceu e aflora por meio de cartas, documentos, diários, confissões etc. Está esfalçada no tempo. É uma reconstituição” (CARDOSO, 1958).

espaçamentos em branco podem significar salto de linha, mas também mudança de fôlio, no entanto, a julgar pelo que é indicado na apresentação, os espaçamentos são pautados por critérios mais subjetivos. Octavio observa em nota: “Permitimo-nos, nesta apresentação, para maior facilidade de leitura, aumentar o intervalo em branco entre certos períodos-limites, dando maiores proporções aos diversos movimentos interiores de cada capítulo.” (FARIA, 1973 p. xx). Apesar da afinidade declarada à sucessão acronológica do romance esboçada por Lúcio, Octavio assinala que optou por criar esses intervalos visuais dentro dos capítulos em função de uma maior clareza e legibilidade. Os blocos de texto compreendem ora oscilações temporais e de ambientação, ora mudanças de foco narrativo, incluindo em um mesmo capítulo pontos de vista de diferentes personagens e monólogos interiores indiretos, mediados pelo narrador. Além do espaço de uma linha, o início de cada nova seção é destacado pelo uso de versalete na primeira palavra do texto, e aquelas que focalizam estados interiores das personagens são colocadas entre parênteses, o que talvez já estivesse nos originais de Lúcio.²³ Em “Acréscimos e variantes”, alguns blocos contam ainda com reticências no início ou no fim para indicar que se trata de um fragmento de texto. Na segunda nota do capítulo II, somos advertidos pelo organizador para o uso de reticências no livro: “Esses pontos de reticência significam, aqui como adiante, a ausência, no texto, de algumas palavras. Nenhum prejuízo do sentido, no entanto” (ibidem, p. 24).

Renumeradas a cada capítulo, as notas somam 34 no “Plano III” e 51 nas demais seções do volume. Do total de 34 notas do “Plano III”, catorze concentram observações de Octavio,²⁴ enquanto vinte reproduzem edições e comentários feitos por Lúcio à margem do manuscrito.²⁵ Em linhas gerais, o uso de notas no “Plano III” é econômico e sempre tem como fim transcrever comentários de Lúcio, explicar eventuais pontos de confusão a quem lê ou lembrar que se trata de um romance inacabado. Em alguns momentos, porém, os comentários exprimem a interpretação de Octavio, que antecipa a opinião do público a partir da sua própria apreciação da obra.²⁶

²³ Esse procedimento gráfico lembra os parênteses e itálicos usados por Faulkner em *O som e a fúria* para marcar a mudança de foco narrativo. Em vários capítulos, também observamos na *Crônica* o uso de parênteses.

²⁴ Seis notas registram os nomes primitivos das personagens que ainda constavam nos manuscritos. Uma nota comenta o uso de reticências na edição. As demais indicam capítulos deixados inacabados, apresentam escolhas da organização e imprecisões maiores do texto. E a última nota do capítulo seis: “O capítulo está, evidentemente, inacabado. E seria, é quase certo, na sua continuação que iríamos ter a explicação do título “O olhar de Babete”, por enquanto não correspondendo ao texto e que só vai se justificar no capítulo IX: “Graciosa” (v. adendos)” (CARDOSO, 1973, p. 130). De fato, o olhar inquisidor de Babete para o pai só seria assunto no capítulo IX.

²⁵ Nessas notas, o escritor indica trocas de títulos dos capítulos, trechos a retrabalhar, concluir ou recuperar, com intuito de enfatizar paisagens e sentimentos (CARDOSO, 1973, pp. 16, 17, 104), detalhar a descrição de objetos (ibidem, p. 22), destacar características particulares de algumas personagens (ibidem, p. 50), criar nuances e pausas em diálogos (ibidem, pp. 21 e 22) e graduar reações emocionais das personagens que lhe pareceram abruptas ou exageradas (ibidem, p. 98).

²⁶ No capítulo 5, por exemplo, a respeito da descrição dos objetos que Juca deixava para Sinhá encontrar no trabalho com os caixões, como o botão de rosa, o organizador comenta em nota: “Evidentemente, aqui, como no resto do movimento,

Além das certezas, há uma dúvida compartilhada no capítulo VII, em que Octavio aponta a existência de um subtítulo no original: “Folhas soltas” e se pergunta: “Simple subtítulo ou indicação crítica, posta à margem?...” (ibidem, p. 130). Tal indagação sugere outras perguntas que permanecem em aberto. Seriam os comentários sobre anotações à margem de Lúcio transcritos por Octavio uma seleção, fruto da interpretação do organizador? De que maneira o que Octavio julga se tratar em “Acréscimos e variantes” de trechos dos três últimos capítulos direciona a leitura do “Plano III”?

O material inventariado como de *O viajante* no Arquivo Lúcio Cardoso da FCRB a que tivemos acesso é escasso,²⁷ o que dificulta analisar as escolhas de Octavio, os critérios editoriais adotados e o grau de intervenção no texto original. Além de algumas listas de personagens e seus itinerários, encontramos apenas a versão manuscrita de dois planos elaborados por Lúcio para o romance e reunidos nas listas finais da primeira edição.



4



5

Folhas com planos de *O viajante* (LC 63 pi). Fonte: Arquivo Lúcio Cardoso, FCRB, RJ.

O “Plano I” [fig. 4] justapõe os núcleos de Donana, Sinhá e de Graciosa/ Bento Mendes nesta ordem até que começam a ocorrer os planos gerais. No segundo documento [fig. 5], alguns títulos já aparecem sem a indicação da personagem principal do capítulo, embora a estrutura permaneça a mesma. Nos dois planos, “Morte de Isaura” é substituído por “O olhar de Babete”, um título, como os demais, menos revelador do conteúdo do capítulo.

o Autor, se o tivesse podido, deveria ter procedido a um pequeno ‘encurtamento’ no tempo de sua narração” (FARIA, 1973, p. 114).

²⁷ Na seção “Produção intelectual do titular” do *Inventário do Arquivo de Lúcio Cardoso*, encontra-se referência há apenas dez folhas relacionadas a *O viajante* (LC 63 pi), entre elas estes dois planos reproduzidos acima, mas é possível que haja mais material em outras seções do arquivo, eventualmente inventariados sob outro título.

Como o objetivo de Octavio não era fazer uma edição crítica de *O viajante*, e sim tornar o material inacabado acessível ao público em geral, é provável que não tenha sido destacada a totalidade das variantes, rasuras e reformulações presentes nos manuscritos. Contudo, para além de uma defesa antecipada de possíveis críticas, é discutível a sinalização que o organizador faz dos capítulos inacabados, já que, em um sentido extremo, todos os capítulos se enquadram nessa categoria, bem como a própria ordenação deles, que poderia vir a ser outra. Além do que Lúcio anotou como pendente, os capítulos com pouca extensão de texto e limitado refinamento da escrita sem dúvida transparecem o inacabamento. No entanto, mesmo aqueles que estão mais desenvolvidos poderiam ser remodelados ou descartados, a depender dos rumos definidos pelo autor.

Para além das conjecturas sobre o que o escritor teria ou não decidido fazer, caso tivesse concluído o romance em vida, uma coisa é certa: em *O viajante*, Octavio não toma decisões no lugar de Lúcio, não funde trechos de planos diferentes ou das variantes. Se isso é o que se espera de um estabelecimento de texto de um romance inacabado e póstumo, é relevante apontar também que o organizador não corrige ou registra em nota imprecisões menores. Não aponta certos problemas de continuidade²⁸ que aparecem aqui e ali nem sinaliza que algumas personagens são deixadas de lado em determinadas sequências, como José Almiro na cena da sacristia da “Versão definitiva”.²⁹

Apesar de sempre respeitoso e econômico em suas intervenções, Octavio, contudo, e mais uma vez em nome da legibilidade, optou por padronizar os nomes das personagens conforme as últimas versões, sinalizando em nota sempre que o nome anterior constava nos manuscritos e sistematizando todas as oscilações em “Variações dos nomes dos personagens nos projetos de *O viajante*”. As mudanças são irrelevantes na maioria dos casos. Apenas em relação ao viajante, cujo nome vai do estranho Quelene ao comum Rafael, no entanto, a padronização para Rafael prejudica a motivação de alguns diálogos, sendo um elemento a menos no estranhamento que o forasteiro provoca.³⁰ No filme,

²⁸ Um exemplo: Graciosa diz a Reginaldo que recebeu cinco contos de réis de Bento Mendes e que pedirá dez da segunda vez; quando a personagem encontra o sacristão acaba pedindo apenas outros cinco. Outro exemplo é a rosa que Donana entrega para Zeca quando os dois estão saindo para o passeio no Morro do Matadouro. Zeca destrói a rosa assim que a recebe, mas depois ela reaparece para logo se desfolhar novamente enquanto a cadeira de rodas do menino escorrega morro abaixo.

²⁹ Será apenas na leitura do “Retrato do Viajante” ou Plano I que descobriremos que essa questão também preocupava Lúcio. Na nota em que registra a mudança de nome de Zé Almiro, Octavio incluiu o comentário do escritor sobre a personagem: “Timóteo de Anunciação, no original, onde há acrescentada, uma nota: “Mudar o nome a profissão de Timóteo. Ligá-lo mais à história” (CARDOSO, 1973, p. 223).

³⁰ Isso ocorre, por exemplo, quando Donana e Rafael conversam sobre o sentido dos nomes no Plano I (CARDOSO, 1973, p. 245). Tal diálogo emoldura o segundo capítulo. Lúcio registra à margem, talvez pela alteração do nome da personagem, “Modificar o começo e o fim do capítulo II, conversa sobre ‘nomes’. Achar coisa melhor”, como aponta a nota 7 (ibidem, p. 234). No Plano III, Sinhá também reflete sobre a estranheza do nome do forasteiro no sexto capítulo (ibidem, p. 123). E, em “Acréscimos e variantes”, Octavio mantém Quelene em um trecho de Plano I (ibidem, p. 293), indicando em nota não ser possível mudar o nome dessa passagem, apesar de ter alterado outras menções também difíceis de serem

Saraceni buscará resolver esse impasse por meio de uma síntese, fazendo o viajante se apresentar como Rafael Quelene.

Segundo Beatriz Damasceno, “o nome Rafael significa aquele que cura ou é curado por Deus, enquanto Quelene (Kelene) é o nome de um anestésico, um entorpecente, derivado de uma substância química chamada cloreto de etila,³¹ usado como lança-perfume” (DAMASCENO, 2010, p. 94). Para ela, a escolha de Rafael se deve à cura que o forasteiro leva aos demais personagens, uma “cura contra os apaziguamentos da vida” (ibidem) que seria condizente com a ideia, em outras obras de Lúcio, de uma cura que se obtém também pelo pecado, pela destruição e a crença em um Deus que se manifesta inclusive através do mal.

Considerando que Rafael é um nome de anjo, vale lembrar da figura do Anjo Exterminador bíblico, já discutido em relação a Nina. Ao contrário de Nina, sobre quem todos falam em *Crônica da casa assassinada*, Rafael não consegue alcançar o papel de protagonista. O caixeiro-viajante é objeto de paixões, desperta desejos, inveja e ciúmes, mas a atenção do romance se volta sobretudo para Donana, Sinhá e Graciosa. O que importa é o que elas querem, sua busca por amor, independência e a possibilidade de viverem livremente sua sexualidade. É isso sai da esfera individual quando, apesar de serem de classes e idades distintas, as personagens esbarram nos limites que lhe a mentalidade provinciana de Vila Velha impõe às mulheres.

Numa chave de crítica ao moralismo burguês que na verdade visa manter a propriedade privada, a figura do Anjo Exterminador aparece em obras como *Teorema* (1968), de Pier Paolo Pasolini, que Octavio aproxima ao romance *O viajante* (FARLA, 1973, p. XVI). O estrangeiro misterioso interpretado por Terence Stamp em *Teorema* é uma espécie de anjo revolucionário, extinguindo, pela liberdade sexual, a burguesia. Ele chega, seduz

absorvidas com o nome Rafael. É possível que o organizador tenha se permitido manter Quelene nessa ocorrência por se tratar de um acréscimo da versão mais antiga do romance, o que não prejudicaria a fruição como certa autonomia do Plano III.

³¹ Nos diários de Lúcio, uma entrada de setembro de 1951 registra uma experiência sua com essa substância na companhia de amigos: “Num carro, a caminho do Alto da Boa Vista, sigo com alguns jovens – alguns extremamente jovens – que se embriagam e rompem ampolas de Kelene, em cujo rótulo leio anestésico. Sim, é fértil em recursos essa mocidade, mas do que precisamente procura ela se anestésicar? Nenhum deles sobre de algum mal profundo – e no entanto, esse mal pior de não sofrer de mal nenhum... – e são hábeis e versados nessas coisas de éter e entorpecentes, pronunciando esse nome – Kelene – com familiaridade, nome sem dúvida mais que usual nos hospitais, mas que ouço pela primeira vez e onde julgo distinguir inquietas ressonâncias, sombrias previsões e não sei que tom amputado e doloroso, que reflete salas de hospitais, asilo de alienados e antros escuros de vícios – todos os lugares enfim onde a alma impaciente pode passear sem arroubos finais seus gritos destruidores. Kelene, mesmo inocente, tem no frio do seu jato efêmero e cristalino toda uma melodia secreta de delírios funebres, alvorecer em êxtase e desabrochamento de deliquescências reprimidas. E o que me espanta é que esses jovens moderados, de atitudes e costumes mais que burgueses, a isto se atirem com gritos de prazer e estremecimentos animais: como que da sombra alguma coisa mais primitiva e mais antiga do que o próprio homem, acorda em suas faces necrosadas o gosto do imundo” (CARDOSO, 2012, p. 377).

todos os moradores da casa – independentemente de gênero, idade ou classe social – e logo vai embora, mas desestabiliza completamente a ordem reinante.³²

Como a presença de Rafael em Vila Velha não tem o mesmo sentido revolucionário nem acessamos o que era a vida cotidiana das personagens antes da chegada dele, talvez faça mais sentido, em relação aos roteiros e ao filme, aproximá-lo da imagem do “cometa”, palavra usada popularmente em Minas Gerais para se referir aos caixeiros-viajantes, como Lúcio registra em seus diários:

No fundo, o viajante é a essência do mal, em permanente trânsito pelos povoados do interior. Não é à toa que à profissão de vendedor ambulante deu-se o título de “cometa”; como tudo o que passa sem pousar, deslumbra e cintila, arrastando à sua passagem essa aura de poesia que muitas vezes é mortal para quem fica. Creio ser este, em linhas gerais, o significado desse romance que já tanto me cansa pela sua longa conexão à minha vida. (CARDOSO, 1970, pp. 289-90)

Rafael é alguém que seduz e vai embora, mas não exatamente um enviado especial. Na leitura de Saraceni, ele perde inclusive seu caráter único. É Rafael como poderia ser qualquer outro, como a existência dos personagens secundários Viajante 2 e Viajante 3 na segunda versão do roteiro indica. Se quisermos manter o aspecto transcendente da personagem, no entanto, talvez faça sentido aproximá-la não do Anjo Exterminador, mas da representação do diabo durante a Idade Média. Nessa época, em vez de único e autoritário, eram múltiplos e mais inofensivos os diabos que, embora astutos, também podiam ser enganados pelas pessoas (FEDERICI, 2019a, pp. 336-37).

De todo modo, o registro das variações dos nomes empreendido por Octavio em sua organização de *O viajante* atesta a importância da antroponímia na obra de Lúcio. Quando os nomes mudam consideravelmente é porque também a personagem sofreu transformações significativas. Se o plano da personagem se mantém similar, há apenas um ajuste fino dentro de uma mesma carga semântica, a exemplo do marido de Donana que passa de Lívio a Álvio de Moura, dois nomes que tem etimologicamente o mesmo sentido de claro, transparente.

O nome reforça por semelhança ou por contraste aspectos da personagem. Com frequência, Donana de Lara, fazendo jus ao seu nome completo, Ana Altiva de Oliveira

³² Patrões, filhos e empregada, todos se apaixonam pelo rapaz. Diante da paixão, são incapazes de continuar a vida sem vida que levavam antes. A filha não pode mais se apegar à herança familiar e aos álbuns de fotos de família que colecionava. O filho não consegue continuar sendo um comportado estudante de arte, que vive com os pais e nega sua sexualidade: se muda para um estúdio onde experimenta criar com total liberdade, usando inclusive urina em suas telas. A empregada abandona a casa, renuncia a qualquer conforto material, inclusive de um brinco, o único adorno que usava, e passa a se alimentar apenas de urtigas, virando uma espécie de santa para uma pequena comunidade. A patroa abandona a monogamia, passando a caçar jovens de carro para transas furtivas em terrenos baldios, enquanto o patrão, no gesto mais radical de todos porque balança o cerne da ideologia capitalista, doa a sua fábrica ao proletariado.

Lara, ou simplesmente lembrando seu caráter de proprietária pelo “dona” que se junta ao prenome “Ana”, reafirma sua altivez dizendo que não precisa da piedade de ninguém. O delegado, ao ouvir seu depoimento, destaca a importância do seu nome, ou seja, de sua família, para a sociedade de Vila Velha: “Não nos esquecemos de que seu nome é digno de todo o respeito” (CARDOSO, 1973, p. 166). Tanto quanto os nomes de Donana e Rafael não são escolhas aleatórias, também no caso de Sinhá há que considerar a antroponímia, ainda que o sentido do nome seja deliberadamente o inverso das características evidentes da personagem. Sinhá, segundo o dicionário Houaiss, é uma forma de tratamento com que os escravos designavam a senhora ou a patroa no Brasil – o oposto do que é Sinhá em *O viajante*. Mas Sinhá pode ser ainda uma forma genérica de indicar “moça”. Nesse sentido, a personagem, assim como a Mulher de *Porto das Caixas*, nem sequer possuiria nome próprio.

2. As personagens femininas

Se nos concentramos nas personagens femininas de *O viajante*, recuperando também Graciosa, Berenice, Isaura, Inácia, Delfina, Babete e Anita para pensar no que elas têm em comum, saltam aos olhos de quem lê hoje, assim como não devem ter passado despercebidos do público dos anos 1970, certos comentários essencialistas a respeito do que seria característico “das mulheres” ou o que seria o “instinto feminino”. Há também uma ideia geral de que o valor da mulher se encontra na virgindade e na beleza, completamente atrelada à juventude. Passado esse rápido período áureo, em que as rugas ainda estão longe do rosto e o corpo está apto à reprodução biológica, só seriam dignas de respeito as boas mães. Na velhice, em especial para aquelas que não tinham filhos, a mulher perderia essa “pequena quantidade de poder que a juventude (produtividade) e a atratividade (produtividade feminina)” (FEDERICI, 2019b, p. 54) proporcionam.

A leitura desses comentários, porém, não pode ignorar o período em que o romance inacabado foi escrito e o espaço-tempo ficcional, a cidade imaginária de Vila Velha, situada em Minas Gerais. Essa cidade, apesar de criada pelo escritor, reúne as “duas especificidades culturais amplamente ligadas ao imaginário social projetado nacionalmente sobre os mineiros: o conservadorismo e o tradicionalismo” (SIQUEIRA, 2019, p. 71), na medida em que promove a renúncia feminina e sua capacidade de manter as “coisas em seus lugares” e elogia a mãe confinada ao espaço doméstico, devotada ao cuidado da família a ponto de seu isolamento resultar em doença (Isaura, Delfina) ou em algo perto da loucura (Donana).

No romance, esses comentários se distribuem entre a instância do narrador, os monólogos interiores e os diálogos. Com frequência as personagens como Sinhá, Donana de Lara e Graciosa, que não são belas e/ou não são mais tão jovens, são vistas e veem a si mesmas como descartáveis. Sinhá, após ter perdido a virgindade com o estupro, diz ao tio que não vale mais nada. Antes disso a jovem se “indagava por que Deus a fizera tão feia, magra, pequena, estrábica, sem nenhum dom para atrair a atenção de quem quer que fosse” (CARDOSO, 1973, p. 30).

O valor da beleza e da juventude também é reafirmado pelas personagens masculinas. Bento Mendes descreve Graciosa para Rafael como uma mulher ideal, “pois sem ser idosa, já havia ultrapassado esse primeiro período da mocidade, em que todas as coisas são susto e inconseqüência” (ibidem, p. 60). Quando o sacristão a encontra desacordada após tentar o suicídio na igreja, para encorajá-la ele diz: “É moça, é bela ainda... tem tanto o que viver” (ibidem, p. 61). A frase é quase igual à de Rafael, quando, soltando os cabelos de Donana na frente do espelho, diz “ainda é bela, ainda poderá ter tudo aos seus pés” (ibidem, p. 88). A presença do “ainda” sugere a lógica de que uma mulher que não é mais jovem só pode ser considerada bonita se preservar a aparência de uma jovem.

Mesmo quando boas mães e esposas, o romance destaca a ideia de que as mulheres perdem valor com o envelhecimento. O sacristão reconhece a importância de Dona Fina, mas apenas devido a seu caráter funcional de esposa austera, econômica e carola. Ele nem sequer acreditava na doença dela ou dava atenção a suas reclamações com a saúde, por achar “que aquilo eram achaques, bobagens, coisas de mulher naquela idade” (ibidem, p. 137). Daí que Rafael entende o impacto de Graciosa na vida de Bento não exatamente como paixão, mas como “o desejo de acreditar em si mesmo e na sua capacidade de inventar vida” (ibidem, p. 66), pois aos olhos do rapaz vindo da cidade, as “mulheres feias e sem graça pareciam constituir o único elemento feminino de Vila Velha” (ibidem, p. 66).

Se o homem com frequência vale pela posição social ou pelo dinheiro que tem – como Bento Mendes para Graciosa – o mesmo não basta à mulher. Reginaldo, além da quantia que Graciosa lhe promete para que ele deixe a irmã em favor dela, ainda observa seus dotes físicos para avaliar se tal troca vale a pena. Graciosa imagina que talvez não estivesse suficientemente composta e “não fizesse valer de modo preciso os restos de uma graça feminina” (ibidem, p. 144). O que lhe sobra dessa “graça”, aliás, concorria com o que o narrador chama de “esse quê indefinível da prostituição” (ibidem, p. 151), que lhe dava apesar de tudo “seu único tom humano e capaz de despertar alguma simpatia” (ibidem).

Para além da virtude, a valorização de atributos não físicos nas personagens femininas se resume a um comentário rápido sobre a inteligência, que ocorre nos “Acréscimos e variantes” do capítulo III. O cofre das almas. Mas mesmo ele é negativo, uma vez que a inteligência é mais entendida como astúcia, capacidade de tirar proveito dos outros em benefício próprio, como “esse faro particular a certos tipos de mulheres” (ibidem, p. 153). Graciosa reconhece que não era nova nem bela, mas que ao contrário da irmã Berenice tinha a seu favor a inteligência, característica que não é particularizada. Ela “Lera, numa dessas revistas sentimentais que as mulheres bonitas não sabiam amar; as feias, sim” (ibidem, p. 268). Ou seja, ainda que ser inteligente possa ser algo bom, não é bom por si só, para a experiência de mundo da própria Graciosa, mas em relação aos homens, ao que pode ser oferecido a eles e por eles valorizado.

Enquanto isso o “instinto” atribuído aos homens seria um “movimento forte e masculino à procura de prazer” (ibidem, p. 105). Há uma ideia de que a conquista de mulheres (jovens e virgens) deve ser empreendida com a obstinação e a violência com que se conquista terras (nunca antes exploradas). O desejo de possuir Sinhá é descrito como um desejo de fusão com a natureza: “dela, como um hálito puro e silvestre, vinha apenas uma forte emanção de corpo jovem e feminino” (ibidem, pp. 109-10). Diante da “natureza agreste” de Sinhá, Rafael, vindo da cidade, vê a si mesmo como caçador, enquanto ela é como um tiê-sangue, “de um vermelho vivo de sangue, mas vulnerável como todos os pássaros” (ibidem, p. 110).

Em outro momento, no entanto, a natureza inconstante de Rafael é descrita como muito feminina. Inclusive porque é de uma oscilação do desejo erótico que se trata: “O que era amor momentos antes agora se convertia em indiferença, o que era desejo em saciedade, o que era prazer em aborrecimento” (ibidem, p. 128). Outra característica de Rafael tida como feminina é seu mistério, a impossibilidade de ser definido. Quando Sinhá diz a Rafael que não o conhece, ele pensa em Anita, que sentia a mesma desconfiança em relação a ele.

Como organizador do romance, Octavio não parece ter encontrado senões a respeito desses comentários generalistas sobre o que seria a “natureza” e o “instinto” feminino ou masculino. Vale lembrar, em busca de não cometer anacronismos em nossa análise, que o texto não só é inacabado como começou a ser escrito no início dos anos 1950. Mas fato é que ele só viria a ser publicado duas décadas depois. Ou seja, ainda que não seja possível exigir conformidade com o que o público de hoje poderia esperar, em nenhum momento há ressalvas do organizador no sentido de contextualizar o estágio

embrionário dessas formulações para quem fosse ler o romance em 1973, considerando as mudanças nos costumes que se operaram entre as décadas de 1950 e 1970 na sociedade brasileira, sobretudo na condição das mulheres brancas e burguesas que moravam em grandes cidades.

Tais comentários, no entanto, podem ser vistos também como um diagnóstico da sociedade conservadora mineira dos anos 1950, que em razão do inacabamento da obra soam mais abruptos do que em outros romances do escritor. Se em textos mais rápidos que Lúcio produziu para jornais, como as crônicas da coluna “O Crime do Dia” que observamos ao discutir o argumento de *Porto das Caixas*, há comentários ainda mais gratuitos e taxativos do que esses de *O viajante*, nos romances que o escritor concluiu, embora seja possível encontrar trechos equivalentes no fundo, na forma eles se apresentam muito mais lapidados. Um exemplo é a elaboração em terceira pessoa de Sílvio, protagonista do romance *Dias perdidos*, sobre a situação do seu casamento com Diana:³³

Atualmente a ideia do casamento causava-lhe ódio. E, fitando Diana inclinada à janela, procurava delinear com precisão o seu pensamento. A mulher representa para o homem a parte da terra, as amarras que o retêm no seu vôo para o infinito, a força que se opõe a tudo que nele é sonho, pensamento ou desejo de evasão. Ela é o que extingue essa chama que dá aos moços o seu efêmero brilho de egoísmo. É a mulher que interdita ao homem a porta aberta para o espaço mais alto. Segundo sua vontade e seus caprichos – esse amálgama de sentimentos que as transforma em mães ou prostitutas –, ela não deve compreender senão aquilo que gira dentro de seu âmbito: o lar, os filhos, o jardim, o espaço onde reina livremente e onde não pode penetrar o mistério que lhe arrebatava a alma do homem. (CARDOSO, 2006, p. 358)

As frases mais buriladas na fatura não neutralizam o conteúdo categorizador, que limita a ideia de mulher à figura de “anjo do lar” e reafirma os estereótipos extremos da santa e da puta,³⁴ mas amenizam seu impacto em quem lê. É como se o que é dito perdesse força ao se tornar indireto, mediado pelo narrador, e difuso, com a grandiloquência e a hipérbole das frases disputando também nosso interesse.

Embora dentro desse sistema de valores patriarcais, são as personagens femininas, mais complexas e contraditórias, que se destacam em *O viajante*. Nesse sentido, é interessante observar que Octavio considera Graciosa, e não Bento Mendes, a protagonista dos capítulos dedicados a esse núcleo na lista “Personagens principais de cada capítulo”

³³ Agradeço ao pesquisador Frederico Cabala por me indicar esta passagem de *Dias perdidos* (2006 [1943]).

³⁴ Em vez de algo que sempre existiu, naturalizado e sem rastro na história, esses estereótipos em relação às mulheres foram construídos e mantidos ao longo do tempo e são parte importante da sociedade capitalista. Sobre essa questão, ver a pesquisa de Silvia Federici (2019a) sobre a caça às bruxas no período de acumulação primitiva do capital no início da Idade Moderna e o tópico 8 do texto “O valor do homem”, de Roswitha Scholz (1996, pp. 21-23) que investiga o mesmo momento histórico.

(FARIA, 1973, p. 303). As outras personagens que figuram entre as principais na lista do organizador são Donana de Lara e Sinhá, nunca Rafael. Essa interpretação do protagonismo feminino permanece nos roteiros e no filme de Saraceni, embora este, pela exclusão do núcleo de Graciosa, se concentre na polaridade entre Donana e Sinhá, a situação de vida de cada uma, com seus respectivos sentimentos por si e pelo viajante.

3. Duas versões do roteiro

Logo depois que o romance inacabado de Lúcio Cardoso foi lançado em 1973, Saraceni escreveu o roteiro preliminar de *O viajante*, que chamaremos aqui de Roteiro 1. Dedicado a Octavio de Faria, Marcos Konder Reis e Maria Helena Cardoso, ele conta com 61 sequências organizadas em oito blocos. Os títulos de cada bloco seguem os capítulos do “Plano III” do romance conforme a organização de Octavio, mas não mantêm a mesma ordem nem apresentam necessariamente o mesmo conteúdo.³⁵

Em uma primeira leitura, fica evidente que Saraceni aderiu à fragmentação e à sucessão acronológica desse plano do romance, situando Donana de Lara, depois Sinhá, mas abriu mão de todo o núcleo³⁶ em torno da prostituta Graciosa e do sacristão Bento Mendes. Além disso, o cineasta fundiu o conteúdo dos capítulos “O instante do pontilhão” e “O dom da inocência”, que tratam do assassinato de Sinhá, e reduziu bastante a presença da personagem Anita, a namorada do caixeiro-viajante,³⁷ que aparece apenas na sequência 25 em um *flashback* de Kelene (Rafael).

De todas essas escolhas, sem dúvida a mais relevante é a exclusão do núcleo de Graciosa e Bento Mendes, que inclui ainda as personagens Berenice, Reginaldo, Dona Delfina e a menina Babete. Ao comparar romance e filme, a pesquisadora Aila Sampaio aponta algumas hipóteses para essa exclusão:

[...] o filme não mostra o drama do sacristão, que guardava a renda da igreja em casa e é roubado pela prostituta por quem é apaixonado – Graciosa, que, por sua vez, queria, com os recursos, seduzir o gigolô de sua irmã. Como no livro não há desfecho para o caso, talvez em função de ter sido deixado inconcluso por Cardoso, Saraceni tenha evitado mexer nesse núcleo que envolve igreja, adultério, prostituição e corrupção. Talvez

³⁵ São eles: I. A visita (sequências 1 a 17); 2. Sinhá (sequências 18 a 22); 3. Uma certa infância (sequências 23 a 30); 4. Um tiê-sangue (sequências 31 a 41); 5. As mãos (sequência 42); 6. O encontro das águas (sequências 43 a 45); 7. O compromisso (sequências 46 a 51) e 8. O dom da inocência (sequências 52 a 61).

³⁶ Esse núcleo está concentrado nos seguintes capítulos: III. O cofre das almas (CARDOSO, 1973, pp. 50-73); VI. O olhar de Babete (ibidem, pp. 117-30); VIII. A luta (ibidem, pp. 132-35) e IX. Graciosa (ibidem, pp. 135-58).

³⁷ No Roteiro 2, uma Anita mais presente está nas sequências 38, 39 e 57. No longa, ela está apenas na sequência-chave que, concentrada no universo do forasteiro, funciona como transição entre as duas partes da narrativa.

o tenha feito, também, para dar mais unidade à narrativa fílmica, mantendo o foco nos dramas de Donana e Sinhá que já encenam tragédia demais para um só filme. (SAMPAIO, 2015, p. 127)

Logo depois, no mesmo artigo, Sampaio acrescenta que talvez a opção de Saraceni se deva a uma “necessidade de manter a unidade da história em que o viajante é elemento determinante das desgraças” (ibidem, 130). De fato, o núcleo de Graciosa e do sacristão não apresenta um desfecho e está menos conectado ao viajante, e talvez fosse uma digressão difícil de conciliar, sem perdas de intensidade, em um longa-metragem. No entanto, em leitura mais detida do romance e de suas versões e variantes, percebemos que, sem os “empréstimos” de Bento Mendes do Cofre das Almas para custear sua relação com a prostituta Graciosa, as confluências entre o sentimento amoroso e a religiosidade deixam de ser maculadas pelo fato de que a monetarização alcança também o interior da Igreja católica, cujos representantes nem sempre são coerentes com os princípios que pregam. E esse problema, assim como o da decadência em torno de Donana, presente apenas na “Versão definitiva”, parecia interessar cada vez mais o escritor. Contudo, na exclusão desse núcleo do romance, há uma decisão deliberada de não lidar com essas questões.

A partir dessa escolha, a narrativa passa a se concentrar na sedução amorosa que o viajante exerce, perdendo de vista seu impacto indireto em Vila Velha, por meio do sacristão Bento Mendes, e de certa forma restringindo o que conhecemos dessa cidade aos universos de Donana e Sinhá. No romance, a cidade se forma em nossa imaginação sobretudo por meio do terceiro núcleo narrativo, cuja multiplicidade de personagens e sua circulação nos permite ver tanto uma tradicional família mineira que, muito católica, se ocupa de atividades importantes na igreja e convive com seus vizinhos bisbilhoteiros, como a experiência de duas mulheres pobres que se prostituem como meio de subsistência e se deslocam pela igreja e pelo pequeno comércio local para fazer compras.

Embora mantenha em linhas gerais a estrutura em duas partes, com a primeira focada nos universos de Donana e Sinhá e a segunda, às conexões entre seus mundos, o Roteiro 2, escrito nos anos 1990 e usado para a filmagem de *O viajante*, é muito diferente do primeiro. A começar pelo tamanho: das 17 páginas com 61 sequências anteriores passamos a 89 páginas com 98 sequências (numeradas 0, 0A, 1-96). Essa numeração talvez indique que as sequências iniciais, com Rafael Kelene – e não mais Quelene – no trem (0) e depois sendo apresentado por Zé Almino a Donana de Lara na praça de Vila Velha (0A), tenham sido acrescentadas por último. Tal hipótese ganha peso se consideramos que o uso de letras junto ao número das sequências ocorre no roteiro sempre que há um entendimento de que é necessário adicionar novos planos ou uma maior fragmentação, mas não se deseja

renumerar tudo, o que atrapalharia a logística de filmagem, diante de uma ordem do dia já planejada. Em alguns casos, como na sequência 12, esse acréscimo é inclusive manuscrito.

A abertura do Roteiro 1 se pauta pelo “Plano III” do romance, considerado por Octavio de Faria o principal, ou seja, já começa destacando Donana de Lara. Como a personagem de Zé Almino (no livro, Zé Almiro) só é mencionada no “Plano I” e na “Versão definitiva”, é provável que, para escrever o Roteiro 2, Saraceni tenha feito releituras do romance e a partir disso tenha integrado elementos do que Faria chamou de “Complementos” e “Acréscimos e variantes”.³⁸ Nesse movimento de releitura, o roteirista e cineasta repensa suas escolhas do roteiro da década de 1970, caracterizado por um desejo de atualização da linguagem dos diálogos e por uma violência mais explícita, em prol de construir um passado imaginado e de certa forma idealizado, um pretérito perfeito, que busca uma maneira de conciliar uma fábula com dois assassinatos e um estupro a princípios católicos de perdão e pacificação.

3.1. A renúncia à radicalidade e os desenlaces otimistas

Se no Roteiro 1 o cineasta busca equivalências com os personagens e o cenário do romance, ele não se limita porém a elas. O principal movimento do Roteiro 1 é de independência em relação ao livro, em favor de um maior diálogo com o seu próprio tempo. Para compor as falas de Kelene, por exemplo, há uma tentativa de atualização, com o uso de uma linguagem mais informal, gírias dos anos 1970 e palavras em italiano.³⁹

O efeito dessa escolha é de contraste, já que às vezes em uma mesma frase a sofisticação verborrágica que sobrou dos diálogos de Lúcio é justaposta sem nuances às novas falas mais diretas e simples. De todo modo, a mudança não se opera apenas no modo de Kelene falar, mas também no conteúdo de sua fala. Se para Donana Kelene promete uma fuga para outra cidade como no romance, para Sinhá ele promete um filho, um acréscimo do cineasta ao enredo. O esforço de atualização da linguagem, que na década

³⁸ Ao retomar o romance, o Roteiro 2 recupera o sacristão Bento Mendes em três momentos pontuais. Em uma cena na estação ferroviária, Rafael (e não mais Quelene, como no Roteiro 1) observa outro caixeiro-viajante, chamado de Viajante 3, conversando com duas irmãs. Ele recomenda-lhes uma viagem para conhecer o mar, e como vê o sacristão passando, sugere que se aproximem daquele homem, que tem a chave do Colre das Almas, onde os donativos da igreja estão guardados, e “não pode ver mulher bonita” (SARACENI, [1998], seq. 62). Depois, o sacristão aparece na praça (seq. 75) e a caminho da igreja (seq. 78). A cena na estação não permanece no filme, mas o sacristão, sempre carregando o Cofre das Almas, é figurante em algumas passagens, com destaque para o momento em que ele repara na primeira conversa entre Donana e Rafael [fig. 17].

³⁹ Kelene diz, por exemplo: “Promete que pinta amanhã aqui” (SARACENI, [1973] p. 5); “tô sabendo” (pp. 7-8), “vendendo coisas, transas, aplico...” (p. 7), “a gente se vira” (p. 8), “Você deve ser amarrada nisso. Caixões, cemitérios” (p. 9); “Podia até ser legal ficar aqui curtindo junto com a pesada” (p. 10); “Chega, vou chegando. Ciao, você não me verá nunca mais. Causei” (p. 10).

de 1990, aliás, já estaria desatualizada, é abandonado na segunda versão do roteiro e no filme, cujas escolhas de figurino, locações e direção de arte situam o espectador em Minas Gerais, mas em algum momento não muito definido do passado.

Outra característica saliente do Roteiro 1, inclusive porque também seria descartada depois, é a violência explícita. No primeiro conjunto de cenas, a descrição simplória do roteiro sublinha o apelo visual sangrento. Logo depois que Donana deixa a cadeira de rodas de Zeca cair morro abaixo, há a seguinte descrição: “A cadeira bate finalmente numa pedra e desviando vai se chocar violentamente contra outra pedra, virando para cima, atirando o corpo de Zeca, esfrangalhado, tombando inerte, ensanguentado, a poucos metros da rês apodrecida” (SARACENI, [1973], p. 2). Na cena em que Mestre Juca mata Sinhá, o sangue esguicha alto e a rubrica indica que ela chegaria a ser degolada, como no romance.

Também integram esse conjunto de cenas violentas as investidas sexuais de Kelene em direção a Sinhá. Elas são abusivas desde o começo, sendo uma pista para o estupro que viria mais tarde. No primeiro encontro dos dois, a rubrica diz o seguinte: “Kelene a beija, beijos mordidos, forçados. Suas pernas tentam afastar e abrir as pernas de Sinhá. Sinhá com o rosto colado a terra, chorando, molhando a face gelada da terra” (ibidem, p. 3). Depois, na locação exterior descrita como um cemitério de escravos, outra vez Kelene tenta abrir as pernas da moça: “Kelene deitado com Sinhá. Forçando-a. Sinhá resiste, rolam de um lado para o outro. Kelene deitado em cima dela, tenta abrir suas pernas, beija seus seios, o ouvido” (ibidem, p. 10). Por fim, a imagem de Kelene estuprando Sinhá se intercala como um *flashback* à cena em que Donana observa a sacristia vazia (ibidem, pp. 14-15).

Quando Saraceni mostrou o primeiro roteiro de *O viajante* para Octavio de Faria e Maria Helena Cardoso eles o consideraram muito “radical” (SARACENI, 1993, p. 294). É provável que tenha sido por causa dessa violência excessiva, mas há ainda outros indícios que corroboram essa impressão. Um dos exemplos mais críticos, talvez por juntar a falta de pudor com um forte erotismo, é a cena do banho de Sinhá. Se no romance ela apenas pensa no caixeiro-viajante e é dito que “se descobre mulher” por meio do olhar dele, nessa versão do roteiro, a experiência de descoberta tem um desdobramento físico e literal: Sinhá se masturba pensando em Kelene. Quando repara que Juca a espiona, tapa os seios e as pernas, depois permite que ele a veja. É verdade que ela também consentia o olhar do tio no romance e isso se manteria até o filme, mas a masturbação, ou a simples enunciação desse gesto, aumentaria o caráter apelativo da cena, caso ela fosse filmada assim no início dos anos 1970.

Outro exemplo de radicalidade está na sequência 12, que justapõe duas coisas afastadas no romance, o que cria a impressão de que Donana é a mais sórdida das mulheres, justamente por ser uma “mãe desnaturada”. Depois de deixar Zeca cair, ela vê seu corpo “com a metade da cabeça mergulhada na lama” (ibidem, p. 3) e diz a si mesma: “Não tardará muito e não me lembrarei mais dele. Foi tudo culpa de um acidente... É o que direi. Ninguém poderá pensar que deixei a cadeira rolar. E com o tempo me esquecerei de que ele existiu, que foi meu filho, que se chamou Zeca. Estou livre” (ibidem). O choque causado pela proximidade dessas falas é resolvido no Roteiro 2 por meio de uma separação temporal que já estava no romance: Donana deixa Zeca cair na sequência 10, há então a cena do primeiro encontro de Sinhá com Rafael, só depois, na sequência 15, ela pensa em sua liberdade.

O estudo detido da variedade de trechos de *O viajante*, que por vezes até se contradizem, talvez tenha conferido ao cineasta ainda maior liberdade para pinçar e deslocar conteúdos do que no roteiro adaptado da *Crônica*. Embora o primeiro roteiro de *O viajante* já não se restrinja ao romance, de uma versão a outra há uma autonomia crescente. A exemplo disso, grande parte das novas sequências incluídas no Roteiro 2 não possui equivalência no texto literário. Enquanto dois novos *flashbacks* recuperam trechos do romance a fim de contextualizar o passado de Donana (destacando o nascimento de Zeca e o assassinato de seu marido), semelhante ao que lemos no “Plano 1”, no *flashback* com a morte do pai de Zeca, Saraceni cria novos sentidos para o passado da personagem independentes do romance inacabado e da produção cardosiana em geral, mas ainda assim atentos às experimentações narrativas perseguidas pelo escritor.

Na sequência do Roteiro 1 “Viagem de Zeca”, são descritos fragmentos visuais do velório do pai, uma faixa com os dizeres “Vote para deputado federal”, as mãos de Donana tapando os olhos do filho, os seios de Donana, a cortina. Com essa montagem de planos subjetivos, aparentemente desconexos, procura-se reproduzir o ponto de vista de Zeca, como o escritor fizera em certas passagens do livro, em especial no capítulo IV, “Uma certa infância”. Na sequência 14 do Roteiro 2, há ainda ideia de transpor essa experimentação narrativa do romance à cena do assassinato de Álvaro de Moura descrita pela visão de Zeca, mas a fábula é bastante modificada, inclusive com o pai do menino se tornando comunista:

Homens carregando o corpo morto do pai, esfaqueado. Sangue vermelho na sua camisa branca. Don’Ana se arremessa gritando para o corpo estendido no chão. A internacional comunista aos poucos vai se transformando num canto religioso interpretado por Milton Nascimento

que também está em cena, Don'Ana abraçada ao corpo canta junto. Fausto [Wolff]⁴⁰ discursa Lúcio Cardoso do diário. Bandeiras vermelhas carregadas pelos homens são hasteadas. (Saraceni, [1998], p. 11)

Embora o trecho não indique qual seria a passagem do diário de Lúcio a ser lida, vale analisar a cena que ficou no filme e seus pontos de contato com a obra do escritor, para além do romance que se pretendia adaptar. Ela faz parte de uma sequência musical do bloco de Donana, como veremos, mas cabe destacá-la já aqui por se tratar de uma importante síntese da natureza das transformações de um roteiro a outro. Por meio dessa e de outras cenas, Saraceni também recupera o aspecto religioso praticamente deixado de lado no Roteiro 1, mas em bases diversas das do romance, cuja crítica à instituição da Igreja é evidente.

Um cortejo fúnebre com bandeiras com a foice e o martelo e um cartaz em que está escrito “Pão, terra e liberdade” caminha em direção à casa de Donana. Vemos Fausto Wolff à frente do grupo cantando sozinho “A Internacional” [fig. 8] – o que chama a atenção, já que ele está em um cortejo com muitas pessoas. Antes de chegar à última estrofe, aquela que dispensa a intervenção de messias salvadores na luta do povo,⁴¹ a canção se transforma no canto religioso *Pange língua*, interpretado por Milton Nascimento, que atravessa o grupo. A voz do cantor se soma à de Donana ao receber o cadáver do marido.



6



7



8



9



10



11

⁴⁰ Está a segunda participação especial de Wolff em filmes de Saraceni – antes, ele atuara em *Natal da Portela*.

⁴¹ A letra em português é a seguinte: “De pé, ó vítimas da fome! / De pé, famélicos da terra! / Da ideia a chama já consome / A crosta bruta que a soterra. / Cortai o mal bem pelo fundo! / De pé, de pé, não mais senhores! / Se nada somos neste mundo, / Sejamos tudo, oh produtores! // Bem unidos façamos, / Nesta luta final, / Duma Terra sem amos (bis) / A Internacional. // Messias, Deus, chefes supremos, / Nada esperemos de nenhum! / Sejamos nós quem conquistemos / A Terra-Mãe livre e comum! / Para não ter protestos vãos, / Para sair deste antro estreito, / Façamos nós por nossas mãos, / Tudo o que a nós diz respeito!”.

Entendido no cartaz como o direito básico ao alimento, o pão ganha, pelo canto de Nascimento, contornos transcendentais de “*Verbum caro, panem verum*” [O verbo encarnado, o pão real]. Como no romance, a sequência é entremeada por planos discretos de Zeca vendo [figs. 6, 10], e o uso final da grua replica sua posição elevada na varanda da casa. Também antes da cartela “Anistia 1945” há outra onde se lê “Morte do Pai”, de modo que a improvável junção de “A Internacional” com o canto religioso talvez possa ser atribuída ao ponto de vista de Zeca. Ao mesmo tempo, a sequência parece buscar a fusão de dois mundos caros ao cineasta. Católico e de esquerda, Saraceni não vivera esse episódio no fim do Estado Novo que ele escolhe para datar o passado do filme, mas muitos de seus amigos da geração anterior haviam sido apartados de um lado ou de outro da polarização dessa época, com destaque para Octávio de Faria e Lúcio, entre os católicos. Já Fausto Wolff, presente numa participação especial, fora obrigado mais tarde a exilar-se durante a ditadura civil-militar por sua militância política e sua atividade jornalística. Outro ponto a considerar para compreender a fusão desses polos é a visão universal cristã que domina o longa, e à qual voltaremos. Por ora, notemos no filme, como na cena simultânea do teatro medieval, um movimento vertical do abismo infernal até o céu, que tende a anular dualismos como esses, vigentes apenas no plano terreno e intermediário (ROSENFELD, 1985, p. 48).

Além disso, no final do Estado Novo, à diferença do que seria recorrente após a anistia de 1975 a 1979, havia ainda uma associação da anistia com noções de pacificação e perdão, muito próprias, aliás, do pensamento católico. A ideia de que a anistia permitiria a “pacificação da família brasileira” seria substituída, após a ditadura civil-militar, por um entendimento menos paternalista, com a demanda de cidadãos vítimas da repressão por seus direitos, apesar dessa anistia também ter servido para garantir a impunidade aos torturadores. Em 1945, no entanto, havia um sentido literal na imagem da família, já que “A anistia permitiria, entre outras coisas, a volta dos exilados e a libertação dos presos políticos” (RODEGHERO, 2014, p. 70). No caso de *O viajante*, voltava apenas o corpo do pai de Zeca, um homem “partido”, como no poema “Nosso tempo”, de Drummond.⁴²

A anistia de 1945 legalizou o Partido Comunista no Brasil, mas ao contrário do que a visão da cena sem contexto pode sugerir, não se dirigia apenas aos envolvidos na Intentona Comunista de 1935. Ela também serviu a outros grupos cujas lideranças haviam sido impedidas de atuar por Getúlio Vargas: aqueles que haviam participado do Levante Integralista de 1938, e muitos políticos liberais, sobretudo paulistas, que apesar de terem

⁴² Os primeiros versos desse poema são os seguintes: “Esse é tempo de partido / tempo de homens partidos.” (ANDRADE, 2000, p. 29).

apoiado a Revolução de 1930 foram tirados da cena política. Na campanha pela anistia de 1945, se destacam, de um lado, o líder comunista Luiz Carlos Prestes, que defendia uma união nacional em torno de Vargas, e, de outro, o político paulistano liberal Armando de Sales de Oliveira, que também defendia uma união, mas em oposição a Vargas e em prol de novas eleições (RODEGHERO, 2014, p. 80). Embora tivessem objetivos opostos, ambos aproximavam as noções de família e pátria em suas argumentações pela anistia.

O *viagante* estreou comercialmente quando a anistia de 1979 completava vinte anos e políticos que haviam integrado a resistência à ditadura dividiam as cadeiras da Câmara e do Senado com figuras vindas do regime civil-militar. Ao servir tanto para golpistas quanto para legalistas, a tradição da anistia no Brasil, como observa Renato Lemos, “expressa também duas outras tradições, mais abrangentes: a da conciliação como forma de preservação dos interesses fundamentais das classes dominantes na nossa sociedade e a da contrarrevolução preventiva como estratégia anticrises” (LEMOS, 2002, p. 289).

O filme, no entanto, não se pauta pelo debate sobre a anistia em curso na sociedade civil. Enquanto o termo “anistia” perdia cada vez mais o sentido de pacificação e dava lugar a questionamentos mais centrados em direitos fundamentais, o que vemos no filme é a busca de um humanismo de matriz católica, que junto dos símbolos do Partido Comunista procura se afastar de uma mentalidade neofascista, privilegiando um entendimento do catolicismo mais colado à vertente progressista e preocupada com os problemas sociais de uma Teologia da Libertação, por exemplo.

Dessa forma, a sequência tem a intenção de situar o passado de Donana e de seu marido à esquerda, algo que não estava no romance. Lá o conflito político vivido por Álvaro de Moura mais parecia um conflito entre clãs da oligarquia local do que propriamente uma disputa ideológica e partidária. No filme, Donana comenta com Rafael que o falecido era um político idealista que tinha ideias avançadas para a vida da cidade. Porém esse aspecto do marido, cujo nome aliás nunca é mencionado, não impede que a viúva se queixe de sua relação conjugal. Além de reclamar da ausência de infância, ela destaca a experiência de abandono que viveu no casamento, o “peso da sua renúncia”. Mesmo com esse ressentimento, os roteiros e o filme não sugerem que ela tenha feito nada contra ele, Donana não é indiretamente responsável pela morte do marido como no livro, ao deixar de lhe entregar um bilhete o prevenindo do plano de assassinato gestado por seus inimigos políticos.

No filme, a escolha das palavras para a cartela “Morte do Pai”, além de nos aproximar do ponto de vista de Zeca – experimentação buscada pelo romance – também

nos leva à associação com a morte do Pai em caixa-alta, ou seja, a morte de Deus. Vale lembrar que a hipótese do mundo sem Deus é recorrente na obra de Lúcio, que por vezes aproxima essa ideia também da experiência do abandono paterno, por exemplo, na novela *Inácio* e no romance *Dias perdidos*, este último bastante autobiográfico. Nesse mundo, a solidão humana é intransponível e tudo se desintegra rumo à destruição.

Embora não leve ao limite a hipótese da ausência de Deus, há no filme a busca por alguma versão do sagrado depois da perda de sua forma tradicional e unificada (BROOKS, 1976, p. 16) e o reconhecimento de que num mundo dessacralizado isso só é possível por meio de fragmentos. A montagem atomizada do filme reforça também essa ideia, como veremos. Além disso, a ausência literal da figura paterna é uma constante em *O viajante* (como aliás, em toda a Trilogia da Paixão).⁴³ Bento Mendes, o único pai do romance, sai de cena quando o roteiro resolve abrir mão de todo esse núcleo narrativo. E o pai de Zeca, considerado tão bom quanto o de Sinhá no filme, está morto. Ou seja, Sinhá e Zeca são órfãos de pai. E Zeca, “o filho aleijão”, não condiz com o que se esperaria de um herdeiro.

De todo modo, a figura do pai não deixa de ser uma questão para o filme, que, como outras, encontra-se no fora de campo dos fragmentos que são vistos. *O viajante* compartilha essa característica com outros filmes realizados a partir da década de 1990, em que o pai ou a mãe, mesmo que ausente, é central para a narrativa. É o que observa José Carlos Avellar (2016) em um ensaio dedicado a esses filmes no qual aproxima pai e país, mãe e pátria:

Na soma desses encontros/ desencontros entre pais e filhos, um modo de figurar os desencontros/ encontros com o país e com a mãe pátria. Figurar não em primeiro plano, não em obediência a um programa previamente estabelecido, não como se os personagens e os dramas que eles vivem tivessem sido armados para falar em termos alegóricos de dramas entre o indivíduo e o Estado. Os personagens existem nos dramas pessoais em que vivem. A imagem do pai enquanto figura simbólica está no filme, mas, digamos, só depois do filme. (AVELLAR, 2016, p. 113)

No *flashback* “Morte do Pai” descrito no Roteiro 2, o trecho do diário de Lúcio a ser lido por Fausto Wolff não é indicado. Na sequência 68, por sua vez, outra passagem do diário inspira a criação de cenas, embora isso não seja mencionado no roteiro. O Viajante 2, personagem secundária criada por Saraceni, está no bar jogando sinuca com um amigo até que se sente atraído por duas mulheres elegantes passando na rua. Ele resolve abandonar o taco e segui-las até o açougue. As mulheres olham o trabalho do açougueiro cortando lascas de porco com certo prazer. O Viajante 2 observa e comenta em voz off:

⁴³ O casal de *Porto das Caixas* não tem filhos. Em *A casa assassinada* os três irmãos Meneses há muito eram órfãos de pai e depois de mãe, que é mais importante e lembrada, e também não tiveram herdeiros; o jardineiro Alberto, pai de André, se suicida; e Nina, após a morte de seu pai, casa-se com Valdo.

(Alma mineira, às vezes em cima da imagem do viajante e outras vezes sobre imagem do travelling nas mulheres elegantes) – Fundo, açougue de Ubá, escuros, escuros, oh. Tão escuro molhado de sangue, onde homens de faca em punho retalham enormes pedaços do porco – muitos pedaços, lascas enormes do porco banhada em sangue para serem vendidas a essa gente que come, come, finge que vive e vive ignorando a vastidão e o esplendor do mundo. Surdos como se andassem besuntados de sangue. (CARDOSO, 2012, p. 66)

O trecho conclui uma entrada de julho de 1962 do *Diário completo* (CARDOSO, 1970, p. 293), em que, numa viagem a Minas Gerais, Lúcio medita sobre a tristeza de Ubá, a diferença da melancolia e da noite em cidades litorâneas e cidades mineiras. Numa passagem que se tornou uma das mais famosas do diário, o escritor comenta sua relação com o estado natal:

Minas, êsse espinho que não consigo arrancar do meu coração – fui menino em Minas, cursei Minas e os seus córregos, vi nascer gente e nome em Minas, na época em que essas coisas contam. O que amo em Minas é a sua força bruta, seu poder de legenda, de terras lavradas pela aventura que, sem me destruir, incessantemente me alimenta. O que amo em Minas são os pedaços que me faltam, e que não podendo ser recuperados, ardem no seu vazio, à espera de que eu me faça inteiro – coisa que só a morte fará possível. (Ibidem, p. 293)

Depois dos elogios a Minas Gerais, Lúcio volta à tristeza das pessoas de Ubá e, logo antes de mencionar o açougue, observa que esta era a única coisa a lhe “ferir a atenção” (ibidem).

A sequência da “Morte do Pai” e essa do açougue são dois exemplos de que, ao criar cenas independentes do romance inacabado, por vezes Saraceni manteve algumas experimentações formais do escritor – como a ideia de explorar o ponto de vista de Zeca – e retomou outros textos dele, em especial de seus diários. Essas sequências indicam ainda uma espécie de negociação de Saraceni no Roteiro 2 em torno da radicalidade apontada como um problema por Octávio de Faria e Maria Helena Cardoso no Roteiro 1. Em parte, o cineasta tenta acatar a sugestão dos amigos; em parte, não.

Na segunda leitura de Saraceni para o romance, Donana, que não foi cúmplice do assassinato do marido – entendido no filme como um herói comunista – também não demonstra a mesma insensibilidade com a morte do filho, ao falar de sua liberdade imediatamente depois de ver o corpo do menino em pedaços no despenhadeiro. Da mesma forma a violência dos encontros de Sinhá e Rafael é atenuada e a masturbação da jovem no chuveiro é deixada de lado. Em compensação, essa cena no açougue, com as duas grã-finas obcecadas por sangue, indica a necessidade de manter um comentário macabro sobre um eventual lado oculto ou recalcado da sociedade burguesa em Minas Gerais, que tanto interessaram Saraceni no universo cardosiano. A cena do açougue desaparece na cópia do

Canal Brasil a que tivemos acesso,⁴⁴ exceto por um plano rápido de uma placa [fig. 12] que surge quando Donana procura Rafael.



12

O fascínio pelo sangue e pela carne, nesse sentido do desejo sexual reprimido, seria deslocado para Donana, em um gesto que não estava previsto em nenhuma versão do roteiro e que de certa forma continua o gesto emblemático de *Porto das Caixas*, quando a protagonista suga o dedo ensanguentado do barbeiro. Antes de fazer um curativo em seu joelho, Donana lambe o sangue [fig. 13], acaricia sua perna detidamente [fig. 14] e lambe mais uma vez [fig. 15].



13



14



15

Mais tarde, ao entrar na sacristia após o estupro de Sinhá, Donana também lambe o sangue que vê no tapete [fig. 71], o que lhe causa repulsa por sinalizar o estupro de Sinhá. Observe que, no Roteiro 2, Sinhá continua sendo vítima de assédios sexuais, mas estes são menos incisivos do que os das primeiras rubricas. O estupro ocorre em uma elipse. E cenas mais gratuitas de violência são atenuadas – como uma bofetada que Isaura dá na sobrinha que apenas quebrara um prato –, apesar de Sinhá ainda sofrer o mesmo assédio verbal.

Após o corte do núcleo de Graciosa/ Bento Mendes, é para Donana que convergem as principais mudanças dos roteiros. No romance, seus comportamentos aparentemente volúveis contrastam com seus pedidos de perdão a Deus, sua investigação sobre a existência Dele. Esses dois polos são sempre tensionados na consciência da personagem. No Roteiro 1, em vez disso, há um desajuste no arco narrativo da viúva: ela passa de um extremo de “profano” ao “sagrado” de uma vez, sem muitas ambiguidades. No início, a exemplo da cena do Morro do Matadouro, ela parece mais plana em sua

⁴⁴ Não sabemos se aparece na versão original do filme para os cinemas, a qual não tivemos acesso.

perversidade. E seus monólogos com vacilação de fé são reduzidos a um. De todo modo, ao final, sem que isso fosse construído paulatinamente, ela encontra a redenção de seus pecados. Ajoelhada no pontilhão onde Sinhá tinha sido assassinada, Donana se arrepende de seus crimes/pecados e, com os cabelos raspados como uma mártir, uma espécie de Joana D'Arc, se reúne à padroeira da cidade:

No rio vemos a santa Nossa Senhora das Dores. A imagem da Santa jogada por Chico Herrera vem deslizando lentamente, Donana com os anéis nos dedos olha a Santa que sai do rio e se aproxima de Donana, que a espera. A santa Nossa Senhora das Dores e os sete punhais atravessando o peito. Yemanjá-Nossa Senhora das Dores. E caminha para a cidade de Vila Velha. E AGORA AS FESTAS COMEÇAM. (SARACENI, [1973], p. 17)

Uma pista para esse final é anunciada quando Donana está na sacristia observando Kelene e Sinhá na sequência 51 do roteiro. Um guia turístico aparece na igreja contando a história do milagre da padroeira da cidade para um grupo de viajantes.⁴⁵ Na narrativa, a menção a uma santa achada no rio remete ao milagre de Nossa Senhora Aparecida, a padroeira do Brasil, cuja imagem fora encontrada por pescadores no rio Paraíba do Sul em 1717.⁴⁶ Saraceni mantém no primeiro roteiro essa história, mas ao catolicismo compartilhado com escritor, acrescenta também uma referência a Iemanjá, embora na mitologia afro-brasileira essa orixá seja ligada às águas salgadas (PRANDI, 2001, p. 395) e não aos rios.

Já no desenlace do Roteiro 2, bastante diferente da proposta de 1973 é mais próximo do que ficaria no filme, Donana de Lara não participa do milagre que acontece nas festas em Vila Velha. Na segunda interpretação de Saraceni para o capítulo não escrito “As festas começam”, que segundo Octavio seria o último do romance, o arrependimento final da personagem é nuançado. Além disso, ao longo das sequências do roteiro, Donana ganha maior complexidade, passando a ter mais monólogos interiores em que debate suas

⁴⁵ No romance inacabado, a menção à imagem de Nossa Senhora das Dores está no início do capítulo VI. Na igreja, Sinhá se prepara para rezar diante da imagem da santa, apesar da falta de hábito: “Sinhá nunca tivera necessidade de Deus, e no mundo em que vivia se as necessidades materiais eram grandes, as dores morais eram pequenas” (CARDOSO, 1973, p. 119). Ela observa a santa, cuja imagem teria sido encontrada no rio Açai por um caboclo, mas é a imagem de Rafael que domina seus pensamentos. Não consegue deixar de se perguntar o que ele estaria fazendo, com quem, onde. Em um comentário à parte, o narrador continua a história da santa, como se, num desvio rápido de sua obsessão com o viajante (ideia que os parênteses reforçam), Sinhá recapitulasse a história do milagre: “(Quem a atirara no rio – e Sinhá, por um momento a via mergulhada de lado, como se dormisse – num movimento de raiva ou de descuido? Dizia-se que fôra um bandido, um paraguaio, depois de saquear a capelinha do arraial de Milho Verde, que a levava em rota de sangue. A certa altura, atirara-a às águas do Açai. Mais tarde, como fôsse encontrada inteira, apesar de arrastada pela corrente, o povo bradara ao milagre, convertendo-a em padroeira de Vila Velha.)” (ibidem, p. 120).

⁴⁶ O milagre da padroeira de Vila Velha se esboçara em outros textos de Lúcio, como este protagonizado por Glael, o suposto filho de Nina de *Crônica da casa assassinada*: “Aqui começa a história de Glael. Neste pequeno espaço de terreno, onde com quatro esteios o engenheiro de um aprendiz-fogueteiro levantou uma barraca, com muitas bandeirolas, e palmas abertas, festivas, apanhadas no adro da Igreja Matriz. São os três consagrados à festa da Santa Padroeira, Nossa Senhora de Vila Velha, ali achada há algumas duas ou três centenas de anos, à beira do córrego humilde do Assa-Peixe. Uma imagem pequena, carcomida pelas águas, mal pousada sobre um pedestal de ferro já escuro – e que, no entanto, atestando a fé do caboclo que a achou, ali esplende agora, no arcabouço da Matriz Nova que Padre Justino vem construindo. Glael acha-se no espaço da pequena barraca, olhando atentamente as manobras de Mestre Quim, cujos dedos negros, amorosos, tateiam a vareta onde deve amarrar o cartucho de pólvora. Vê-se a arte de Mestre Quim...” (CARDOSO *apud* SANTOS, p. 110).

dúvidas. Sem o retorno do bandido Chico Herrera para expor seu crime, sua pior sorte é o abandono, precedido pela humilhação pública durante a visita de Rafael ao velório de Zeca, quando ela não esconde dos presentes a paixão pelo rapaz. O constrangimento é total quando Donana diz “Combinamos o crime, a morte de meu filho”.⁴⁷ Depois disso, acontecimentos graves se processam na cidade, como o assassinato de Sinhá no pontilhão, e, sabendo disso por Juca, Donana reconhece que Rafael é o único culpado e espera que ele volte para a vingança.

3.2. A dimensão religiosa e o desinteresse pelo problema da monetarização

Comparando as versões do roteiro, vemos que os elementos religiosos se tornam mais centrais no Roteiro 2 e que há mais nuances no tratamento das personagens e na descrição das cenas, o que permite atenuar a violência e a radicalidade do Roteiro 1. Em relação à sociedade de Vila Velha, também são destacados aspectos políticos e socioeconômicos diferentes dos presentes no romance. Além da inclusão do comentário sobre o Partido Comunista, a instituição da Igreja é poupada. Ao contrário do romance, ela é vista mais pelo viés de uma militância progressista do que mediada por uma crítica à determinada postura hipócrita que, ao mesmo tempo que pregava um padrão estrito de conduta moral, restringindo a liberdade de expressão dos fiéis, acumulava seus donativos de forma gananciosa e oportunista. Sem o núcleo do sacristão Bento Mendes, perde-se a ideia do dinheiro que gera mais dinheiro (o leilão do aluguel de barracas para lucrar nas festas da Igreja), do amor pago (Bento Mendes/ Graciosa) e da fé paga (o Cofre das Almas), que são importantes para o mundo do romance.

Por esses comentários, percebemos como os roteiros se transformam de uma versão a outra, e até o filme. Além do texto digitado em computador, a cópia do Roteiro 2 a que tivemos acesso apresenta anotações manuscritas de Renata Saraceni, assistente de direção e sobrinha do cineasta, que permitem entrever como certas ideias continuaram sendo reformuladas durante a filmagem. Inclusões de última hora talvez se devam a situações surgidas já na produção e a releituras e discussões no set, soluções encontradas com a equipe.

⁴⁷ No filme essas falas permanecem, embora mais discretas. Apesar dos inúmeros presentes, Donana fala ou quando está a sós com Rafael no quarto ou, na sala, quando todas as visitas saem para receber o corpo de Zeca.

Se na seção anterior reconstituímos parcialmente a edição do romance que Saraceni leu, aqui observamos dois momentos de sua leitura separados no tempo. Como roteiro não é partitura, algumas soluções da década de 1970 se mantêm na versão seguinte e no filme, enquanto outras são substituídas. Se começa mais colado ao “Plano III”, Saraceni vai com o tempo se valendo cada vez mais dos textos reunidos nos complementos da edição de *O viajante*. Vistas em detalhe, as mudanças do Roteiro 2 indicam que houve um aprofundamento na leitura do romance, que inclusive conferiu ao cineasta maior liberdade para prescindir dele e da visão que dele apresentara Octavio de Faria. O movimento, portanto, vai do foco em apenas dois núcleos narrativos, mudanças e nuances nas características de personagens, até o acréscimo de novas cenas e de desenlaces mais otimistas do que os que costumam ocorrer nos romances de Lúcio. Nesse processo, Saraceni tanto dialoga com outros textos do escritor, como os diários, quanto cria cenas de modo livre e independente da obra cardosiana.

No filme, algumas sequências escritas e reescritas nessas duas versões do roteiro são trocadas por outras: surgem locações diferentes; as canções, algumas delas compostas especialmente para a trilha, ganham uma função lírico-épica, destacando os universos particulares de Sinhá e Donana; e aparecem diversos componentes visuais não registrados no Roteiro 2, como os balões vermelhos que substituem a revoada de tiês-sangues quando Sinhá é assassinada. Pela via plástica, aproveitando elementos visuais do romance, explora-se símbolos do amor em proximidade com a violência e a morte, e o erotismo desatrelado de violência da relação sexual de Donana e Rafael até chegar a uma perspectiva mais ampla de inspiração religiosa. É um movimento que vai das paixões à Paixão, do terreno e carnal, não necessariamente entendido como sinônimo de profano, ao sagrado.

A autonomia de Saraceni em relação ao romance no primeiro roteiro passa, no roteiro seguinte, a ser também em relação ao tempo de produção do filme. A radicalidade do Roteiro 1 parece condizente com a produção da década de 1970, período da ditadura civil-militar, marcado pela censura e pela institucionalização da tortura. A partir do final de 1968, “À medida que a intolerância ia tomando conta do governo, a única resposta possível parecia ser o radicalismo, que se manifesta no movimento estudantil, na política, nas artes e no showbiz” (VENTURA, [1998] 2018, p. 190). Em paralelo ao crescimento das iniciativas de guerrilha nesse período, há uma ênfase na ideia de revolução possível, fosse na esfera individual, pela via da experimentação das drogas e/ou da crítica ao tradicionalismo dos costumes, em prol de liberdade para vivenciar a sexualidade além da monogamia e da heterossexualidade compulsória, seja por meio de trabalhos de arte que driblavam a censura

com ações anônimas no espaço público ou produziam conteúdos ambíguos com duplo sentido para manter “o éthos da oposição ao regime em movimento” (NAPOLITANO, 2001, p. 79). Como discutimos anteriormente, foi nesse sentido a experiência de *A casa assassinada*, filmado em 1971.

Já o Roteiro 2 de *O viajante*, escrito 26 anos, alguns filmes e um livro de balanço autobiográfico depois do primeiro, mais do que uma produção conectada aos anos 1990, parece um mergulho do cineasta no próprio gosto e nas próprias obras, que com o tempo passam a discutir mais a questão religiosa. Nele, Saraceni procura dialogar com os dos filmes anteriores da Trilogia da Paixão e, nesse movimento de síntese, passa por outros pontos da própria filmografia e por referências artísticas que lhe eram caras também fora do universo cardosiano, como a relação com a obra de Mauro que vamos analisar.

Esse mergulho de Saraceni na própria produção e cinefilia não impede porém que o filme espelhe questões do seu tempo. O aspecto monetário da sociedade mineira – cuja história envolve um passado de escravidão, dominação, violência e extrativismo mineral – é uma constante preocupação do romance. O Cofre das Almas funciona para Bento Mendes como um banco, o ouro compõe o interior das igrejas, cujos ornamentos foram feitos por mãos escravas,⁴⁸ e o ferro constitui o pontilhão do trem onde Sinhá é assassinada. Da mesma forma, no período de realização do filme, nos anos 1990, a importância do dinheiro logo após uma crise financeira e em paralelo à ascensão global do neoliberalismo é incontornável. Havia essa questão do dinheiro na obra de Lúcio e foi negada, havia essa questão nos tempos e foi negada. Essa negação, portanto, é eloquente. Mas tal ideia não estaria presente em outro lugar do filme? Na estrutura talvez, e não no tema? Cumpre investigar.

⁴⁸ Isso é mencionado em “Acréscimos e variantes” e não possui equivalentes no Plano III. É um trecho curto que pode ser conferido nas variantes do capítulo II. É a descrição de Sinhá na igreja, provavelmente logo após o estupro. Sinhá, “como uma coisa sem vida” deposita os pés sujos da estrada sobre o altar – que o narrador menciona ter sido construído por mãos escravas: “Sinhá não vivia naquele instante: atirada no chão, a cabeça coberta, entregava-se ao silêncio como à misericórdia de Deus” (CARDOSO, 1973, pp. 259-60).

Uma análise do filme *O viajante*

Em *O viajante*, as situações e as protagonistas são apresentadas na primeira parte do filme, que contempla os núcleos de cada uma. Um deles é rico, em torno de Donana de Lara, o outro é pobre, ao redor de Sinhá. Enquanto Donana gasta seu tempo entre missas e cuidados com sua casa suntuosa, sua aparência, seus objetos requintados e seu filho único, Zeca, os problemas materiais orbitam Sinhá. Na casa humilde para onde a levam com o intuito de afastá-la de seu padrasto abusador, ela convive com a tia Isaura (Myriam Pérsia) e o marido dela, o Mestre Juca do Vale (Nelson Dantas). Isaura está doente, Juca é alcólatra. Na primeira vez em que aparecem na tela, ele já está bebendo; ela, tossindo. Juca é marceneiro e se ocupa de fazer caixões. Sinhá o ajuda varando noites. Diante do interesse que a sobrinha desperta no viajante, em um mecanismo característico do desejo mimético descrito por René Girard (2009, p. 29), Juca fica obcecado por ela e a faz prometer que nunca será de outro homem.

Um *flashback* de Rafael funciona como transição para a segunda parte do filme: antes de embarcar no trem para Vila Velha, sua namorada Anita (Ana Maria Nascimento e Silva) decide que não irá mais acompanhá-lo. Ela não aparece mais no filme nem Rafael tem outra ocasião que revele algo de seu passado ou sua personalidade, o que realça o sentido de interlúdio da sequência. Quando o trem já vai longe, Rafael olha para a estação e, no lugar de Anita, vê uma santa, interpretada pela mesma atriz.

Depois disso, Donana e Sinhá se cruzam sob o impacto do caixeiro-viajante nos seus destinos, e no da cidadezinha. Além de dois núcleos narrativos, a segunda parte do filme traz dois triângulos amorosos. De um lado, uma jovem e uma mulher madura disputam sem saber o jovem forasteiro (Sinhá, Donana e Rafael); de outro, tal forasteiro e o homem maduro concorrem pela atenção da moça (Juca, Rafael e Sinhá). Em respeito à promessa feita ao tio, Sinhá nega as investidas agressivas de Rafael, que aos poucos saem do território das ameaças e se concretizam em um estupro. Ignorante sobre a ausência de consentimento dela, Juca cobra a promessa de Sinhá, que se apresenta para morrer a golpes de machado desferidos pelo tio. Mais tarde, Donana procura Juca na prisão para repassar

os acontecimentos e entender o impacto que Rafael causou durante sua estadia na cidade de Vila Velha.

No epílogo, a morte da inocente Sinhá alcança o sentido de um sacrifício que permite a ocorrência de milagres. Quando as festas religiosas anunciadas no início da fita finalmente começam, testemunhamos a aparição/ ressurreição de Sinhá, a cura de um cego e de um aleijado. Nos planos finais, já sob os créditos, o registro documental de uma apresentação da Congada de Ubá acrescenta uma camada discreta de sincretismo à religiosidade católica que caracteriza todo o filme, o último da Trilogia da Paixão ou Trilogia Lúcio Cardoso.

1. O viajante (parte 1): A cidade das mulheres é parálitica⁴⁹

Na primeira parte do filme *O viajante* se concentra nos universos de Donana de Lara e Sinhá. Em conformidade com as características das personagens, há diferentes tratamentos sonoros e visuais. Cada uma tem suas respectivas músicas-tema, que expressam aspectos de suas experiências de mundo, e cada uma é visualmente associada a determinados espaços, objetos e elementos da paisagem. Donana é vista em geral no interior de sua casa, cercada por móveis luxuosos e joias, suas raras saídas são para a missa ou para levar Zeca ao Morro do Matadouro, um descampado árido onde as carcaças de bois convivem com urubus. Sinhá, por sua vez, na maior parte do tempo está ao ar livre, acostumada ao sol forte feito a gente da roça, como ela diz, confundida com plantas e animais. O espaço interno que mais ocupa é o telheiro do Mestre Juca, onde trabalha na produção de caixões.

Ainda que sem se cruzar objetivamente, o que só acontece na segunda parte do filme, a vida das duas personagens na primeira parte é apresentada de forma espelhada, em uma estrutura mais simétrica do que a montagem acronológica faz parecer. O traço mais evidente dessa simetria é a existência de um encontro do forasteiro com a outra personagem da relação triangular. Ou seja, no bloco de Donana há uma inserção rápida de alguns planos do encontro de Sinhá e Rafael na cachoeira, cena que será retomada depois,

⁴⁹ Nossos títulos para as partes do filme vem de um trecho da crônica “Vila da Utopia”, de Carlos Drummond de Andrade (em *Confissões de Minas*, 2020, pp. 105-ss): “A cidade é parálitica. Mas, de sua paralisia provém a sua força e a sua permanência. Os membros de ferro resistem à decomposição. Parece que um poder superior tocou esses membros, encantando-os. Tudo aqui é inerte, indestrutível, silencioso. A cidade parece encantada. E de fato o é. Acordará algum dia? [...] Na consumação dos séculos se consumarão também os nossos desejos, e a alma alcançará a bem aventurança eterna, que é o sono no regaço de Deus. Até lá, vivamos com calma”.

da mesma forma que o bloco de Sinhá é interrompido por duas visitas consecutivas do caixeiro-viajante a Donana.⁵⁰

Dessa forma, o movimento do filme é primeiro particularizar a situação de solidão de cada personagem, concentrando-se no ressentimento de Donana e no amadurecimento forçado de Sinhá em uma situação familiar disfuncional. Depois, os desejos das protagonistas são percebidos também a partir da sequência de encontros que cada uma tem com Rafael, e que o filme escolhe justapor: as visitas dele a Donana são seguidas pelas cenas em que ele está com Sinhá em locações externas.

Para fins de análise, separaremos a primeira parte do filme em três blocos. O primeiro concentra-se em Donana, o segundo, em Sinhá, e o terceiro, nos encontros de ambas com Rafael. Desse modo, manteremos em linhas gerais a intercalação proposta pela montagem, mas comentaremos o encontro de Sinhá com Rafael na cachoeira apenas quando ele é retomado no bloco de Sinhá.

Além desses encontros espelhados, outro ponto de contato entre os blocos das personagens é o uso da música e da canção com função lírica e narrativa. Duas sequências musicais ao mesmo tempo narram e comentam os fatos narrados do passado: seja de muitos anos antes – a morte do pai de Zeca –, seja de algo recente – a despedida de Sinhá do Arraial. O *flashback* “Morte do Pai”, que ocorre no bloco de Donana, já foi analisado na seção dos roteiros, e o *flashback* de Sinhá será discutido no bloco dessa personagem.

O tratamento que o filme destina a cada uma das protagonistas e à paisagem mineira tem relação com o romance inacabado de Lúcio Cardoso, mas também com dois filmes de Humberto Mauro: *Sangue mineiro* e *Ganga bruta*. Nossa hipótese é de que o cineasta de Cataguases, ao lado do escritor de Curvelo, serve como um guia para Saraceni percorrer Minas Gerais. E a importância do diálogo de *O viajante* com esses filmes de Mauro, para além dos temas e dos plots evidentes, estaria sobretudo na *mise en scène*. Para discutir essa questão, retomaremos o nexos entre a exploração da natureza e a violência sexual que foi observado a respeito das personagens femininas do romance.

⁵⁰ Na cópia do Canal Brasil consultada, o bloco da jovem tem maior duração no filme (39 minutos contra 24 minutos do bloco de Donana), em contrapartida o encontro de Donana e Rafael é mais longo dentro dele. As cenas das duas visitas do viajante a Donana foram incluídas uma após a outra depois da cena do banho de Sinhá. Os encontros entre Donana e Rafael totalizam aproximadamente catorze minutos, enquanto o trecho do encontro com a jovem na cachoeira, que aparece no bloco da viúva, dura apenas um minuto e meio.

1.1. Bloco 1: Donana de Lara e o martírio das horas vazias⁵¹

Arranjado em uma sucessão acronológica, o bloco dedicado ao núcleo de Donana de Lara contém as cenas relacionadas ao assassinato de Zeca no Morro do Matadouro e um conjunto de *flashbacks* com momentos-chave do passado da personagem. Por meio do contraste entre essas cenas é possível perceber algumas características de Donana. No passado e no presente, ela com frequência faz jus ao próprio nome, Ana Altiwa de Oliveira Lara, ao dispensar a piedade dos interlocutores, preferindo lidar sozinha com os enfrentamentos que a Providência lhe manda. O privilégio incontestável que a ampara nessa escolha é ter dinheiro de sobra: sua casa, do tamanho de seu orgulho, é a mais alta da cidade, como Sinhá diz para Rafael, e todos conhecem a viúva e sabem onde ela vive.

Por ser essa figura importante em Vila Velha, a vida de Donana é objeto de interesse de todos. Nos acontecimentos mais relevantes de sua trajetória, ela sempre teve mais gente em torno de si do que gostaria. Gente que, em sua opinião, serviu antes para julgar do que para ampará-la. A vigilância coletiva da cidade pequena se traduz no olhar de alguns personagens secundários, um coro de vigias dos atos e da consciência de Donana, como antes a Velha I havia sido para *A mulher de longe*, a vendedora do machado, para a Mulher de *Porto das Caixas*, e a galeria de personagens de *A casa assassinada* – especialmente Ana – para Nina.

No prólogo, quando Donana é apresentada a Rafael por Zé Almino, a personagem é observada pelo sacristão (José Loyolla) que passa com o Cofre das Almas [fig. 16]. Na sequência no Morro do Matadouro, ela encontra o homem do realejo (Milton Nascimento) na ida [fig. 17] e o bandido Chico Herrera (Paulo César Pereio) na volta. Ao vagar na madrugada chuvosa em busca de Rafael na segunda parte do filme, Donana é observada por mulheres em um bar⁵² e depois o olhar de Rosália da Luz (Irma Alvarez), a dona do Hotel Palace onde o caixeiro-viajante está hospedado, também se demora reparando nela [fig. 18]. Quando as duas conversam sobre Rafael, Donana se apresenta desnecessariamente, pois Rosália já sabe quem ela é.

⁵¹ Esse título é inspirado no poema “Revolta”, de Lúcio Cardoso, em que encontramos os seguintes versos: “Tantas vezes outrora ante a porta fechada,/ conheci o martírio das horas vazias, paisagens recuadas do meu desespero...” (CARDOSO, 2011, p. 297).

⁵² No romance, quando Donana sai em busca de Rafael, observa do lado de fora um café, mas não tem coragem de entrar “porque em Vila Velha nenhuma mulher sozinha entrava num café” (CARDOSO, 1973, p. 162), e no interior do café só encontra “o ar tacanhô e provinciano dos rapazes do lugar” (ibidem, p. 165), não as mulheres que aparecem no filme cantando e flertando com os homens, talvez numa tentativa de reincorporar as personagens das prostitutas Graciosa e Berenice.



16



17



18

A altivez de Donana, contudo, não é inabalável. A interdição da piedade alheia não lhe impede de ter altas doses de autopiedade, que ganha, por vezes, um sentido de penitência. Quando, por exemplo, uma visita se oferece para encomendar o caixão de Zeca em seu lugar, Donana diz “Faço questão de carregar minha cruz até o fim”. Contraditoriamente, ela não hesita em apelar ao sentimento de piedade quando lhe convém. Na delegacia, para o Delegado que desconfia dela, fala “O senhor parece ignorar o que é o sofrimento de uma mãe que acaba de perder o filho”. E volta a se levantar para estar mais alta do que o delegado, como fizera no início da cena, em uma *mise en scène*, aliás, colhida do romance.⁵³

Se a altivez é um traço relevante de Donana, é a contradição a sua maior marca. Do filho que empurra para a morte, Donana cuidava com bastante zelo, apesar de mantê-lo afastado da vista de todos, seja escondendo-o atrás de uma cortina na sala, seja levando-o para passear apenas em um lugar ermo feito o Morro do Matadouro. Além do enunciado frequente contra a piedade dos outros, as numerosas sequências de Donana se olhando no espelho reforçam sua vaidade, mas também seu desconforto íntimo e certa indefinição da sua identidade causada pela solidão.

O bloco em que Donana é protagonista começa com um conjunto de cenas acronológicas que, saberemos mais tarde, ocorreram tanto depois quanto antes do assassinato de Zeca no Morro do Matadouro. Transtornada, Donana abre a porteira de sua casa, entra e serve-se de vinho, sua imagem descabelada aparece no espelho sobre o aparador. Quando bebe sozinha na sala, ela tem um espasmo.⁵⁴ Algumas cenas apresentam então parte do seu cotidiano com Zeca antes da chegada de Rafael: ela oferece café e bolo ao filho, que recusa virando o rosto; outra vez olhando-se no espelho, ela põe um anel em cada dedo [fig. 28]; na cena seguinte, deitada sob uma árvore, vê o tempo passar, até que José Almino, o morador que a apresenta ao forasteiro no prólogo, chega e pergunta sobre a barraca para as festas que ela o havia prometido. Depois dessas cenas rápidas, Donana

⁵³ O capítulo X, “O encontro das águas”, com a cena em que Donana vai à delegacia, começa da seguinte forma: “Ela [Donana de Lara] se mantinha de pé no meio da sala e, assim diante do olhar curioso do delegado, parecia maior, mais alta. Com um gesto nervoso havia retirado o fichu dos ombros, pois a chuva o umedecera, e mostrava-se apenas no talhe severo do seu vestido, muito calma, uma mecha de cabelos pendente sobre a testa” (CARDOSO, 1973, p. 158).

⁵⁴ O gesto de Donana em contorcer-se no espasmo é muito parecido com o que faz Zeca. Os figurinos acinzentados de ambos acentuam ainda mais a semelhança.

prepara Zeca para ir ao morro: veste nele um chapéu, separa uma manta dizendo ser para o sereno da volta, e lhe entrega uma rosa vermelha colhida do quintal.

A partir de então ocorre uma intercalação de cenas em que a personagem expressa seu ressentimento e cenas em que demonstra seu desejo sexual. Nas primeiras, há monólogos *com* e *sobre* Deus, nos quais prevalecem gestuais de agonia e de reza. Nas demais, ela conversa em voz alta com Rafael, e o desejo é destacado por meio de experiências táteis com objetos e com o próprio corpo. Após o encontro com o homem do realejo, e o comentário dele de que doenças como as de Zeca são provações enviadas por Deus, Donana contempla a paisagem devastada. Sem a certeza de que Deus existe, ela só consegue garantir que Ele não repara nela. Depois, em casa, ela fecha a cortina com a qual costumava ocultar Zeca e também ocultar-se dele, e aperta outra cortina, de renda, contra o rosto, experiência tátil que remete a uma lembrança do encontro com Rafael. Mais uma vez no espaço externo, vemos a ossada de uma rês no caminho, e de volta ao interior da casa, Donana pergunta a Deus o que ela fez, até que ela retoma seu orgulho e afirma “O que está feito está feito”.

Só então vemos a cena do assassinato de Zeca: ela solta a cadeira, que desce aos poucos no barranco. Enquanto isso, Zeca olha para trás, encarando a mãe. Nas mãos dele, a rosa, que o vento despeta. Urubus sobrevoam o vale, e o chapéu de Zeca cai num movimento sinuoso. Com o gesto de repúdio e fechamento a influências externas que se repetirá no filme [fig. 68], Donana protege o rosto com o cotovelo apontado para a frente. Ao mesmo tempo que parece se proteger de uma suposta ameaça externa, ela está pronta para interditar o próprio olhar [fig. 19], mas ainda assim vê aquilo que não gostaria.



19

Depois da queda de Zeca, o contraplano do que Donana vê é adiado na montagem. Antes o filme nos leva para parte da sequência de Rafael e Sinhá na cachoeira, só então vemos Donana olhando e descobrimos o que ela vê: o corpo de Zeca ao lado de uma carcaça de boi, cercado de urubus [fig. 22]. Mas ela logo cobre os olhos com as duas mãos cheias de anéis [fig. 21], em mais um gesto de interdição do olhar que se repetirá no filme [fig. 48].



20



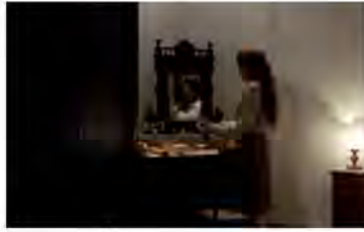
21



22

Na descida do morro, Donana é perseguida por urubus. Tem início então uma sequência de *flashbacks*, que aparecem acompanhados de letreiros: “Nascimento de Zeca”, “Morte do Pai” e “Anistia 1945”. Sabemos por esses *flashbacks* que ela dispensou a piedade e a presença das visitas em seu quarto na ocasião do nascimento de Zeca. Depois, observamos outro momento difícil de sua vida: a chegada do cortejo com o corpo de seu marido assassinado por razões políticas sobre a qual falamos. Após a lembrança desses acontecimentos relevantes de sua vida atrelados ao marido e ao filho, ela caminha perto de um riacho e se afirma livre, pois finalmente sem eles. Mais tarde, em seu quarto, ela observa e lambe o sangue de um machucado no joelho que teria ocorrido nesse local, como saberemos depois.

A intercalação entre as cenas em que Donana amarga o ressentimento e as cenas em que ela expressa seu desejo sexual é então retomada. E o filme reforça a bipartição da personagem entre os papéis, que ela própria não julga conciliáveis, de mãe devota e mulher madura que deseja ser sexualmente ativa. Isso é sugerido por meio da duplicação de sua imagem no reflexo do espelho ou em outras superfícies. O erotismo do momento em que ela experimenta o sangue de seu joelho [figs. 7-10], acariciando a própria coxa, é seguido da sobriedade da cena em que ela se aproxima da penteadeira para buscar um vidro de iodo [fig. 23], e o plano se organiza em contrastes de claro e escuro de inspiração barroca, com um armário de madeira escura ocupando toda a parte esquerda do quadro. Uma luminária na cabeceira produz uma luz difusa, gerando sombras. A imagem de Donana aparece com nitidez no espelho ornado da penteadeira, e sua silhueta também se projeta na parede ao fundo. Ao passar o antisséptico no machucado, ela ouve latidos de cães e, pensando ser um anúncio de mais uma visita de Rafael, corre para a porta. Mais uma vez a imagem de Donana se encontra partida entre sua imagem e o reflexo, quando ela constata não ser ninguém e abraça a si mesma, apoiada em uma pilastra da varanda [fig. 24].



23



24

Além dessas cenas há outras ocasiões no filme em que a imagem de Donana é refletida. Voltando do morro, à beira do riacho, ela pede perdão a Deus, literal e figurativamente depois da queda, isto é: depois de tropeçar numa pedra – a razão do machucado no joelho – e depois de ter assassinado o próprio filho. É a água do riacho, como no mito de Narciso, que funciona nesse momento como um espelho [figs. 25-26]. Com as mãos espalmadas ao lado do corpo, ela se dirige outra vez a Deus.



25



26

Donana é viúva e vive com o filho único, numa casa enorme na qual nem sequer vemos empregados. Tendo o espelho como testemunha, ela se arruma com cuidado, apesar de sair pouco, ou para lugares ermos, e conversa com o filho, mesmo que ele nada responda. Assim como Alcides Villaça observa a respeito do conto “O espelho”, de Machado de Assis, “a tautologia do olhar que se olha ser olhado implica uma divisão que é também identitária, numa vertigem infinita” (VILLACA, 2013, p. 111). Para Donana, o espelho, “símbolo poético do abismo” (ibidem), ganha também concretude, passando a refletir o processo a partir do qual “A solidão moral advém da solidão física”, ou “da ausência do olhar alheio” (ibidem, p. 105). Num dado momento, a câmera se aproxima do espelho num *zoom in*, mergulhando aos poucos nesse território íntimo, até eliminar a atriz do quadro, concentrando-se apenas na sua imagem, já de costas, refletida [fig. 28].



27



28

Tamanha solidão, marcada pelas cenas em que ela se arruma com esmero para pouco ser vista, ou ainda ser vista por pessoas que não lhe interessam, é enunciada por Donana. Com frequência no filme ela fala sozinha. Em seus monólogos, diferentemente do monólogo interior de Nina em *A casa assassinada*, a voz da personagem é direta, não *over*. Donana também coordena elaborações mais complexas, nas quais reflete sobre o alcance e os limites de sua fé. Por vezes Deus ganha, porém, o sentido de Providência. E a frequente vacilação de fé é motivada também pelo excesso de autopiedade. Donana acha que recebe em vida menos do que deveria. Se concentra apenas nas faltas (sobretudo afetivas), não nos excessos (sobretudo materiais) que a cercam.

Uma vez que não são funcionais, ou seja, não informam o espectador sobre elementos da narrativa nem recapitulam acontecimentos anteriores ao presente diegético, os monólogos de Donana podem ser vistos como monólogos patéticos, que servem para “suscitar e manter o pátos, seja o do vilão, que depois de mentir para todas as outras personagens diz a verdade ao público [...], seja o da vítima, que se lamenta e invoca a Providência, com trêmulos de orquestra e reticências no texto” (THOMASSEAU, 2005, p. 31).

Como a bipartição da imagem no espelho sugere, no entanto, Donana é ao mesmo tempo vilã e vítima. O aspecto de vítima, entretanto, é realçado no filme. No romance, ainda que o comportamento da personagem seja em parte consequência dos acontecimentos traumáticos de sua vida, também há espaço para julgamentos sumários do narrador. Determinadas frases, inclusive, a descrevem como volúvel e autocentrada: “Não, não podia dizer que ela amava Rafael, porque essas criaturas como Donana de Lara não amam senão o escorregadio de seus caprichos” (CARDOSO, 1973, p. 92).

A interpretação de Marília Pêra, sem dúvida uma das grandes forças do filme, aumenta a ambiguidade da personagem, ao reunir gestos que transitam entre o pátos e a contenção analítica. Outro destaque é a modulação da sua voz, ralentada em alguns momentos, declamativa em outros, que colabora para os contrastes. Em determinadas frases – como esta que será dita na segunda parte do filme “Se Deus não existisse, o peso do nada esmagaria meus ombros cansados” –, as pausas antinaturalistas que a atriz dá entre as palavras são fundamentais tanto para a absorção da emoção da cena como para um distanciamento crítico mais afinado com o método do ator épico (ROSENFELD, 1985, p. 161), que permite ao espectador também examinar o conteúdo abstrato do texto.

Depois da queda à beira do riacho, Donana encontra o bandido Chico Herrera, que rouba seus anéis e sua fivela de cabelo, e a ameaça com o fato de que teria testemunhado seu crime. A perda dos objetos a abala menos do que a insinuação da denúncia. Depois

disso, outra vez diante do espelho, Donana se arruma com a expectativa de uma nova visita de Rafael. Disfarça um corte no rosto com maquiagem [fig. 29], passa perfume, separa novas joias e um vestido claro e esvoaçante para usar. Até que aproxima um par de brincos das orelhas [figs. 30-31] e, numa trucagem, rodopia e já aparece pronta [fig. 32].



Com esse traje de passeio de cores claras, apesar da sua condição de viúva de cidade pequena, ela vaga pelo quintal, mas Rafael não chega. Ela então fala sozinha em voz alta como se conversasse com ele. Dos monólogos filosóficos que questionam o silêncio de Deus, passa-se a uma situação de ausência literal de um interlocutor masculino. A conectar os dois casos, assim como as duas partes da imagem de Donana – seu corpo e seu reflexo – está a experiência de solidão da personagem.

1.2. Bloco 2: O amadurecimento forçado de Sinhá

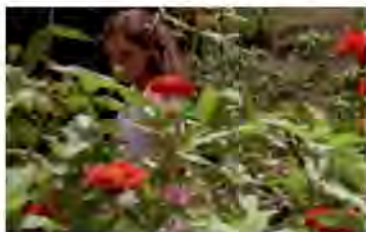
Se comparada a Donana, Sinhá recebe outro tratamento fílmico. Ainda no aspecto narrativo, a estrutura do bloco que ela protagoniza é semelhante, por um lado, à de um romance de formação,⁵⁵ sendo o amadurecimento da personagem medido pelo quanto ela se inteira da maldade do mundo a partir da própria família, e por outro, à trajetória de uma

⁵⁵ Guardadas as diferenças, a menor mobilidade de Sinhá, do ponto de vista da classe e do gênero, em relação às personagens masculinas burguesas desse tipo de romance em sua origem, podemos perceber que ela entra em contato com experiências sociais que são decisivas no seu percurso de autoconhecimento e recusa uma atitude passiva. Ela “deixa-se marcar pelos acontecimentos e aprende com eles, tem por mestre o mundo e atinge a maturidade integrando no seu caráter as experiências pelas quais vai passando; em constante demanda da sua identidade, representa diferentes papéis e usa diferentes máscaras; sofre pelo imenso contraste entre a vida que idealizou e a realidade que terá de viver; o seu encontro consigo mesmo significa também uma compreensão mais ampla do mundo”, como observa Luísa Flora (2009) no verbete “Romance de formação”. Disponível em: < <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/bildungsroman/> >. Acesso em 26 jan. 2022.

santa – da infância até o martírio. Sua inocência de jovem crescida em comunhão com a natureza no Arraial (ambiente ainda mais pacato do que a pequena cidade de Vila Velha) é abalada por figuras externas masculinas que querem se aproveitar de suas formas já de moça ou do que sua mãe conquistou com trabalho duro. Ela sai do Arraial e da companhia materna porque o padrasto a assedia. Na casa da tia Isaura, onde passa a morar e ajuda a produzir os artigos fúnebres que são o ganha-pão suado da família, é o alcoólatra Mestre Juca do Vale quem repetirá esse papel. E sua tia Isaura, em vez de protegê-la, é fonte de repetidas agressões verbais: acusando-a do envolvimento com o forasteiro e desqualificando suas capacidades.

A primeira vez que Sinhá aparece no filme já é se defendendo do assédio de Rafael na cachoeira, na parte desse encontro com o caixeiro-viajante que interrompe o bloco de Donana. No entanto, o envolvimento erótico demora a ser a prioridade para Sinhá. Mesmo depois de conhecer o caixeiro-viajante, as lembranças e os devaneios da moça ainda são mais nostálgicos da vida no Arraial, de sua mãe e da relação com a natureza.

Na primeira cena do bloco de Sinhá, Juca está trabalhando em sua oficina de marcenaria. Isaura, tossindo, reclama de cansaço e pede a ele para buscar a sobrinha para ajudá-los. Ela também deseja atender ao pedido de sua irmã e tirá-la de perto do padrasto. A seguir somos apresentados à jovem no Arraial, imersa num jardim florido [fig. 33]. Ela avista um tiê-sangue e dele se aproxima [fig. 34]. Na banda sonora, ouvimos “Maria é Dia”, de Paulo Jobim e Ronaldo Bastos, com base em partitura de Tom Jobim. A canção lembra o encontro do eu lírico com uma moça numa tarde calma, compara sua boca ao tiê-sangue, comenta um beijo na rede, e afirma que, tempos depois sem saber dela, tem vontade de reencontrá-la: “Me diz onde ela anda/ me diz onde ela se escondeu/ falando dessa moça/ acho que desapareceu”.



33



34

Mais tarde, já em Vila Velha, Sinhá outra vez avista um tiê-sangue pela janela enquanto janta com os tios [fig. 35]. Ela sorri e o plano mostra uma fusão do seu rosto com a imagem do pássaro vermelho [fig. 36], em aproximação semelhante à da música. Sinhá pega uma laranja na fruteira e retorna a um momento de sua vida no Arraial. Na frente de casa,

ela conversava com a mãe sobre a morte do seu pai, até que o padrasto chega, a acaricia sem que ela queira [fig. 37], depois pega grosseiramente nos seios de Inácia. A seguir, em retaliação à figura repulsiva do padrasto, Sinhá solta seus passarinhos das gaiolas [fig. 38].



Ao retornar dessa lembrança, Sinhá é chamada por Isaura para ajudar Juca numa encomenda de caixão. Ela o ajuda, mas logo é assediada pelo tio, que se desequilibra de tão bêbado e cai, atraindo Isaura pelo barulho. Deitada em seu quarto depois disso, Sinhá se serve um copo de água de uma moringa de barro e, olhando pela janela, diz “Ah, minha mãe, meu Arraial”.

Na sequência de *flashback* que se inicia, Sinhá lembra dos últimos momentos no Arraial, sua despedida antes da mudança para Vila Velha. Ela acena para os bichos e para um ou outro conhecido, depois vai despedir-se da igreja. No momento em que ela está partindo, ouvimos os primeiros acordes de violão ainda extradiegéticos. E então, na praça em frente, as gêmeas Celia e Celina cantam “A tristeza dos sinos” [figs. 39-41], de Ary Barroso, e a letra da canção serve como um comentário dos acontecimentos. Ao fundo, vemos Sinhá saindo da igreja e subindo em uma charrete onde Juca a aguarda [fig. 41].



Quando a canção chega aos versos “Na triste despedida que eu te fiz!/ Vi que era infeliz” a câmera faz um *zoom in* desenquadrando as cantoras e destacando a partida de Sinhá ao

fundo. Esse enquadramento perdura enquanto os versos “Não podia amar/ Só por ser mau o meu destino!// Fui pra bem longe” são cantados, e a charrete aos poucos sai de cena. O resto da canção se sobrepõe a um plano de cobertura com a paisagem de um vale e se estende ao momento em que, na charrete, Sinhá se despede de um morador do Arraial. O filme permite ao espectador ouvir toda a canção e observar o que se passa. A profundidade de campo é usada com inteligência, e a montagem espera a charrete sair do quadro antes de cortar para outra imagem. É uma experiência contemplativa do tempo, ligada a um modo de vida no interior do Brasil que o cineasta pretendia retratar. Ao mesmo tempo que se filma uma paisagem interiorana, deseja-se criar uma experiência interiorizada do tempo.

Logo após esse *flashback* de Sinhá, uma cena de seu banho noturno marca um salto em seu amadurecimento e seus interesses. Ela sai de toalha para o chuveiro nos fundos da casa. Juca a observa à distância, um *zoom in* se aproxima dele, captando suas expressões [fig. 42-43], e, de volta a Sinhá, com outro *zoom in* filmado de uma grua, percebemos que ela se dá conta do olhar do tio [fig. 46]. Primeiro ela cobre os seios, depois se vira de costas, ergue os braços e devolve o olhar para ele, que se espanta com tal gesto [fig. 47].



Sinhá não se contenta em se esconder ou se deixar ver fingindo que não sabe disso, e decide interpelar o tio. Depois do banho, ela não é mais uma menina. Ajudando Isaura na cozinha, a moça deixa cair um prato e fala sozinha “Rafael”. Agora sim lembra do encontro com ele, não mais do Arraial. Como a infância e sua mãe, o Arraial é coisa que ficou no passado, mas segue viva dentro dela, na sua forma de ser e de ver o mundo.

Ao assumir a posição de quem olha e não mais de quem é olhada como objeto de desejo, pura exterioridade idealizada por um olhar masculino, Sinhá também delinea novos

traços de sua subjetividade. Antes disso, ela já olhava para sua mãe e para as plantas e os animais que constituíam seu universo particular, com o qual vivia uma relação de contentamento e intimidade. O que muda é que agora ela encara o outro, o masculino que mais uma vez a ameaça.

1.3. Bloco 3: Os encontros com Rafael

Após a cena do banho de Sinhá, o filme apresenta planos rápidos de Rafael no quarto de hotel e logo justapõe os encontros das protagonistas com o viajante: as duas visitas que Rafael faz a Donana – que a montagem ordena uma após a outra – e a sequência que intercala encontros do caixeiro-viajante com Sinhá e sua vida com os tios. Essa escolha de agrupar os encontros das duas protagonistas com Rafael demonstra por contraste a sedução que está presente nas visitas a Donana e a violência com que Rafael trata Sinhá. O rapaz deseja que Sinhá responda rápido e positivamente a seus estímulos sexuais e não hesita em forçá-la nesse sentido. Enquanto isso, Donana, desde que conhece Rafael na praça da cidade, já parece se interessar por ele.

As sequências de encontro entre Donana e Rafael se concentram, uma após a outra, nas duas visitas do caixeiro-viajante à casa da viúva. A primeira visita é durante a manhã. Ela conversa com Zeca e planeja um passeio até o morro, quando o sol baixar. Ouve então alguém batendo à porta e esconde Zeca atrás da cortina sem encará-lo. Sob o ponto de vista de Zeca, a cortina vermelha ocupa todo o plano. Rafael e Donana conversam então na sala, com os corpos próximos, e ele apresenta suas mercadorias: brincos, um terço, tecidos, um arranjo de flores decorativas. A cada novo objeto, seus corpos se aproximam mais, suas mãos quase se encostam. A decupagem, em vez de apresentar planos e contraplanos desse diálogo, os coloca lado a lado, mas a câmera mantém um movimento instável que por vezes focaliza um ou outro, isolado, deixando o interlocutor fora de quadro.

Além desse recurso a desestabilizar o jogo de sedução, às imagens de Donana ao lado de Rafael se contrapõem planos de Zeca inquieto em sua cadeira de rodas. Depois de observar postais românticos com retratos de casais apaixonados [fig. 53], Donana comenta que a vida de Rafael deveria ser muito divertida. Caminhando para frente da cena, como um ator de teatro até o proscênio, Rafael responde – sozinho no plano – que é uma vida de caixeiro-viajante, sem pouso. Ao se reaproximar de Donana, ele descreve a si mesmo como alguém que se desloca livre pelas cidades, em busca do desconhecido. Enquanto Rafael

pronuncia a palavra “livre”, um *zoom in* enquadra apenas a reação de Donana. Ao lado dela novamente, Rafael afirma que não gosta de trabalhos de rotina, que gosta de viver. Em contraste com a descrição dele, ela lamenta-se, outra vez isolada na tela: “Já eu, sofro de um mal irremediável. Nunca tive infância. Sou uma pessoa formada de ausências”. E o final dessa fala se sobrepõe a um plano de Zeca agitado. Rafael pergunta o que falta a Donana, e ela responde simplesmente “talvez, meu marido”. Rafael menciona saber do assassinato. De costas para a visita, em outro gesto recorrente da personagem, ela leva um lenço aos olhos secos como se fosse chorar, mas vira-se rápida para tapar os lábios de Rafael antes mesmo que ele termine de formular uma comiseração. Neste momento do primeiro contato físico entre os dois, escutam a tosse de Zeca, e Donana sugere continuarem a conversa no jardim.

No espaço externo, o flerte torna-se mais intenso, com Donana encarando ora os olhos, ora a boca de Rafael e mantendo uma maior proximidade física. No deslocamento pelo jardim, ela vai e volta para perto dele, depois sobe em uma escada, dando-lhe as costas. Seu pescoço fica perto dos lábios dele. Mais uma vez, quando estão perto de beijar-se, vemos planos de Zeca se mexendo dentro de casa. Com malícia, Rafael afirma que a questão de Donana é que ela quer viver, mas do modo como imagina ser a vida. Ela sorri e nega que exista para ela essa possibilidade, mas ele insiste, mencionando a existência do imaginário, do sonho e, ao pé do seu ouvido, sussurra: “o desejo”. Ele diz que pode mostrar a ela como isso é possível, desde que seja na casa dela. Combinam um novo encontro para depois do almoço, pois à tarde Rafael já tinha marcado uma visita, no caso, um encontro com Sinhá.

Pouco tempo separa a primeira e a segunda visita de Rafael a Donana. Nesse intervalo, vestida com uma camisa mais clara e mais decotada, ela admite para Zeca seu medo com o encontro e diz que eles não vão mais passear no morro naquele dia. Zeca aproxima sua mão do queixo da mãe e encosta o rosto no dela como para consolá-la. Do abraço entre mãe e filho passa-se sem transição ao abraço entre amantes. Conforme bebem o vinho que a anfitriã oferece, Rafael e Donana se tocam com mais frequência e sorriem. Ele filosofa sobre a situação de vida de Donana, que chega a se perder sobre o que ele diz. Ela reconhece que tem medo de viver, mas quando ele a corrige dizendo que não é medo, e sim uma recusa, ela se emenda com a hipótese: “e se a minha recusa tivesse um motivo justo?”. Os carinhos se interrompem abruptamente. Rafael observa Donana ao seu lado. Em uma sequência rápida, ele abre a cortina que esconde Zeca, enquanto ela grita “Não!”, dando as costas para os dois e apoiando-se cabisbaixa no aparador da sala.

Rafael então se aproxima dela e afirma sobre seu ombro que é por isso que ela não vive como gostaria. Ela pergunta se alguém tinha contado a ele sobre Zeca. Mas ele retruca, ríspido, que não, que era fácil ver que ela tinha algum impedimento. Diante da nomeação do que a aflige, Donana tapa os olhos com as mãos cheias de anéis [fig. 48], perguntando a Deus como foi possível que aquilo acontecesse e afirmando sua vontade de morrer. Rafael a abraça e começa a beijar seu rosto até chegar à boca, como vemos pela imagem refletida no espelho. Ele então a induz a olhar-se no espelho, dessa vez acrescentando a própria imagem à dela [fig. 49], que costumava se olhar sozinha. Soltando os cabelos dela, ele diz: “Veja como é bela, ainda pode ter o mundo aos seus pés”. Por instantes, ela se sente bonita como ele a descreve e chega a projetar os lábios para a frente, o que destaca o contorno de seu rosto [fig. 50].



Logo em seguida, ela começa a chorar, ainda olhando-se refletida [fig. 51], obtendo com sua imagem sofrida uma espécie de validação para a piedade que sente de si mesma. A moldura dourada do espelho faz com que a imagem dos dois se assemelhe a um retrato de casal, como os postais observados por Donana naquela manhã [fig. 52].



Donana menciona que Rafael não sabe o que foi o silêncio e o abandono de seu casamento, “o peso da sua renúncia”, e antes de permitir que Rafael a beije novamente, caminha até a cortina para ocultar Zeca. Só então dá a mão a Rafael para que ele a conduza.

Em um ambiente de meia-luz, os dois se enlaçam e se despem, enquanto ela ainda pergunta sobre o futuro. Após descartar a importância do que aconteceria depois, ele promete, de maneira leviana, uma mudança para uma cidade distante. Na banda sonora, ouvimos a canção que caracteriza Donana, “Mar interior”, de Túlio Mourão e Fernando Brant. Essa canção foi criada especialmente para o filme, assim como Tom Jobim havia composto partituras para *Porto das Caixas* e *A casa assassinada*.

A situação descrita em “Mar interior” é equivalente à da personagem no embate entre o que a mantém fechada em casa e o desejo da entrega amorosa. A letra da canção interpretada por Milton Nascimento já começa com o eu lírico afirmando “Quero sonhar, quero ver, quero ser,/ quero a sombra e a luz,/ quero o lado de lá./ Muito além da cidade,/ eu vejo./ Quero arder, quero me queimar./ Eu tenho um mar/ no meu interior,/ sou a flor e o vulcão,/ sou a paz e a paixão,/ a vontade de amar que me invade/ vai ser o fim dessa solidão”. E então o refrão: “Eu rasgo as cortinas e vou/ abrir janelas e portas da casa/ para sentir/ o sol entrar/ na minha vida”.

O conteúdo do refrão condiz com o clímax sexual, quando um plano que dura um minuto inteiro capta Rafael fazendo sexo oral em Donana. Assim como na primeira visita de Rafael, os dois são vistos lado a lado, mas a câmera mantém um movimento autônomo e com frequência focaliza apenas Donana, deixando-o parcial ou integralmente fora de quadro. Quando ela recebe o sexo oral, primeiro vemos apenas o seu corpo, vestido com um elegante sutiã de seda, se contorcendo de prazer [fig. 53], só depois Rafael aparece no quadro [fig. 54], e então voltamos ao gozo dela [fig. 55].



53



54



55

Com o foco na expressão do rosto da atriz e no arquear de suas costas, a cena enfatiza a sensação do prazer experimentado. Além disso, a *mise en scène* horizontal, ela está deitada e Rafael está ao seu lado no plano, exclui a ideia de submissão que poderia existir se Rafael estivesse ajoelhado. A ausência de nudez e o despojamento da centralidade que o falo costuma ter em uma relação heterossexual também colaboram para que a pessoa que assiste possa – independentemente da orientação sexual e da identidade de gênero – se

colocar no lugar de qualquer um dos personagens como alguém que recebe ou proporciona prazer, sendo esta última posição também fonte de prazer, é claro.

Embora Donana esteja na maior parte do tempo sozinha no quadro, é sobretudo por meio dessa cena, centrada no seu prazer, que percebemos que o filme tem mais empatia com a personagem do que o romance. Apesar da bipartição que é dada como uma imposição social e internalizada por Donana, o filme concebe seu desejo como legítimo, mesmo que a reprodução biológica não esteja no horizonte e que a relação sexual ocorra fora do casamento. Para o filme, a atração por um homem mais jovem pode conviver com os papéis de mãe e católica devota.

Depois dessa cena, o foco volta a ser Sinhá, com a retomada do encontro da jovem com Rafael na cachoeira. Com exceção da cena na igreja da segunda parte do filme, os encontros de Sinhá com Rafael são sempre em espaços externos. Alguns são cenários típicos de um idílio amoroso interiorano, como a cachoeira [fig. 56] e a praça com coreto, mas os demais são lugares escusos, terrenos baldios com mato alto [figs. 57-58], barrancos sem vegetação sob o sol escaldante. O caráter coercitivo que predomina nessas cenas, com Rafael a forçar Sinhá violentamente para que responda a seus estímulos sexuais, se intensifica por contraste nos primeiros espaços e por semelhança nos demais.



56



57



58

Em alguns desses encontros, a câmera, com um movimento tão autônomo como nas visitas de Rafael a Donana, se porta como alguém à espreita e se aproxima da cena sorrateiramente. Isso ocorre, por exemplo, quando Isaura e Juca observam o casal da varanda, mas o ponto de vista deles não coincide com o da câmera, que sai de trás do arbusto [figs. 57-58] à esquerda do quadro e lentamente se aproxima do casal. Nesses casos, inclusive porque ocorre um ligeiro *contra-plongée*, é como se a câmera correspondesse a um olhar onisciente, que tudo observa e registra, nem sempre condizente com o que seria um olhar humano.

Ao comparar o tratamento que o filme destina a Donana e Sinhá, percebemos que no lugar dos recursos verborrágicos e da relação com trajés e adornos (anéis, roupas escuras, coque) que nos dão acesso ao mundo interior da primeira personagem, entrevemos

a subjetividade da segunda por meio de uma série de aproximações com os elementos da natureza. São tanto aproximações visuais sugeridas pela *mise en scène*, que escolhe destacar a moça nesses espaços abertos, como aproximações enunciadas pela própria Sinhá. A jovem, que se apresenta como uma matuta da roça, tece comparações poéticas entre os sentimentos que estava descobrindo e as plantas e os bichos que conhecia de perto, numa aproximação do que ela imaginava ser a experiência amorosa. O tiê-sangue, um pássaro vermelho e solitário, que vive livre, sem gaiolas, é para ela sinônimo do amor.

Quando descobre o amor também em um homem, Sinhá chega perto da morte prematura para a qual já parecia predestinada. Nessa sucessão acronológica que alterna cenas da moça com o tio e cenas com o viajante fica clara a antecipação de sua morte. No segundo encontro de Sinhá com o viajante, que ocorre em um descampado, uma mulher de luto carregando um buquê de flores faz uma coreografia mórbida no fundo do quadro [figs. 59, 61], enquanto Sinhá divaga sobre o amor como uma flor vermelha que voa e contempla um tiê-sangue no primeiro plano [fig. 60]. Juca pede a ajuda da sobrinha para preparar o caixão de uma moça jovem do exato tamanho dela, e a banda sonora pontua pela primeira vez “Valsa de Porto das Caixas”, que depois seria usada no assassinato de Sinhá no pontilhão. De volta ao encontro com Rafael, ele a ameaça a partir da comparação com o tiê-sangue, “Você pode ser um passarinho diferente das outras, mas é vulnerável como todas as outras”.



59



60



61

Logo depois, numa caixinha que o tio deixa para ela de presente, objeto que mais parece um caixão em miniatura, Sinhá encontra uma rosa vermelha em botão [fig. 62] – ela mesma, antes da flor da idade – e se comove. O gesto do tio é uma demonstração de amor paterno para ela, que nem sequer se lembra da morte do pai.



62

Por essa descrição, podemos perceber que, embora os recursos filmicos dos blocos de Donana e Sinhá mudem conforme as características de cada personagem, sua estrutura narrativa é semelhante, incluindo o encontro do viajante com a outra ponta do triângulo. Nesse momento, as protagonistas ainda habitam universos separados, mas a montagem já faz algumas aproximações entre elas. Donana, por exemplo, deixa Zeca morrer enquanto Rafael está com Sinhá na cachoeira, e o interesse erótico de Juca vendo Sinhá tomando banho é seguido do interesse de Donana por Rafael, quando ele a visita pela primeira vez.

Se compararmos as músicas-tema de Sinhá e Donana, chama atenção que, com “Maria é dia”, Sinhá é vista por um olhar externo, de alguém que sem a conhecer bem, “falando dessa moça que há tanto tempo eu quero achar”, a idealiza em associação à natureza. Em “Mar interior”, ao contrário, não só o eu lírico assume algo próximo à voz de Donana como canta o que ela parece estar sentindo e pensando durante a experiência de arrebatamento com o viajante, mas que não revela completamente. O mesmo acontece com a canção “Grande Deus”, de Cartola, que acompanha Donana quando ela vaga em busca de Rafael pela noite chuvosa, com um guarda-chuva vermelho que nos remete à gravura de Goeldi. Como nos monólogos da personagem, o eu lírico da canção se dirige diretamente a Deus, como se reconhecesse em nome da personagem os erros cometidos e por dela pedisse perdão.

Para além de um uso pleonástico da música, em *O viajante*, a continuidade entre as canções “Maria é dia” e “Mar interior” e o que o filme mostra é parcial. As músicas-temas de Sinhá e Donana reforçam o páthos, mas têm bastante autonomia em relação às cenas do filme. Em vez de simplesmente ilustrativas ou complementares, a elas acrescentam comentários independentes.⁵⁶ Muitas vezes também vemos Sinhá de fora, conforme o ponto de vista de personagens masculinas que a desejam e observam partes do seu corpo – o joelho visto por Juca, o contorno dos quadris observado por Rafael –, mas também vemos Sinhá por ela mesma e o que ela vê.

Acontece que a fala de Sinhá não chega a se ordenar em uma narração nem se estrutura em um verdadeiro diálogo com outra personagem. Em devaneios fragmentados, suas palavras e imagens esparsas se confundem com a própria Sinhá, como a metáfora para

⁵⁶ Vale lembrar que o uso de canções com caráter expressivo ou narrativo é relevante na obra de Saraceni desde o início de sua carreira, *O desafio* é um dos pontos mais altos desse procedimento. As perturbações de Marcelo têm harmonia, melodia e letra. Seja quando ele assiste ao show *Opinião* e se inquieta com o recado de “Carcará”, interpretado por Maria Bethânia, seja quando vai à feira e ouvimos “Arrastão” na voz de Elis Regina, seja ainda no deslucado, quando ele desce as escadarias e ouvimos “É um tempo de guerra / É um tempo sem Sol / Sem Sol, sem Sol, / tem dó”, de Edu Lobo em parceria com os dramaturgos Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Também Ada, quando lamenta a ruptura com Marcelo à beira da piscina de sua casa e depois rodando de carro pela cidade, é acompanhada por “Minha desventura”, de Carlos Lyra, “Minh’alma te jura / A minha desventura é ter perdido o teu amor”. Para sonorizar a “fossa” de Marcelo e Ada, até o gênero das canções é condizente com cada personagem. Enquanto o universo de Ada se concentra na Bossa Nova, para Marcelo encontramos um arranjo que vai do samba à canção de protesto.

o amor que ela cria se vale do tiê-sangue com o qual se identifica (ideia que o recurso da fusão reforça). É um recurso expressivo e sintético que tem acentuada dimensão lírica.⁵⁷

Em contrapartida, Donana, fora da expressividade da canção “Mar interior”, narra seus ressentimentos e suas questões – com destaque para a dúvida que a assombra sobre a existência ou não de Deus – ao mesmo tempo que os sente. Ela reconstitui os grandes momentos do seu passado e, por meio da distância da memória, fragmenta-se entre sujeito e objeto, o que a aproxima do gênero épico.

A ênfase nesses traços lírico-épicos para a composição das protagonistas no filme tem relação com o motivo temático da solidão. Da mesma maneira que a experiência radical de isolamento havia levado Donana a perder a consciência de sua identidade, olhando-se com frequência no espelho, “A solidão, ligada ao sentimento de vazio, rompe a situação dialógica e a sua dramatização leva, quase necessariamente a soluções lírico-épicas” (ROSENFELD, 1985, p. 79).

O monólogo, assim como a fragmentação da montagem, é uma maneira de levar a solidão do tema também para a forma fílmica, que já não privilegia o diálogo (ibidem, p. 79). As protagonistas de *O viajante*, em situações limite de isolamento, não procuram mais se comunicar com outros personagens. Mesmo quando estão com Rafael, mantêm monólogos paralelos em vez de um diálogo efetivo. Nessas falas que são mais para si mesmas, Sinhá se concentra nela própria e em sua relação com a natureza, enquanto Donana narra os acontecimentos antigos e recentes em Vila Velha, sempre focada em seus ressentimentos.

2. Cursar Minas Gerais e seus córregos: Lúcio Cardoso e Humberto Mauro

Em artigo sobre *O viajante*, Inácio Araujo nota que “não há lugar mais cinematográfico que Minas Gerais” (ARAUJO, Inácio, 2000). Enquanto o cinema dos anos 1990, segundo o crítico, trazia narrativas fáceis, este filme “é difícil”, “de um magnífico anacronismo”, que oferece uma viagem contemplativa por “esse território secreto e dissimulado que é Minas” (ibidem). E a razão para isso não está só na geografia montanhosa com muitas cachoeiras,

⁵⁷ “A Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática). A manifestação verbal ‘imediata’ de uma emoção ou de um sentimento é o ponto de partida da Lírica. Daí segue, quase necessariamente, a relativa brevidade do poema lírico. A isso se liga, como traço estilístico importante, a extrema intensidade expressiva que não poderia ser mantida através de uma organização literária muito ampla” (ROSENFELD, 1985, p. 22).

que alude no imaginário nacional a “uma esfera mais intimista” (SIQUEIRA, 2019, p. 252), mas no fato de que Minas é também

o lugar do não dito, das coisas que se revelam e silenciam simultaneamente, de desejos tão intensos que se envergonham de existir, da incapacidade de ser, de singelezas e brutalidades, do catolicismo profundo e das perversões hediondas, onde monstros e anjos se confundem e o mundo mental e físico se interligam tão misteriosamente que podemos nos perder sem saber que dimensão observamos. (ARAUJO, Inácio, 2000)

Em *O viajante*, a paisagem e a arquitetura de Minas Gerais disputam o protagonismo com Donana e Sinhá. Como no resto da Trilogia da Paixão, porém, não se detalha elementos da arquitetura e da paisagem, nem se procura localizá-los em regiões específicas de Minas Gerais. Lugares e objetos importam mais pelo que espelham da subjetividade das personagens. Ao lado do casarão colonial em que Donana vive, com suas pesadas janelas de guilhotina, móveis de madeira escura com muitos ornamentos, pinturas e imagens de santos, observamos desde o início do filme o céu azul e as montanhas com rastros de águas, e, nas cenas dos passeios de Sinhá e Rafael, a famosa frase de Humberto Mauro “cinema é cachoeira” ecoa literalmente.

Em função de alguns motivos visuais com este, mas sobretudo da *mise en scène*, a obra de Mauro, tantas vezes reivindicada como precursora do Cinema Novo, parece encontrar em *O viajante* um seguidor de fato, muitos anos depois desse movimento. Ao escrever sobre *Porto das Caixas*, Glauber Rocha ([1963] 2019) já havia afirmado que o cinema de Saraceni era muito mauriano. Mas se *Porto das Caixas* pôde, além do cinema italiano, ser aproximado de *Limite* (1930), de Mário Peixoto, e *A casa assassinada* ecoa a decupagem de um Visconti que quase a filmou, *O viajante*, mais que os outros filmes de Saraceni, é o que parece estabelecer um diálogo mais profundo com Humberto Mauro e sua forma de filmar.

Se pensarmos especificamente nos filmes *Sangue mineiro* e *Ganga bruta*, as semelhanças saltam aos olhos. Ainda que sejam mais relevantes na *mise en scène* e nos motivos visuais, passam também pelo plot e pela caracterização de personagens. Nesses filmes, o modo de vida tradicional do campo se abala com a chegada de pessoas da cidade para as festas. Mais tarde, vemos se armar triângulos amorosos (com o terceiro elemento do triângulo a observar os encontros do casal à espreita)⁵⁸ e cria-se uma oposição entre um núcleo rico e urbano, de um lado, e um núcleo pobre, de outro.

⁵⁸ Interessante observar que na figura do triângulo amoroso, com o terceiro elemento sempre à espreita, as reações diferem conforme o gênero do escanteado. Por uma lógica de idealização do amor associada ao sexo dito frágil, quando são as mulheres que observam de fora, o foco é no ciúme. Elas se ressentem do quanto seus romances não são o que

Sangue mineiro, assim como *O viajante*, apresenta dois triângulos amorosos que envolvem personagens da cidade de passagem pela província. A protagonista Carmem, filha adotiva do capitalista Juliano Sampaio, participa de ambos. Quando, Neuza, sua irmã de criação e filha biológica de Sampaio volta do colégio na capital para uma festa de São João, o rapaz por quem Carmem era apaixonado a corteja. Após testemunhar os dois juntos, Carmen parte em desespero e tenta se afogar, até que Max e seu primo Christovão, que visitava a família, a salvam e levam para a fazenda do Acaba-Mundo.⁵⁹ Carmem desperta paixão nos dois rapazes e a solidariedade da matriarca da família, Tia Martha. Mais tarde, Roberto a reencontra, mas ela decide permanecer em Acaba-Mundo e corresponder os interesses de Christovão, o primo da cidade, para onde ela termina por se mudar após o casamento deles. Na cidade, Sônia se lamenta de saudades de Acaba-Mundo.

Também como em *O viajante*, no filme *Ganga bruta*, há um triângulo amoroso, uma órfã, feminicídio e violência sexual, envolvendo um forasteiro da cidade de passagem pela província. Na primeira cena do filme, o engenheiro Marcos assassina sua esposa na noite de núpcias por descobrir que ela não era mais virgem. Apesar da repercussão nos jornais, ele é absolvido e decide se mudar para Guaraiíba, onde é responsável pela construção de uma fábrica. Lá, convive com Décio, seu auxiliar, a mãe parálitica dele e Sônia, a irmã adotiva por quem Décio é apaixonado. Sônia se interessa por Marcos, que, atormentado pelo passado, se concentra no trabalho e a ignora, até o dia em que decide acompanhá-la num passeio, que inclui a visita a uma cachoeira. Décio os observa à espreita. Mais tarde, o engenheiro seduz Sônia. Ela conta o incidente para sua mãe e Décio, que promete vingança, mas ela tenta impedi-lo, assumindo seu amor por Marcos. As preces da moça se voltam inclusive à imagem de Nossa Senhora das Dores com as sete espadas no peito, a padroeira de Vila Velha em *O viajante*. Outra vez a cachoeira é cenário, agora de uma luta entre os rapazes, que termina com a morte acidental de Décio. Devastada pela situação, a matriarca também morre. Sônia e Marcos se casam, mas não se trata de um *happy-end*.⁶⁰ Em Mauro, tamanha mácula do amor que nasce pela violência, eventualmente chegando ao

imaginavam. Já para os homens, o amor parece atrelado à violência. Seja na necessidade de defender a honra da mulher amada, seja no modo como o desejo nasce da competição com outros homens. Ver o corpo feminino sendo visto por outro homem, como no desejo mimético estudado por René Girard (2009), é o que acende o interesse das personagens masculinas.

⁵⁹ No Roteiro 2 de *O viajante*, há uma citação direta a esse local do filme de Mauro. Na sequência 19, em que Chico Herrera encontra Donana, se passa num local chamado de Caba-Mundo. Depois Caba-Mundo é usado também para se referir ao cemitério onde Sinhá e Rafael se encontram na sequência 53. É interessante notar, no entanto, que, de um lugar bucólico como em *Sangue mineiro*, Acaba-Mundo já se transforma em um lugar lúgubre, um terreno baldio.

⁶⁰ Para Eduardo Morettin, entre outros elementos do filme, isso pode ser percebido pelo encadeamento de imagens da cruz, que “pende do pescoço inerte sem vida de Décio”, depois estará “fincada sobre sua cova e o velório de sua mãe” e será vista no casamento. A decupagem da cena da cerimônia, destacando o joelho dos noivos sobre almofadas, muito semelhante à usada no início do filme, também reforça essa interpretação ao dar a entender que se trata da repetição de “um ciclo que parece não ter fim” (MORETTIN, 2007, p. 52).

limite do estupro, aparta a mulher de uma comunhão com a natureza e de seu lugar de origem, sua comunidade, e parece prejudicar a possibilidade de um final feliz (GOMES, 1974, pp. 243-44; MORETTIN, 2007, p. 49), mesmo quando há casamento.

Tendo em vista talvez essas semelhanças, para Inácio Araujo, é Humberto Mauro, mais do que Lúcio Cardoso, que serve de guia para a primeira parte de *O viajante*. Embora Mauro também nos pareça ser o guia principal no bloco de Sinhá, o mesmo não se aplica inteiramente ao bloco de Donana de Lara. A viúva, ainda que mais atraente e menos perversa do que sua correspondente do romance, possui maior relação com outras personagens cardosianas⁶¹ do que, por exemplo, com Luciana, a viúva rica e independente de *Argila* (Humberto Mauro, 1940), interpretada por Carmen Santos. A sequência do descampado, em que Donana leva Zeca para passear com uma manta reservada para o sereno da volta e termina por deixar sua cadeira rolar barranco abaixo, poderia figurar na paisagem de *Dias perdidos*, *A professora Hilda* e *O desconhecido*, ou ainda no filme inacabado de Lúcio, *A mulher de longe*. Com o sol ardendo sem clemência, Donana empurra com esforço a cadeira de rodas pela estrada poeirenta. Menos idealizada do que a paisagem mauriana, para quem ambientes ao ar livre são o palco preferido do idílio amoroso, a aridez descrita por Lúcio e que encontra nas figuras da morte seu maior destaque também está presente no longa de Saraceni: as carcaças de animais, os urubus, as montanhas sem vegetação, pois reviradas pelo extrativismo.⁶² Daí os adjetivos que Inácio Araujo escolhe para caracterizar a parte do filme guiada por Lúcio, “interiorizada e noturna” (ibidem), servirem também à maioria das cenas dessa personagem.

Já a caracterização da personagem Sinhá no filme traz uma mudança significativa em relação ao romance. Ao abrir mão de alguns aspectos da jovem, como a feiura,⁶³ e destacar a nostalgia que ela sente do Arraial, o cineasta muda o ponto de ancoragem para sua permanência na narrativa. Isso faz com que Sinhá se aproxime um pouco das mocinhas ingênuas e órfãs desses filmes de Mauro. Por sua ingenuidade inicial e pela nostalgia, Sinhá se assemelha a Carmen de *Sangue mineiro* e sua saudade do Acaba-Mundo, e também a Sônia e sua relação com a natureza em *Ganga bruta*. Sinhá, contudo, ainda mantém um contraponto grave não muito distante do de suas equivalentes na prosa cardosiana, que

⁶¹ A princípio, podemos aproximar Donana da protagonista Nina, de *A casa assassinada*. Ambas vivem em conflito com o papel de mãe e resistem ao envelhecimento. Querem permanecer jovens porque associam a mocidade à condição de desejável, e temem a solidão e o abandono como a própria morte. Mas enquanto Nina sempre encontra meios de permanecer vivaz, inclusive por meio da relação com o jovem André, supostamente seu filho, Donana viveu longos períodos de isolamento, resignada com sua condição solitária, mesmo quando o marido ainda era vivo. Como a Madalena do romance *A luz do subsolo*, Donana viveu uma experiência de solidão dentro do próprio casamento. E depois, viúva, continuou bastante sozinha, pois o filho era incapaz de se comunicar com ela.

⁶² Nesse sentido, a paisagem “mineira” que Lúcio focaliza se aproxima mais daquela presente na poesia de Drummond, especialmente nos poemas da seção “Selo de minas” de *Claro enigma* (ANDRADE, 2012, pp. 63-81).

⁶³ Escolha que talvez se motive, inclusive, por razões comerciais da produção cinematográfica.

ainda na flor na idade já vivem uma existência amargurada e sem esperanças, inclusive porque sofrem assédio no ambiente doméstico.⁶⁴

Nesses filmes de Mauro, o núcleo pobre das narrativas está sob o domínio de matriarcas capazes de preservar os costumes e valorizar as relações humanas, por exemplo, ao acolher sob seu teto moças órfãs que precisam de proteção e cuidado. Sinhá, no entanto, não encontra na ressentida tia Isaura uma matriarca acolhedora, e seu dia a dia é menos protegido: as metáforas do amor que a moça cria se conectam com imagens da morte, assunto, aliás, que pertence ao cotidiano de alguém que fabrica caixões. E além do amadurecimento acelerado, das sucessivas violências e abusos que sofre, a ela estaria reservado um destino mais extremo à maneira de Lúcio: a morte com golpes de machado no pontilhão do trem, não fosse o epílogo do filme que concebe algo *depois* dessa morte e em razão dela, feito uma imolação.

Como ocorre com as personagens de Mauro, entretanto, a experiência de mundo de Sinhá mudará a partir das investidas amorosas de que é objeto, que surgem somadas à violência. Para demonstrar sua ingenuidade, a imagem das mocinhas do cineasta de Cataguases muitas vezes é fundida a elementos da natureza, sendo o erotismo acionado nos rapazes pela disputa com o rival e, no casal, pela presença sugestiva da água. Em *Ganga bruta*, assim como na sequência do banho de Sinhá [figs. 28-33], a presença de água demonstra por sinédoque o interesse sexual de Sônia e do engenheiro Marcos. Depois de ser beijada por ele no jardim, Sônia entra em casa cantando “Pra você gostar de mim”, marcha de Carnaval que na época do filme era um sucesso na voz de Carmen Miranda. Em meio à canção festiva, vemos um plano de um copo recebendo o líquido [fig. 63], que se funde a um plano dela enchendo a banheira [fig. 64] e este a um plano de seu pé penetrando a água [fig. 65]. Como Sinhá, antes de tomar banho, Sônia havia se servido de um copo d’água.



63



64



65

⁶⁴ É o caso, por exemplo, da jovem estuprada pelo padrinho, que para completar ainda lhe rouba dinheiro, na história de *Introdução à música do sangue*, levada às telas por Luiz Carlos Lacerda em 2017. E também de Adélia, a filha da prostituta Lina de Val Flor, que é cafetina pela própria mãe para Inácio Palma, na novela *Inácio*, e que depois reaparece mais velha como a narradora-protagonista da novela inacabada *Balthazar*.

A água em *Ganga bruta*, uma presença constante,⁶⁵ está também na cena em que Marcos persegue Sônia no jardim: ao atravessar a ponte sobre um pequeno riacho, o vestido dela se prende num galho, deixando à mostra seu joelho. Ele observa interessado, depois a pega no colo, e uma elipse – recurso também utilizado em *O viajante* – sugere que ele cruzou a linha do respeito à honra da moça. Mais tarde, essa impressão se confirma. Como nesse filme de Mauro, o erotismo em *O viajante* às vezes é provocado pela visão de um simples joelho feminino, um detalhe que pode passar despercebido em 1999 (para quem não conhece a importância dessa parte do corpo para uma ampla filmografia). Na cena em que Sinhá sobe numa escada para guardar os tecidos no armário, por exemplo, seu joelho é sutilmente destacado sob o ponto de vista de Juca do Vale.

Nessas comparações entre o filme de Saraceni e o universo de Mauro e Lúcio, contudo, é importante descartar o esquema fácil em que o bucólico e o ingênuo seriam exclusividade do diálogo mantido com Mauro, assim como o sombrio e pecaminoso se deveriam apenas a Lúcio. Não só entre Mauro e Lúcio há um território comum, como a autonomia do cineasta carioca ao lidar com essas referências cria novas fusões. E uma vez que o próprio cruzamento dessas e de outras referências é uma das particularidades de *O viajante*, torna-se menos importante definir onde há mais o escritor ou o cineasta mineiro. Os universos de Mauro e de Lúcio, ambos católicos e da mesma geração têm ainda mais semelhanças do que é possível supor à primeira vista. Um ponto de contato que destacamos no capítulo anterior é um interesse pelas matrizes narrativas populares. Além disso, há na produção de ambos um comentário sobre o impacto da urbanização nas relações humanas, que é visto por meio de um contraste entre a cidade grande, Rio de Janeiro, e o interior, as cidades pequenas de Minas Gerais. No filme de Saraceni, sem a menção ao Rio de Janeiro, não impera a mesma lógica dicotômica, embora a ideologia que a alimenta não tenha sido inteiramente descartada.

De modo geral, nas obras de Mauro, o campo representa o bem, enquanto a cidade representa o mal, da mesma forma que há uma oposição entre natureza/ cultura, feminino/ masculino, pobreza/ luxo, tradição/ modernidade. Os ambientes que resistem e se mantêm mais ligados ao modo de vida do passado, pré-industrial, como Acaba-Mundo em *Sangue mineiro*, são cuidados por matriarcas, que respeitam não só os períodos cíclicos de plantios e colheitas marcados por festas religiosas como também as boas maneiras, a preservação da

⁶⁵ Em *Ganga bruta*, quando Sônia e Marcos passeiam em uma cachoeira, ela cai acidentalmente na água, e ele pula para salvá-la. Décio, que observava escondido, aparece. Ao ver Sônia desacordada, molhada e com uma das pernas descobertas, sendo olhada também por Décio, Marcos parece descobrir seu interesse por ela. Durante uma serenata, Marcos observa Sônia com Décio e tem um *flashback* do que aconteceu antes de seu casamento. Ele nada com a noiva no mar, depois durante um passeio em um veleiro, fica subentendido que ela teve um caso com seu melhor amigo.

honra das moças ingênuas e órfãs e o imperativo de gentileza das relações humanas. Em contrapartida, as figuras masculinas urbanas, heróis com “ingredientes atribuídos habitualmente ao vilão” (GOMES, 1974, p. 396), julgam as coisas mais fáceis do que parecem, crêem que as moças negam as investidas sexuais só porque foram educadas para isso e que, no fim, o dinheiro resolve tudo rápido. E o progresso, sob a forma de obras de engenharia, por exemplo, facultaria acesso a mais dinheiro. De um lado, está a esfera do tradicional, em que predominam a reprodução social, as atividades que geram vida e permitem seu curso, culturalmente atribuídas às mulheres; de outro, a da produção, que não surge sem petulância e violência, colada às figuras masculinas e por vezes tratada como simples sinônimo de virilidade.

Reconhecer esse esquema dicotômico nos filmes de Mauro não significa porém simplificar essas categorias que os filmes reproduzem. Apesar de esquemática por vezes, é limitada a oposição que agrupa natureza no polo positivo (rural, feminino, tradicional) e a cultura no negativo (urbano, masculino, modernidade). Como observa Strathern (2014, pp. 28, 31), natureza e cultura, longe de poderem ser reduzidas a uma dicotomia única, devem ser entendidas como um processo. E de fato, nesses filmes, por um lado a natureza está conectada ao masculino (sob a forma da virilidade irracional e entendida como “natural” dos homens) e a cultura ao feminino (no papel de defesa dos bons costumes, nos termos da moral cristã). Por outro lado, está sempre presente uma ideia de que sem a etapa de “domesticação” da mulher ela seria entendida como mais perto do selvagem, em um esquema hierárquico que justificaria a conquista e a dominação masculina.

Nesse sentido, em *Ganga bruta*, a natureza parece cúmplice do “descontrole” de Marcos que, vendo o joelho de Sônia e seguindo seu “instinto”, estupra a moça. A fusão da imagem da mulher com a paisagem no plano reforça a idealização da personagem mas de certa forma colabora para também naturalizar o estupro. Tal relação reproduz a lógica de conquista caça/ caçador pelo mais forte, perpetuando o sentido hierárquico da educação ocidental, que naturaliza “a manutenção do poder mediante o uso da força” (hooks, 2020, pos. 2350). Depois do abuso, é que se apela à penitência de Nossa Senhora das Dores e ao perdão de Sônia, outro atributo deliberadamente associado ao feminino “domesticado”, para conciliar, por meio do matrimônio, amor e violação, ainda que a felicidade do casal não seja de todo alcançada.

Em *O viajante*, Saraceni achou seu próprio caminho, descolado do de Mauro e também do Lúcio, para mostrar o assédio sexual. A violência física com que Rafael trata Sinhá, embora bastante reduzida em seu apelo espetacular do primeiro roteiro até o filme,

ainda é patente, mesmo que haja uma elipse do estupro na sacristia. O longa, no entanto, não se isenta de condenar – sobretudo por meio do choque de Donana ao descobrir o estupro da jovem Sinhá – a conduta de Rafael como ocorrera, em outro momento histórico, com *Ganga bruta*.

Também a ideia de um triângulo amoroso em *O viajante* é discutível. Sinhá só se interessa pelo amor filial que poderia obter de Juca. E Donana e Sinhá são apenas parte das conquistas amorosas do forasteiro, empreendidas pela sedução ou pela violência. Isoladas, nenhuma delas concorre entre si ou pela atenção dele, que permanece preso à memória da namorada Anita. O impasse da rivalidade ou da escolha de Rafael entre uma ou outra nem sequer se coloca como questão no filme. Na verdade, o caixeiro-viajante que viaja até Vila Velha para vender seus produtos nas festas religiosas, em vez de acumular dinheiro, acumula conquistas, e rápido. Daí marcar encontros com Donana e Sinhá no mesmo dia em que ainda dorme fora do hotel onde está hospedado, o que sugere a continuidade desse comportamento de conquistador.

Para que tal assimetria entre os gêneros, que de tão arraigada no nosso modo de pensar chega a parecer ontológica, se instrumentalizasse e se mantivesse operante também foi necessário um processo.⁶⁶ Foi preciso ocorrer profundas transformações sociais nas estruturas comunais, com perdas de terras comuns e “a dissolução forçada e crucial dos vínculos de solidariedade entre as vítimas da dominação e exploração” (LUGONES, 2020, p. 55). No contexto específico da colonialidade, não se hesitou em recorrer à violência e um discurso ideológico que bipartiu o mundo entre “nós” e os “outros”, sendo essa ideia do “outro” uma condição de possibilidade para a colonização, construída em torno da “missão civilizatória” europeia (VERGÊS, 2020, p. 17).

Nesse contexto, as mulheres, tanto quanto a natureza e esse outro que é racionalizado do projeto colonial (criado em oposição ao homem europeu, branco, cristão e heterossexual, considerado primitivo) são entendidas como recurso. Essa ideia de recurso, com frequência irracionalmente considerado como inesgotável, conecta a relação entre natureza e mulheres, passando pela dominação colonial e pela questão da raça. Tal conexão se dá porque a partir desse projeto civilizatório, que inclui a conversão dos povos ao cristianismo, “‘cultura’ torna-se sinônimo de cultura eurocêntrica centrada no homem, ou seja, generificada – “‘O valor é o homem’, não o homem como ser biológico, mas o homem como depositário histórico da objectivação valorativa” (SCHOLZ, 1996, p. 33).

⁶⁶ Para algumas teóricas feministas (SCHOLZ, 1996; FEDERICI, 2019a), esse processo teve início o período de acumulação primitiva do capital na passagem da Idade Média à Idade Moderna.

A respeito disso, faz sentido pensar, com Ailton Krenak, no fato de que a visão Ocidental de natureza não inclui as pessoas. Da mesma forma, a noção de “humanidade” “exclui todas as outras [humanidades] e todos os outros seres” (KRENAK, 2019, p. 22), cujas formas de organização “não estão integradas ao mundo da mercadoria” (ibidem). Enquanto os “humanos muito-humanos” compõem “essa abstração de unidade, o homem como medida das coisas” (ibidem, 33), “Os quase-humanos” são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida” (ibidem). E quando as pessoas cuja humanidade não é reconhecida integram o mercado, com frequência são entendidas como recursos inesgotáveis pela lógica do descarte e substituição que as trata como mercadorias baratas.

Ao observar os filmes de Mauro do período de Cataguases, Paulo Emílio Sales Gomes destacou a sensibilidade do cineasta para o deterioramento das relações, que no tempo dele se manifestava através de crimes na zona rural e de greves na cidade. O crítico reconhece que custou a se “desvencilhar da silhueta progressista que aparece nos escritos sobre Humberto” (GOMES, 1974, p. 72) até perceber que

Nesse amplo terreno social Humberto não fazia senão compartilhar do sentimento difuso comum às altas e médias classes brasileiras – inclusive os setores politicamente radicais – em toda a história: o temor do povo. Esse dado, acrescentado a tudo o que já sabemos sobre ele, faz de Humberto Mauro um adulto recalcitrante duplicado de um conservador: a imagem não poderia ser mais aflitiva. Se num nível foi salvo por Bébe [sua esposa], no outro ele o foi pela imaginação. (ibidem, p. 72)

O desaparecimento de alguns filmes de Mauro, inclusive mais urbanos, como *Favela dos meus amores* (1935), dificulta a compreensão global de como o cineasta continuou a enfrentar esse limite, que é de sua classe e também de seu tempo, nas obras, de como ele pôde ser salvo pela imaginação. As divergências ideológicas com olhar de Mauro, contudo, não impediram que o mineiro se tornasse uma referência para o grupo do Cinema Novo, Saraceni incluído.

Quando destacamos os filmes voltados para o Brasil rural, o contraste entre a obra de Mauro e os filmes do grupo cinemanovista fica ainda mais evidente. Como observa Mateus Araújo, “ao se voltar para o campo o olhar de Mauro atenta mais para a harmonia do que para o conflito, mais para a estabilidade de valores e costumes do que para sua transformação, mais para a evocação do passado do que para as virtualidades e os problemas do presente” (1997, p. 73). Em Mauro, a transformação social assume desse modo apenas a forma do “progresso tecnológico que vem transformar a harmonia da vida

comunitária e feliz” (ibidem). Enquanto em filmes como *Deus e diabo*, *Vidas secas* e *Os fuzis*, a atenção se volta para os confrontos no campo e a ideia de transformação social “se vincula a uma noção clara da luta de classes e tende a apontar para a redenção social dos excluídos e espoliados, ganhando, assim, um valor francamente positivo que não tinha em Mauro” (ibidem).

Se pensamos nesses filmes citados, de fato “o modo dos cinemanovistas (que viam em Mauro o pai ou precursor do Cinema Novo...) mostrarem o meio rural brasileiro parece o oposto simétrico do de Mauro” (ibidem). Vale destacar, no entanto, que algumas obras de outros cineastas ligados ao Cinema Novo – como *Menino de engenho* (1965), de Walter Lima Jr.; *O padre e a moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade; *Memórias de Helena* (1969), de David Neves – funcionam como um meio-termo desse espectro. Ao procurarem as fissuras sociais do ambiente rural por meio das mazelas das personagens que lá vivem e sua experiência de vida centrada na casa e na família, eles estariam entre Mauro e a postura de cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra, que muitas vezes é tomada como emblemática do Cinema Novo, como se este fosse um bloco monolítico.

No caso de Saraceni, a fragmentação da experiência subjetiva no ambiente urbano e moderno rompe com a comunhão dos homens entre si e com a natureza que parecia ter havido no campo em algum momento do passado pré-industrial. A atenção ao ocaso dos laços de solidariedade nas relações humanas e à desconexão do meio natural, na sua crítica à modernização, se conjuga à preocupação com a desigualdade socioeconômica no Brasil. A desconfiança é com o sentido dessa modernização em curso e para quem ela serve. Da mesma forma que outros cineastas do Cinema Novo, o que ele refuta é justamente a chamada modernização conservadora,⁶⁷ que alimentou a industrialização, mas manteve intacto o sistema de latifúndio amparado em valores patriarcais e gerido por grandes coronéis. Sem ser externo a esse sistema, o valor crescente do dinheiro é entendido como algo que em excesso corrompe e em falta impede a manutenção do mínimo necessário para a vida, que dirá o usufruto dos prazeres, sendo o erotismo e o desejo feminino reprimido em função de valores patriarcais a principal questão em muitos dos filmes.

Embora obras de melancolia como essas que compõem a Trilogia da Paixão não sejam desprovidas da preocupação social, seu enfoque no aspecto subjetivo da experiência

⁶⁷ Para descrever o período da ditadura civil-militar, Motta (2014, pos. 793) prefere o termo “modernização autoritário-conservadora” porque “O grande paradoxo da ditadura era expressar, simultaneamente, impulsos conservadores e modernizadores que, por vezes, geraram ações contraditórias. O desejo modernizador implicava desenvolvimento econômico e tecnológico e, portanto, aumento dos contatos com o exterior e da mobilidade das pessoas, além de expansão industrial e mecanização agrícola. Com isso, levava-se ao aumento da urbanização e do operariado fabril, gerando potenciais tensões e instabilidade nas relações sociais e de trabalho. Já o impulso conservador estava ligado à vontade de preservar a ordem social e os valores tradicionais, o que insuflava o combate às utopias revolucionárias e outras formas de subversão e ‘desvio’, aí incluídos questionamentos à moral e aos comportamentos convencionais”.

da pobreza e do empobrecimento (pela via da decadência, por exemplo) impede que elas se apresentem como revolucionárias em termos marxistas, apesar de muitas vezes serem radicais e proporem transformações, principalmente no que diz respeito aos arranjos familiares, aos papéis de gênero e à sexualidade. E essas características de ruptura com o *status quo*, em vez de defendidas apenas em discurso, são evidentes na forma dos filmes. Elas estão, por exemplo, no uso da banda sonora para comentar os sentimentos das personagens e no ritmo em geral vagaroso dessas fitas: é de outro lugar e tempo que elas tratam, é uma experiência contemplativa de mundo que nega a ideia de consumo da imagem, a aceleração característica do entretenimento. Se falam da morte, é de uma morte lenta, que, como os acontecimentos dramáticos, custa a chegar.

Nesse sentido, em *O viajante*, para lidar com uma paisagem mineira que é também humana (ARAUJO, 2000), Saraceni opera tanto uma síntese dos polos mauriano e cardosiano, seus guias de Minas Gerais, como navega em um território próprio, um córrego com muitas curvas, que nos leva, ao mesmo tempo, a testemunhar violência explícita nos gestos de Rafael para com Sinhá e deleite na transa do forasteiro com Donana, e depois, como veremos, também pecado/ crime, desejo de libertação e de purificação nos assassinatos perpetrados por Donana de Lara e Mestre Juca do Vale.

3. O viajante (parte 2): A cidade parece encantada

A religiosidade atravessa o romance *O viajante* de muitas formas. Entre outras, na crítica à hipocrisia capitalista da Igreja, na blasfêmia de Donana contra a imagem de Cristo e na menção ao milagre da padroeira. Na obra inacabada de Lúcio, a religiosidade coexiste porém com um aspecto social visto a partir da experiência de cada personagem. A desigualdade em Vila Velha garante prejuízo para Zé Almiro e privilégio para Donana de Lara. Mestre Juca faz caixões e não móveis de luxo (como a mobília de Donana) porque seu pai, também marceneiro, morreu na miséria. As matérias-primas que trouxeram fortunas aos clãs locais reaparecem em contato íntimo com a carne dos que são explorados para a edificação desses impérios do passado distante ou recente: os ricos ornamentos da igreja contêm a lembrança das mãos escravas que os construíram, o sangue de Sinhá escorre sobre o ferro do pontilhão.

Enquanto o interesse de Donana e Sinhá por Rafael caracteriza a primeira parte do filme, na segunda, há cada vez mais elementos religiosos. Na evocação da imagem da

padroeira Nossa Senhora das Dores por uma vizinha de Donana no velório de Zeca, está presente a ideia de anulação dos desejos via sacrifício. A lembrança da santa a essa altura do filme nos faz pensar em uma simetria, provavelmente imprevista, entre as sete flechas que atravessam o peito da padroeira de Vila Velha e as sete dores de *O viajante*. As duas primeiras são anteriores à chegada de Rafael e particulares de Donana, entendidas no filme como provações divinas enviadas a ela: o nascimento do filho com deficiência e o assassinato de seu marido por disputas políticas. As outras cinco são resultado direto ou indireto da presença do viajante na cidade: o assassinato de Zeca; o abandono de Donana; o estupro de Sinhá na sacristia; o abandono de Mestre Juca e o assassinato de Sinhá.

Percebemos, por essa enumeração, um duplo abandono⁶⁸ e um duplo assassinato. As vítimas das primeiras flechas são Donana e Mestre Juca, personagens que têm muitos paralelismos. Os dois são chefes de suas famílias, matam os jovens que dependem deles, ela, o filho de cadeira de rodas, ele, a sobrinha que criava como filha; além disso, ambos encontram na paixão uma vontade de viver já adormecida, mas logo depois amargam a rejeição. As demais flechas se dirigem a Sinhá e a Zeca. Tanto quanto Zeca, Sinhá é órfã de pai e filha única. E ao mesmo tempo que desperta em Mestre Juca a paixão – como Rafael desperta em Donana –, é assassinada como Zeca.

Da mesma forma que Donana e Juca se sentam lado a lado no catre do presídio, os assassinatos e os abandonos se cruzam na segunda parte do filme, numa estrutura já esboçada por Lúcio nos manuscritos do “Plano I” e “Plano II” do romance. Nessa parte, três sequências merecem atenção: o assassinato de Sinhá no pontilhão, o momento em que Donana descobre o estupro na sacristia, e os milagres, quando as festas anunciadas no prólogo finalmente começam. As três estão interligadas numa relação causal. O estupro faz com que Sinhá descumpra o pacto com o tio e se apresente para que ele a mate. Uma vez que a moça não cometeu pecado (a julgar pelo fato de que, mesmo sem ser mais virgem, ela segue vestida de branco), esse crime tem o sentido de sacrifício, podendo Sinhá ser interpretada como sendo o cordeiro de Deus que expia os pecados de Vila Velha, em um ritual de purificação que permite a existência dos milagres no desenlace.

Apesar dessa relação causal, a conexão entre os demais acontecimentos “só se verifica pela ligação vertical com a providência divina” (ROSENFELD, 1976, p. 49). Sob essa visão teocêntrica, homens e mulheres são parte de um plano divino universal e cada evento faz parte de um todo em que tudo está em relação. O assassinato de Zeca antecipa então o de Sinhá, do mesmo modo que o abandono de Juca antecipa o de Donana, tal como na

⁶⁸ De certa forma, Rafael também é “abandonado” por Anita, que decide não mais acompanhá-lo a Vila Velha na estação de trem. No entanto, não é possível saber se esse rompimento será definitivo.

Idade Média havia um entendimento de que o sacrifício de Isaac prefigurava o de Cristo: “no primeiro o último é ‘anunciado’ e ‘prometido’, e o último remata o primeiro” (ibidem).

Como todos os episódios da segunda parte de *O viajante* têm alguma relação com a passagem de Rafael pela cidade, é pertinente que a transição entre as partes seja o único momento em que a vida dele, anterior à chegada em Vila Velha, seja retomada. Um dos milagres que no Roteiro 2 estava previsto para o final é deslocado para essa cena. Logo depois que a Anita decide não mais acompanhá-lo na viagem, do fundo do trem, Rafael vê [fig. 67] a namorada transformar-se em uma santa [fig. 66], talvez Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, como registrava essa versão do roteiro.



66



67

Tal passagem também sintetiza a transição entre as paixões amorosas da primeira parte do filme e a Paixão bíblica da segunda, o que estrutura *O viajante* em um movimento que vai do mundano e particular ao espiritual e comum, da cidade das mulheres à cidade de Deus.

Em uma breve descrição da trama depois da transição, o depoimento de Donana na delegacia é alternado com a sequência em que ela vaga pela cidade em busca de Rafael. Assistimos a seguir a morte de Sinhá. E então, pelo ponto de vista de Donana que está à espreita, acompanhamos um momento de idílio em que Rafael e Sinhá estão na praça [fig. 69]. É a única ocasião em que Rafael não é violento com Sinhá e a ensina a dançar. Quando repara que Rafael está com uma moça, Donana leva o cotovelo na frente do rosto [fig. 68], no mesmo gesto instintivo de repúdio que havia feito diante do corpo de Zeca no Morro do Matadouro [fig. 19]. É o gesto de alguém que afasta uma ameaça externa ao mesmo tempo que se encaminha para interditar seus sentidos, o próprio olhar ou o olfato.



68



69

Desse grupo de cenas mais focado em Sinhá, vamos rapidamente à espera de Donana pelo corpo de Zeca, e voltamos para a praça, quando Donana segue Rafael e Sinhá até a igreja.

A esfera de interesse da segunda parte do filme admite ainda idas e vindas no tempo e no espaço, gerando uma narrativa acronológica. Essa estrutura, tanto quanto a montagem atomizada, faz sentido em um mundo dessacralizado, em que a unidade é impossível (BROOKS, 1976, p. 16), só podendo ser refeita parcialmente e por meio de fragmentos. Para efeito de análise, observaremos as três sequências que nos interessam na ordem que seria a cronológica da narrativa, ou seja, comentaremos antes o desdobramento desta cena em que Donana observa o casal de longe, daí o assassinato de Sinhá e então a cena final do filme.

3.1. “O peso do nada sobre ombros cansados”

A primeira sequência se passa no interior da igreja. Rafael e Sinhá estão próximos do altar, enquanto Donana, escondida atrás de uma coluna, se lembra, do momento em que o corpo de Zeca foi levado para casa e Rafael a deixou. O caixeiro-viajante chega para o velório e ela só quer saber da companhia dele. Repete seu gesto de repúdio com o cotovelo na frente do rosto, agora em recusa a um copo d’água que uma vizinha lhe oferece, atrapalhando a intimidade dos dois. Quando Rafael a leva ao quarto, ela tenta abraçá-lo, e ele a chama de louca. No diagnóstico do rapaz, há um espanto pelo extremo do gesto de Donana – ele descobre que ela havia matado o próprio filho a fim de liberar-se para a relação com ele – e também uma exigência de manutenção das aparências sociais. Rafael diz: “Volta, volta a si, Donana. Se comporta, não vê que é hora”. O corpo do filho disforme, enrolado num lençol branco manchado de sangue (como a mulher que aparece na praia de *A mulher de longe* e o marido de *Porto das Caixas*), é posto sobre a mesa de jantar, e Rafael parte logo. Embora rodeada de visitas, ela tem um espasmo de desespero ao constatar seu abandono.

Quando o filme volta à cena da igreja depois dessa lembrança, a viúva repara num coração cravejado por sete flechas e duvida novamente da existência de Deus. Agora que tudo foi de mal a pior, ela decide-se pela descrença: “Não, Deus não existe, Deus não participa desse jogo cego que se chama a existência humana”. Entretida com esse raciocínio, perde de vista o casal de amantes e vai procurá-los.

Quando Donana entra na sacristia, “Derradeira primavera” irrompe na banda sonora, já com a letra de Vinicius de Moraes com a qual circulou comercialmente. Os

acordes da composição também interpretada por Milton Nascimento, ora insistentes, ora lânguidos, coroam o tom sacramental da cena. O espaço, com a luz filtrada por vitrais coloridos, se apresenta desfigurado, a Bíblia e as flores estão no chão, os móveis, revirados. Em meio ao caos, Donana percebe no tapete uma poça de sangue. Ajoelhada, ela pega um pouco com os dedos e leva à boca [figs. 70-71]: tem, com isso, a prova cabal do crime cometido por Rafael contra Sinhá. A canção termina. Na ausência do criminoso, a ira de Donana se volta contra o Cristo crucificado: “O senhor foi a única testemunha e deixou que isso acontecesse, permitiu que ele violentasse a moça. O sacrifício de Zeca, meu abandono total, foi tudo em vão”, e chicoteia vigorosamente a imagem com um ramo da missa de Domingo de Ramos [fig. 72], repetindo “Eu O odeio, O odeio”.



Ela então cambaleia desorientada para trás e cai.⁶⁹ Encontra no chão a imagem de Nossa Senhora. Recolhe a santa, repondo a cabeça que havia se quebrado, levando-a para perto do rosto [figs. 73-74]. Novamente, é depois da queda – metafórica mas também literal – que Donana pede perdão e admite a existência de Deus, que havia negado minutos antes, ao afirmar “se Deus não existisse, o peso do nada esmagaria meus ombros cansados”.



Esse gesto de reconhecimento com a situação da imagem de Nossa Senhora – uma mãe que, como ela, perdera a cabeça – não estava no romance. Trata-se, talvez, de uma citação

⁶⁹ Na primeira versão do roteiro, dos anos 1970, a rubrica indicava originalmente o seguinte: “O Cristo cai rompendo-se em dois” (SARACENI, [1973], seq. 51, p. 15). Nesse mesmo documento, no entanto, há uma rasura manuscrita atenuando a radicalidade: “rompendo-se em dois” é substituído por “Donana se ajoelha e fica olhando para o Cristo. Chora” (ibidem, p. 15). No roteiro 2, Donana também não encostaria na imagem, ela “vai até o crucifixo, pega a vara grande que serve para apagar as velas e ameaça o crucifixo” (SARACENI, [1998], seq. 83, p. 79). No filme, porém, há uma solução intermediária entre as propostas: o gesto contra a imagem de Cristo seria recuperado com o ramo de Domingo de Ramos no lugar do acendedor de vela.

de Saraceni à cena que abre *Amor, carnaval e sonhos*, também baseada em uma história de Lúcio Cardoso, “A santa degolada”.

Sem ter tido acesso ao texto, conhecemos essa história apenas pelo que está no filme. Em um dia de Carnaval, uma mulher fantasiada de pirata (Leila Diniz) leva cravos brancos para um altar improvisado sobre a cômoda de seu quarto. Nossa Senhora convive ali com outros ídolos. Na parede, vemos muitos cartazes de cinema e fotos de artistas de televisão, como Tarcísio Meira e Glória Menezes, grandes sucessos nas novelas da época. Diante da imagem de Nossa Senhora, a moça reclama que havia feito uma promessa para encontrar um amor e que apesar de levar flores, rezar e acender velas todos os dias, não obtinha resultado. Reconhece que “tem lá uns errinhos”, que cometeu seus pecados, mas conta que a santa faça seu papel de perdoar. Já impaciente, repete seu pedido ainda com o cuidado de usar “senhora”, mas já elevando seu tom de voz: “E o que que eu quero? Eu quero amar, ter um homem. Isso é alguma coisa de mais? Agora me diga, a senhora é santa não é pra compreender, atender os pedidos da gente, fazer as coisas? E é algum pecado querer um homem? É algum pecado querer amar? É algum pecado? Me diga!” [fig. 75], e bate com a imagem na quina da cômoda, quebrando-a [fig. 76]. Avisa então para a cabeça que só pretende colá-la ao corpo depois da graça alcançada [fig. 77].



A ameaça funciona. Em segundos, um folião vestido de malandro (Hugo Carvana) entra pela janela e começa a batucar em uma caixa de fósforos a canção “O importante é ser fevereiro”, de Wando e Nilo Amaro. Os dois cantam e dançam em clima de flerte, cada vez mais juntos.

A lógica chantagista e vitimista que orienta o discurso das personagens e o ímpeto de tirar satisfação com uma imagem como se ela fosse a própria Nossa Senhora ou o próprio Cristo conectam as duas cenas, mas a gravidade das situações de *Amor, carnaval e sonhos* e *O viajante* é incomparável. Sem a leveza carnavalesca, a cena de *O viajante* tem o peso de um verdadeiro gesto de blasfêmia. Isso inclusive incomodou a atriz Marília Pêra, que, por ser muito católica, teria resistido a filmá-la. Na opinião do crítico Inácio Araujo, “o

esforço para superar a repulsa talvez tenha ajudado a tornar a personagem uma verdadeira possessa” (ARAÚJO, Inácio, 2011), e colaborado para sua atuação brilhante.

A sobriedade desse momento da sacristia é precedida por “Derradeira primavera”. Ao retomar essa música de *Porto das Caixas* na forma de canção, Saraceni retoma também uma camada de sentido já presente no filme de 1962. Lá, “Derradeira primavera”, com suas oscilações entre algo grave, algo esforçado para ser festivo e sedutor e outra vez grave a ponto de apresentar tonalidades macabras, pontuava as sequências de frustração da protagonista, que se decepciona ou é humilhada pelos homens. Em sua circulação comercial fora do contexto do filme que a originou, “Derradeira primavera”, com a letra de Vinícius de Moraes, passa a ser uma canção autoconsciente de um amor que caminha para um fim, mas que, mesmo na dor, na espera e no desencontro, parece ter sido amor um dia.

Ouvimos o refrão: “Fecha os olhos devagar/ Vem e chora comigo/ O tempo que o amor não nos deu/ Toda a infinita espera/ O que não foi só teu e meu/ Nessa derradeira primavera”, enquanto Donana leva o sangue de Sinhá à boca [fig. 72]. O homem por quem ela se apaixonara, o caixeiro-viajante Rafael, não apenas a havia iludido – o que a levou a matar o próprio filho –, como abusara de uma moça inocente na “casa de Deus”. Esse encontro amoroso que lhe soara um renascimento, uma experiência física de libertação pelo gozo, na verdade tinha sido um epílogo, deixando-a ainda mais sozinha, pois sem seu filho. Em diálogo com o filme, a letra da canção remete às falsas promessas de um ludibriador que pediu votos de confiança e entrega (“põe a mão na minha mão” e “fecha os olhos devagar”) a duas mulheres para, no fim, viver uma primavera só dele. Feito um cometa, “que passa sem pousar, deslumbra e cintila” (CARDOSO, 2012, p. 500), Rafael desaparece da narrativa depois que descobrimos, com Donana, o estupro de Sinhá. Ele nem sequer obterá lucros da venda de seus produtos na barraca que alugara para as festas, o que reforça a ideia de que sua estratégia de acumulação considera as mulheres e não o dinheiro como principal recurso.

Durante o clímax da agressão à imagem de Cristo, não há acompanhamento musical. Além das manifestações de ódio de Donana, silêncio completo: o silêncio de Deus.⁷⁰ Depois disso, o oxímoro da frase final de Donana, “o peso do nada”, é um reforço no enunciado a essa questão teológica, mas também à contradição da viúva. O peso maior é daquilo que não há, é o nada, a ausência, a solidão, ainda maior pois na ausência de Deus.

⁷⁰ Ismail Xavier observa essa questão do silêncio de Deus ao comentar o ressentimento da personagem Donana de Lara: “Viúva, dona do casarão de província, Ana é outra figura do ressentimento. Cercada pelo código moral religioso, e pelos cuidados que deve ao filho deficiente mental, ela tem sua solidão rompida pela chegada do viajante. Há a sedução e o caso efêmero, seguido da culpa pela morte do filho em “acidente” que ela própria provoca; há as ilusões românticas dignas de uma adolescente, o cúme digno de uma velha invejosa. O final sela a solidão da protagonista, não compensada pelos monólogos amargurados em que ela reitera o motivo clássico do silêncio de Deus” (XAVIER, 2018, p. 321).

Esse duplo sentido entre o âmbito religioso e o mundano mais uma vez reforça a ambivalência da palavra “paixão”, das paixões amorosas na primeira parte do filme até a conexão da narrativa com a Paixão de Cristo, na segunda parte. A Paixão também é evocada como um evento do calendário religioso da cidade, já que Donana usa um ramo de Domingo de Ramos, a celebração realizada no domingo anterior à Páscoa, contra a imagem de Cristo e não o acendedor de velas que era mencionado no romance.

Além dessa expressão entre o cheio e o vazio dita na sacristia, em outro momento do longa, Donana descreve a experiência de não ter tido infância da seguinte maneira: “Sou uma pessoa formada de ausências”. Sobre seu casamento, menciona o “peso da renúncia”. Outra vez, em diálogo com o conto “O espelho” de Machado de Assis, podemos verificar a semelhança dessas expressões com aquelas da história do alferes: “um diálogo do abismo” e “um cochicho do nada” (MACHADO DE ASSIS, 2010, pos. 3733). A semelhança entre as narrativas é uma ideia de que “a ausência do outro é a ausência de si”, pois “Quem somos, se ninguém nos vê?” (VILLACA, 2013, p. 113). Na ausência de um público que, na opinião das personagens, seja qualificado para lhes conferir validação e lhes assegurar o status social de alferes ou de herdeira de uma família importante, isto é, numa experiência radical de solidão, perde-se a dimensão material do próprio corpo e a noção da passagem do tempo, que transcorre repetitivo, sem destaques ou qualquer caracterização especial.

O materialismo e o imperativo social de uma sociedade escravocrata do conto machadiano, no entanto, encontram no filme de Saraceni o contrapeso da transcendência. Donana perde a noção de si diante da ausência de um outro que lhe confira, pelo olhar e pelo espelhamento, contornos mais definidos. Entretanto o *nada* poderia destruir a personagem, caso não houvesse Deus. O pêndulo entre a matéria, a carne, e o imponderável ganha ares duais, católicos, e ressoa passagens bíblicas em que as metáforas do abismo, do nada e do silêncio tantas vezes serviram para demonstrar a presença – imaterial – de Deus.

Na poesia de Lúcio também são frequentes as alusões ao vazio, ao abismo e ao nada. Em geral essa experiência do zero ou mesmo do negativo vivida pelo eu lírico dos poemas é reflexo da ausência de paixão. O envolvimento amoroso é associado aos altos e baixos das marés ou inclui o mar em formulações contrastantes como estas: “Se és verde, tudo em mim é verde/ e ruge sem caminho – mar petrificado” (CARDOSO, 2011, “[Já não há segredo – só a palavra]”, p. 751) e “Quero mergulhar meus olhos e meus braços no dorso ignoto de um/ mar sem praias onde a luz é sinônimo de sofrimento e a noite de/

agonias vividas entre a música de uma tarde rubra mal sentida” (ibidem, “[Se não fosse a pena de viver]”, p. 875).

A metáfora do mar também é acompanhada de elogios às flutuações, aos transbordamentos, às correntezas, aos gestos extremos que o amante é capaz de cometer por amor. O sentimento da paixão torna-se visual, por exemplo, pelo recurso da cor (o vermelho), pela materialidade do corpo (a carne, o sangue) e pela figura da rosa (ao mesmo tempo suave e cheia de espinhos), que alguns poemas reconhecem ter sentido limitado pelo excesso de uso: “Essas rosas tão desmerecidas na sua invenção de flor/ no seu símbolo usado até ao não-entendimento” (ibidem, “Testemunho de Lúcio Cardoso”, p. 409).

Qualquer experiência negativa e até mesmo qualquer pecado, desde que haja paixão, é preferível a uma existência pacata, sem arrebatamentos. A solidão, na verdade, é considerada pior que a morte – motivo este que é um dos mais recorrentes entre os poemas de Lúcio.⁷¹ O pecado é ainda elogiado: antes alguém que cai porque ousou pecar do que um “morno”, alguém que se mantém medíocre, sem paixão. Prevalece uma ideia na esteira do acréscimo que Santo Agostinho fez à epístola de São Paulo: “Tudo concorre para o bem daqueles que amam a Deus”, *Etiam peccata*, isto é, também o pecado.

Da mesma forma que o vazio da falta de fé é associado ao tédio da falta de amor e ao abandono pela pessoa amada (“Como tu, serei a mesma desesperada zona/ de enormes abandonos” [idem, “[Já não há segredo...]”, p. 751]), a paixão transforma os homens em deuses. A idolatria de alguém acima de tudo e de todos, até mesmo do amor ao Pai, é o que tornaria isso possível. O poema “[Não somos Deuses]”⁷² repete o verso “Não somos deuses”, enquanto lista as limitações dos homens em contraste com as plantas, cujas folhas renascem depois do outono, e em semelhança aos animais, “que fitam o mar iluminado/ sem compreender”. Depois termina por constatar que, se os deuses sofrem apenas de paixão, que é humana, “somos então um pouco como deuses” (ibidem, pp. 462-63).

Alguns poemas do escritor mineiro também têm relação com os monólogos de Donana de Lara. Neles, o eu lírico se dirige a Deus, ora em uma queixa pelo marasmo de sua vida, ora em reconhecimento de seus deslizes/ pecados/ crimes. É o caso de “Revolta”, em que encontramos estes versos: “Tantas vezes outrora ante a porta fechada,/ conheci o martírio das horas vazias, paisagens recuadas do meu desespero...” e, um pouco

⁷¹ Ésio Macedo Ribeiro destaca três motivos no conjunto da produção poética de Lúcio: morte, sombra e noite. Em relação à morte, o pesquisador ressalta que “quase sempre ela aparece sob o prisma da estaticidade e do mistério. Perante uma existência em que o eu não se adapta, resta a alternativa de morrer, podendo a morte ser vista não apenas como um momento de solidão suprema e de autodissolução, mas como libertação de um eterno impasse” (RIBEIRO, 2006, p. 110).

⁷² Outra versão deste poema se chama “Poema final” (CARDOSO, 2011, pp. 835-38).

depois, “Sou a equação de um mundo povoado pelos erros,/ sou berço em que fermentam escuros limos/ de almas há cem anos votadas ao silêncio.” (ibidem, p. 297).

O pesquisador Éσιο Macedo Ribeiro (2006, pp. 75-76) observou a semelhança de trechos de *O viajante* com a poesia de Lúcio. Na produção poética do escritor, uma grande plasticidade convive com um conjunto de referências por vezes contraditórias. Ao mesmo tempo que “o desalento em relação ao mundo moderno assemelha-se à visão de nossos poetas românticos da chamada segunda geração, refugiados no egotismo, na treva, no mistério” (ibidem, p. 102), como Álvares de Azevedo, a forma desses poemas se afina com as tendências modernistas pelo uso preferencial do verso livre. E, segundo Ribeiro, a poesia de Lúcio diferia da produção dos românticos “pelo hermetismo e dramaticidade das imagens, de coloração simbolista, expressionista ou surrealista” (ibidem, p. 102).

De qualquer forma, nas poesias desse “romântico *out of date*” que foi Lúcio (CARELLI, 1988, p. 106), há ainda um elogio da morte e um predomínio do mal-estar, com a natureza espelhando as perturbações do eu lírico, o que também é reivindicado na prosa de *O viajante*. A epígrafe do romance inacabado, aliás, é do poeta inglês Lord Byron: “[...] *there was that in my spirit ever/ Which shaped out for itself some great reverse*” [Havia algo em meu espírito/ que moldou para si mesmo um grande revés].⁷³ Em seus diários, Lúcio comentou a escolha desse trecho da seguinte forma “Numa época de joycianos e romancistas *nouvelle vague*, quero afrontar o preconceito desse pseudonovo com o direito de ostentar esse velho arabesco da coroa romântica. No fundo, o viajante é a essência do mal, em permanente trânsito pelos povoados mortos do interior” (CARDOSO, 1970, p. 289).

Pelo que o filme escolhe destacar do romance, ele efetiva esse elogio à “coroa romântica” e encontra assim novos pontos de contato com a poesia do escritor mineiro, atestando que ela também está na prosa, como já notou a fortuna crítica.⁷⁴ Isso acontece também porque Saraceni decide deixar de lado o núcleo do sacristão Bento Mendes, no qual está presente a questão da corrupção da Igreja pelo dinheiro, para se concentrar no sentimento amoroso – seja o de Donana e Sinhá pelo forasteiro, seja o de Juca por Sinhá, seja ainda o de Rafael por Anita – e depois criar um desenlace inédito com milagres.

⁷³ Trata-se de uma fala do doge na cena II do ato V da tragédia que tem o nome da personagem, *Marino Faliero, doge de Venézia* (BYRON, 1821, p. 155).

⁷⁴ Para uma revisão da bibliografia sobre a poesia na prosa de Lúcio, cf. Éσιο Macedo Ribeiro (2006, pp.75-96).

3.2. “Uma flor vermelha que voa”

Diferentemente de sua prosa e de seus diários, o conjunto de poemas de Lúcio não apresenta muitas críticas sociais de fundo nem grandes elaborações sobre a hipocrisia da Igreja ou a decadência das grandes famílias mineiras. Além desses temas que comentamos e dessas questões do amor romântico *versus* o amor de Deus, a aproximação do filme com a poesia de Lúcio, ela mesma muito plástica, se dá pelas imagens e pelas questões filosóficas e teológicas que elas discutem. Nesse sentido, a síntese visual do sacrifício de Sinhá, a outra cena que nos interessa analisar da segunda parte, ecoa a importância das cores na poesia de Lúcio. É o caso, em especial, do vermelho e das denotações de paixão, luxúria e sangue que o acompanham (SAMPAIO, 2015, p. 122).

O exemplo mais eloquente da importância da cor na poesia cardosiana são poemas com o título “Em tom de”. No volume da poesia completa do escritor organizado por Êsio Macedo Ribeiro foram incluídos catorze poemas nesse conjunto,⁷⁵ sendo um deles dedicado a Saraceni, “Em tom de brique”.⁷⁶ Chama atenção nessas obras o uso das figuras de linguagem, sobretudo a metonímia e a sinestesia, e a facilidade com que Lúcio transita do concreto ao abstrato, ora se referindo a um objeto que costuma ser dessa cor, ora transformando a cor em um estado de consciência, um gesto difícil de definir com palavras, pensando que “O acontecer é cor: / quem te riscou, despertado, / em negro, branco, dourado, teu nascer de sol a pôr?” (CARDOSO, “Em tom de verde”, 2011, p. 347).

Embora nenhum desses poemas tenha vermelho em seu título, os sentidos aproximados dessa cor estão presentes em muitos, com associações que vão do rubor à carne. Em outros poemas de Lúcio, o vermelho é também consequência de uma ação, feito o sangue que escorre depois que a lâmina do machado fere a pele. Um exemplo é esta estrofe de “Soneto”: “Meu sangue se esvai / nesta tinta de breu; / o vermelho é que cai / sobre o que aconteceu” (ibidem, p. 381). O vermelho é ainda uma característica que passa de um simples objeto do cotidiano às memórias e aos sentimentos que sua visão sugere. É o caso do tocante “Funeral de Alzira Neto”, poema sobre a vida e a morte de sua tia Dazinha, em que Lúcio menciona os pertences da falecida: “Há de ti uma lembrança no caminho: / chove. / No portão que te viu sair, o signo das coisas acabadas: um colchão e um travesseiro. // Um travesseiro vermelho.” (ibidem, p. 545). Ao final, a visão do mero

⁷⁵ São eles: “Em tom de rosa”, “Em tom de roxo”, “Em tom de verde”, “Em tom de azul”, “Em tom de branco”, “Em tom de preto”, “Em tom de ouro”, “Em tom de pardo”, “Em tom de brique” (dedicado a Saraceni), “Em tom de chama”, “Em tom de sangue”, “Em tom de quente”, “Em tom de malva” e “Em tom de ode”.

⁷⁶ “Em Tom de Brique” / *A Saraceni*: “Atijolada casa; a varanda: / que bem-estar flutua / nesta varanda nua / onda nada anda? // Empalidece a areia: / custa a pensar – rareia / a flor do meio-dia: // é rosa e sangue: / rastreia o muro branco, / e pensa o tom a cintilar: / franco, / um tijolo, / esmaece longe e brauco, / o mar” (CARDOSO, 2012, p. 354).

travesseiro sob a chuva sintetiza a ambiguidade da cor, a vida – o desejo do amor – e a morte: “O vermelho cintila – é lembrança e é decomposição. // Na água e no fim.// ALZIRA NETO.”

Na cena do assassinato de Sinhá do filme, as cores têm grande importância. Ela espera pelo tio toda vestida de branco. Juca chega e atravessa o pontilhão com passos firmes. Sinhá se levanta e afirma: “Estou pronta”. Com os dois juntos no plano, vemos o primeiro golpe do machado atingir o pescoço de Sinhá. Ela cai na linha do trem, segurando com a mão o local ferido, mas se levanta para receber o segundo golpe.



A duração dos planos é assimétrica. Se as imagens de Sinhá duram muito e vemos como sua dor aguda compromete sua respiração [figs. 80-81], Juca é visto apenas rapidamente [figs. 79, 82] e mais rápidos ainda são os golpes que ele desfere com o machado [fig. 83]. Depois de receber o segundo golpe, Sinhá sorri e olha adiante, como se visse algo [fig. 84]. A fusão sugere que ela estaria contemplando um tiê-sangue, ao mesmo tempo que o pássaro seria ela mesma [fig. 85].



É ainda sorrindo que Sinhá se deita sobre os trilhos. O vestido branco aos poucos se colore de vermelho [figs. 86-88] até que, de olhos fechados e imóvel, ela parece estar morta.



86



87



88

Logo em seguida, por meio de um *zoom out* que mostra cada vez mais o pontilhão na paisagem [figs. 89-91], percebemos que o sangue de Sinhá representado pelo vestido vermelho se transforma em inúmeros balões subindo ao céu [figs. 90-91].



89



90



91

Como observamos sobre os roteiros de *O viajante*, a violência explícita do Roteiro 1, mais colada à descrição do romance, com o sangue de Sinhá esguichando e sua cabeça sendo degolada, se reduz bastante no Roteiro 2. Permanecem, porém, as menções às gotas de sangue que se transformariam em uma revoada de tiês-sangue: “Cada gota de sangue esguichado do corpo de Sinhá se transforma num tiê-sangue voando em torno e em cima dela e do Mestre Juca” (SARACENI, [1998], seq. 72, p. 70). Ou seja, ainda não havia a solução do filme para representar o assassinato, nem o vestido vermelho que substitui o sangue que envolveria Sinhá até a morte. Depois de morta, ela se senta novamente, e balões vermelhos voam, numa substituição inteligente para tal rubrica de difícil produção.

Vale destacar que falamos em redução da violência pensando o filme em relação ao romance e à primeira versão do roteiro. Ao observar o filme isoladamente, no entanto, é importante reconhecer que mesmo na ausência de sangue há brutalidade na cena. Isso é verdade pela evidência da dor que Sinhá sente, pela expressão de ódio no rosto de Juca, mas sobretudo porque Sinhá se apresenta para morrer de uma maneira radical, antes mesmo que saibamos por que isso acontece. Pela sucessão acronológica da trama, é só depois do assassinato que acessamos a relação de causa e consequência dos fatos: a perda da virgindade pelo estupro na sacristia que significa a quebra do pacto com Juca.

Conforme a estrutura da segunda parte que subvertemos aqui, a sequência do estupro sucede o assassinato. Depois dos balões que voam no plano aberto do pontilhão, há uma cena rápida de Juca e Isaura ansiosos porque já está tarde e Sinhá ainda não chegou

em casa. Os dois concordam que a moça deve voltar a viver com a mãe. Em seguida, Donana vai à delegacia para visitar Juca, que está preso, e pede para ele contar o que se passou com Sinhá. A partir desse encontro, o assassinato de Sinhá que já tínhamos visto é narrado duas outras vezes. Primeiro Donana caminha até o pontilhão enquanto a voz *over* de Juca relembra os fatos, destacando a passividade de Sinhá quando ela se apresentou para a morte e o momento em que ela sorriu. Depois, ainda no pontilhão, em um monólogo com função tanto patética como recapitulativa, Donana retoma o ocorrido como se o contasse a Rafael. Ela destaca alguns elementos que não estavam na imagem ou na narrativa de Juca, como o fato de que o mestre carapina teria degolado Sinhá – e sua entonação ao falar a palavra “degolado” é a de alguém que está prestes a vomitar. No seu discurso, ao mesmo tempo que pretende jogar uma verdade recém-descoberta na cara do responsável, sente ânsia pelo que aconteceu. Percebemos isso pela dicção assimétrica da atriz, que se demora ou enfatiza algumas palavras ao dizer: “Sinhá teria passado por aqui com seu vestido branco – rasgado, violentado. Ela podia ter se atirado, gritado por socorro. Ela teve coragem, muita coragem”.

Daí passamos à cena do julgamento de Juca. O juiz lhe pergunta se ele amava a vítima. O plano americano capta a emoção de Juca e a reação de Isaura, sentada na primeira fileira do tribunal, às palavras do marido. A princípio Juca não sabe o que responder, diz que é humilde e bruto e não tem certeza se entende o que é o amor. Mas conforme fala sobre Sinhá, descrevendo que o sorriso dela tinha cor, “quando ela sorria era como se um sopro cor-de-rosa a invadissem”, pensa na transformação que ela viveu desde que conheceu Rafael e rememora seus gestos em direção a ela, termina por reconhecer que a amava com paixão.

Logo depois, em retrospecto, Juca encontra Sinhá encolhida na porta de seu telheiro. Ele insiste para saber o que houve com ela, mas, com o vestido branco rasgado e sangue escorrendo pelas pernas, ela pede ao tio que não a importune porque ela não vale mais nada.

De novo na cela de Juca, Donana atribui toda a culpa a Rafael, que traiu a fé de todos. E estende ao marceneiro o que dissera sobre o gesto de Sinhá de oferecer-se para a morte, louvando-lhe a coragem. Face às lágrimas de arrependimento e culpa de Juca,⁷⁷ ela o consola com a ideia de se vingar de Rafael, que voltará. Ao afirmar isso, já fora da cela (pois

⁷⁷ Porque Juca se sente culpado, não entendemos a sua prisão como uma das “flechas” sobre Vila Velha.

ao contrário de Juca, ela ficou impune por seu crime), Donana encara a câmera [fig. 92], como a Mulher de *Porto das Caixas* em suas promessas de vingança contra o marido.⁷⁸



92

3.3. “E as festas começam”

O desenlace com as festas da cidade, que sucede esse olhar já conclusivo de Donana [fig. 92], funciona como um epílogo do filme. O Roteiro 2 previa, quando as imagens de Nossa Senhora das Dores e do Senhor dos Passos se encontram na procissão, um conjunto de milagres: um cego no meio da multidão recupera a visão, Sinhá ressurge, talvez na forma de um tiê-sangue, o roteiro diz apenas “Sinhá (tiê-sangue)” (SARACENI, [1998], p. 88), e há também uma aparição de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, deslocada no filme, como vimos, para a cena de transição, em que Aníta decide não acompanhar Rafael a Vila Velha.

No filme, tudo se passa embalado pelo canto sacro *Tantum Ergo Sacramentum* que Milton Nascimento interpreta diegeticamente, em pé na frente do coreto, no local em que os santos levados pela procissão devem se encontrar. Em planos fechados, vemos a imagem de Nosso Senhor dos Passos com o manto roxo, mas liberado da cruz característica da maioria das representações, intercalada com a imagem de Nossa Senhora das Dores sem as sete flechas no peito. Aliviados desses objetos que sintetizam seus martírios, a proximidade entre as imagens de uma figura masculina e outra feminina é entendida como uma reunião da Mãe com o Filho, deixando de lado o casamento que tantas vezes é sinônimo de *happy-end*.

Quando estão face a face, vemos de cada lado do conjunto de fiéis um homem com muletas e um cego com um cajado [fig. 93]. Corte para a imagem de Sinhá com um lenço branco cobrindo a cabeça em meio à procissão [fig. 94]. Em outro plano geral do coreto, os santos são aproximados mais um pouco e ouvimos gritos de “É um milagre!”. Voltamos a Sinhá, e então, filmado de maneira a não deixar dúvidas do que acontece, ou seja, de um

⁷⁸ O desejo de vingança, conforme a leitura que Ismail Xavier faz de Max Scheler, é a mais importante emoção a caracterizar o ressentimento (XAVIER, 2018, p. 315).

modo bastante literal, como um teatro de igreja, o aleijado volta a andar, largando no chão suas muletas agora inúteis [fig. 95], e um cego, tremendo de emoção [fig. 96], volta a ver.



93



94



95



96

É deliberada a escolha de apresentar os milagres de forma anti-ilusionista no filme, seja nesta cena, seja na cena em que a morte de Sinhá é vista por meio da mediação da cor vermelha e dos objetos com essa cor: o vestido branco que se torna vermelho, os balões vermelhos, que, como a alma da moça, sobem ao céu. Em sua pesquisa sobre o milagre no cinema, Pedro Faissol defende que se a natureza desse fenômeno é a ruptura com a ordem natural dos eventos, por isso “sua representação no cinema requer algum tipo de interferência” (FAISSOL, 2021, p. 42), isto é, “os artifícios empregados devam ser mostrados sem disfarces” (ibidem, p. 43). No lugar de “esconder as marcas das operações cinematográficas, camuflando-as em prol da transparência”, é preferível que o cineasta, como faz Saraceni, “as mantenha aparentes na superfície do filme” (ibidem).

Atrás do cego que recuperou a visão, vemos a imagem de Sinhá, como uma santa. Um *raccord* entre um plano de Milton Nascimento observando a cena [fig. 97] e um contraplano de Sinhá [fig. 98] mostra que ele sabe quem é responsável pelos milagres. Outra vez vemos um homem e uma mulher e, de novo, sem a conexão com o casamento.



97



98

A personagem de Milton Nascimento, na verdade, é a única da cena que vê Sinhá e reconhece o papel dela na existência dos milagres, sendo a própria aparição da moça mais um deles. Ouvimos então fogos de artifício e balões vermelhos voltam a subir ao céu, como se anunciassem a passagem definitiva de Sinhá para um plano superior [figs. 99-100].



99



100

Enquanto Rafael no filme pode ser mais aproximado da imagem do “cometa” do que do Anjo Exterminador bíblico, quem está mais perto da figura de um anjo é a personagem de Milton Nascimento. Por fazer uma mediação entre os planos do céu e da terra, sua presença e voz são fundamentais no filme. Em uma esfera onisciente e privilegiada, ele vê tudo o que se passa com as protagonistas e dentro delas. Também sem contracenar com mais ninguém, ele só é visto por Donana e Sinhá. Ele não interfere em suas trajetórias ou intercede por elas como um salvador, mas de certa forma atua como um guia espiritual, no sentido de aludir a uma esfera transcendente que é possível após a “queda” (assassinato de Zeca), no caso de Donana, e após o “sacrifício” (morte por assassinato), no caso de Sinhá.

Cabe notar que se trata de uma pessoa negra – a única que se torna personagem no filme, em uma proporção que não “condiz com a demografia mineira” (SIQUEIRA, 2019, p. 165).⁷⁹ É verdade que *O viajante* não tematiza a questão racial. Visto hoje, no entanto, o corpo do cantor, uma celebridade na época do filme, apresenta a atualidade desse “silêncio ruidoso” (GONZALEZ, 2020, p. 48) que, como observa Lélia Gonzalez, é resultado entre outros fatores do mito de democracia racial, do quanto a discussão política no Brasil, mesmo entre as esquerdas, por muito tempo concentrou-se nas opressões de classe e, no caso da omissão da raça também pelo feminismo, porque houve a prevalência de “uma visão de mundo eurocêntrica e neocolonialista da realidade” (ibidem, p. 44).

Milton Nascimento interpreta o tocador de realejo que encontra Donana na estrada do Morro do Matadouro, e acompanha os acontecimentos da trama com quatro comentários musicais, o último deles no desenlace. O encontro com Donana, aparentemente acessório, a ponto de Inácio Araujo (2000) ter julgado que sua permanência

⁷⁹ Daniela Siqueira aponta isso no filme *Crônimo doído* (1970), de Carlos Alberto Prates Correia, cujo protagonista, Felisberto Ladeira (interpretado por Jorge Coutinho), é o único negro numa cidade do interior de Minas Gerais.

no longa ao mesmo tempo “esvazia nosso desejo de verossimilhança” e afirma “um desejo de autor”, algo que está ali porque Saraceni quis que estivesse, também tem lastro nas intrincadas relações de projeção de culpa e vigilância mútua perpetradas no universo cardosiano, como observamos. Embora no romance Donana encontrasse apenas um caixeiro-viajante, aqui o homem do realejo, ao mesmo tempo que remete à esfera do imponderável, do oráculo que anuncia o destino, é testemunha de um crime anunciado, como antes o fora a vendedora do machado em *Porto das Caixas*. Ele é alguém que observa os gestos dos outros e cuja função inclui o juízo moral, eventualmente aumentando o sentimento de culpa da protagonista. Mas se essa observação vale mais em comparação com o romance, o que realmente caracteriza a aparição de Milton Nascimento como um gesto de autor de Saraceni é a escolha de fazer da presença do cantor um *leitmotiv*. Sua função lírico-épica está entre a do juízo do coro na tragédia grega, a do comentário do *raisonneur*⁸⁰ que observa os acontecimentos de cima, mais perto da visão do autor, e a do bardo que, pela música, narra a estória e comenta a ação, eventualmente também revelando os pensamentos das personagens (ROSENFELD, 1985, p. 173). Dois desses comentários musicais são diegéticos, com Milton Nascimento em cena entoando os cantos gregorianos *Pange lingua* no *flashback* “Morte do Pai” e *Tantum Ergo Sacramentum* no desenlace.⁸¹ Dois são extradiegéticos, sua voz interpretando “Mar interior” e “Derradeira primavera”, canções com as quais acessamos o que a personagem Donana sentiu mas não verbalizou, como na ideia de moral oculta do modo melodramático (BROOKS, 1976, pp. 5, 20).

Como a interpretação de Marília Pêra, a música em *O viajante* fica entre uma manifestação que permite a expressão do páthos, característica do melodrama,⁸² e um recurso épico de comentário distanciado. As escolhas musicais são ainda um modo moderno e anti-ilusionista de, renunciando à insistente voz *over* que costuma rondar as adaptações mais convencionais, dar a ver formulações íntimas das personagens. Pela repetição, a voz de Milton Nascimento concede uma unidade sonora ao passado e ao presente das personagens e da cidade, ao sagrado e ao profano, às paixões e à Paixão, ao tempo e à eternidade. Aparentemente antagônicos, esses polos se integram no filme, numa

⁸⁰ Segundo o *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, *raisonneur* é: “a character in a play who appears to act as a mouthpiece for the opinions of the play’s author, usually displaying a superior or more detached view of the action than the other characters”.

⁸¹ Os dois cantos vem do texto *Pange lingua*, que São Tomás de Aquino escreveu para o Corpus Christi.

⁸² “A música de melodrama é ao mesmo tempo expressiva e descritiva. Sua função é inicialmente emocional: ela substitui o diálogo na pantomina, prepara e sustenta os efeitos dramáticos e patéticos, acompanha a entrada e a saída dos personagens.” (THOMASSEAU, 2005, p. 131). Sílvia Oroz comenta essa questão no melodrama latino-americano: “No melodrama latino-americano, a pleonástica musical do gênero acentua-se, esquematizando sua função dramática. Assim, existe uma reiteração maior de tal recurso, com o objetivo de servir ao drama e prevenir o público. Chega-se a abusar tanto desse recurso que ele se converte num estilo próprio que atua como ‘anunciador’ de futuros acontecimentos ou como ‘comentarista’ de situações. Desse modo, a música converte-se num elemento de efeito dramático, constituindo-se num suporte fundamental da narração” (OROZ, 1999, p. 122).

transposição ficcional da experiência de vida em Minas Gerais em um período incerto do passado.

Além disso, a cena dos milagres em *O viajante* ecoa de perto o desenlace de *Viagem à Itália* (1954), quando o casal em crise que protagoniza o filme se perde um do outro em uma procissão filmada com plano aberto. Neste filme de Roberto Rossellini, todavia, talvez não se trate exatamente de um milagre, mas de uma epifania, uma vez que é fornecida “qualquer prova ou manifestação visível de uma intervenção divina” (FAISSOL, 2021, p. 277). De todo modo, o casal que estava prestes a se separar, depois desse momento na procissão, como que “em estado de graça, como se tivessem sido tocados pela mão de Deus” (ibidem, p. 276), se reconcilia. Tal cena, que pode ter passado despercebida a muita gente, sobretudo para quem que não assistiu ao filme na sala de cinema, sem dúvida foi notada por Saraceni.

O cineasta carioca conta ter visto o filme de Rossellini 25 vezes numa única semana de 1955, nos cinemas do Rio de Janeiro, onde vivia (SARACENI, 1993, p. 26). Ainda que esse número possa ser exagerado, a verdade é que *O viajante*, como este longa de Rossellini que Saraceni tanto admirava, é um drama intimista e antiespetacular, que se equilibra entre o romantismo e a sobriedade. Certo ascetismo católico está impregnado na forma (planos abertos, uso meticuloso de planos e contraplanos) e no fundo (um realismo humanista que procura se concentrar em homens e mulheres concretos e particulares à mercê do alcance limitado de suas visões, seus erros e suas vacilações de fé) (LIMA, 2020, pp. 672-78).

Como em *Viagem à Itália*, vemos em *O viajante* a pessoa pelos gestos: as personagens caminham, olham o mundo, nem sempre veem de fato o que está diante de seus olhos, mas pela insistência dos sinais que se repetem, e que vão ficando a cada momento mais claros – até culminarem no milagre da procissão final – aos poucos o mundo externo abala as certezas internas e cria-se um espaço para ver algo diferente daquilo que se esperava ver. A semelhança com esse papel pedagógico do olhar no cinema de Rossellini (MATEVISKI, 2018, pp. 46-78) concentra-se em Donana de Lara, personagem que ao final admite a existência de Deus, mas ainda se recusa a reconhecer seus erros/ crimes/ pecados, culpando Rafael por tudo. Com o cotovelo em riste, ela afasta de si o que a incomoda, alimentando um desejo de vingança contra Rafael, que ainda ama. Daí a sequência final de *O viajante* não ter mais relação com a viúva, como queria o Roteiro 1, e sim com o sacrifício de Sinhá, essa moça ingênua que se sente culpada por um erro de que na verdade foi vítima e que expia com seu sangue inocente os pecados da cidadezinha.

Refletindo sobre o processo de escrita do romance em seus diários, Lúcio mencionou que desejava deixar o mal de *O viajante* mais ameno, mais pastoral, nas palavras dele: “À medida que avanço o fim de *O menino e o mal* começam a se delinear em meu espírito as linhas mestras de *O viajante*. O mal aqui não deve ser triste e nem sombrio: deve ser alegre e pastoral. É de uma festa – não se esquecer disto – que se trata” (CARDOSO, 1970 p. 232). Saraceni parece ter se inspirado nessa passagem do diário de Lúcio para elaborar sua interpretação para o capítulo não escrito “As festas começam” que encerra o filme. Sem a destruição completa que a obra de Lúcio tantas vezes almeja como ideal, sem a dificuldade de *happy-end* de muitos filmes de Mauro, o que encontramos em *O viajante* é um final feliz *apesar* de tudo, ou melhor, um final feliz *depois* de tudo, depois do sacrifício e da redenção, como reza a visão teocêntrica de matriz católica que norteia o filme.⁸³

4. Um patriarcado sem pais e temente a Deus

Se a radicalidade do primeiro roteiro condiz com a produção da década de 1970, que respondia tanto à violência da ditadura civil-militar quanto aos movimentos jovens de 1968, o segundo roteiro, 26 anos e um livro de memórias depois, é um mergulho do autor no próprio gosto e na própria obra. O filme *O viajante*, nesse caminho, é um balanço de maturidade dos filmes anteriores que Saraceni produziu. Além de dialogar com dois de seus cineastas favoritos (Humberto Mauro e Roberto Rossellini), nesse filme o carioca também recupera motivos visuais caros à obra de Lúcio e relembra outros momentos de sua filmografia.⁸⁴ Essas remissões funcionam como um fecho para a Trilogia da Paixão. Para ficarmos apenas nas semelhanças óbvias: reaparece o trem onipresente nesses filmes, a procissão para Nossa Senhora das Dores em *O viajante* ecoa a de São José vista em *Porto das Caixas*, Rafael, como Nina em *A casa assassinada*, é um forasteiro que abala as estruturas internas da cidade como ela abalara as da família Meneses, e a ressurreição de Sinhá se assemelha à do jardineiro Alberto, que aparece para levar violetas no velório de Nina.

⁸³ Na verdade, *O viajante* acentua a religiosidade presente nos dois filmes anteriores da Trilogia da Paixão. Esse interesse cresce no cineasta ao longo do tempo, inclusive com o sincretismo de religiões afro-brasileiras em *Amor, carnaval e sonhos*, com a presença dos orixás Iansã e Oxóssi na cachoeira, e nos vídeos *Encontro das Águas*, *Nosso Senhor Oxalá* e *Laço de fita*. E o ponto incontornável nesse caminho é *Anchieta, José do Brasil*, que nos anos 1970 roubou o espaço do romance de Lúcio na ordem de prioridade para filmagem.

⁸⁴ Nesse movimento, ele retoma soluções de *mise en scène*, músicas, canções, personagens e elementos de filmes anteriores. Se em *Porto* e *A casa assassinada* prevalece a trilha original preparada por Tom Jobim, em *O viajante*, após a morte do compositor, são sobretudo as canções que expressam os sentimentos íntimos das personagens e comentam a narrativa, procedimento que aparece com fôlego em sua obra desde *O desafio*. Para análises da canção no cinema brasileiro desse período, inclusive *O desafio*, ver GUERRINI JR. (2009) e CRUZ (2017). Para uma comparação entre o show *Opinião* e *O desafio*, ver NAPOLITANO (2001, pp. 49-50).

A distância crescente tomada pelo filme (depois dos dois roteiros) em relação ao romance inacabado convive, pois, com um diálogo complexo com a obra de Lúcio. O filme cita trechos de seus diários e outras histórias, como “A santa degolada”, que Saraceni filmara em *Amor, carnaval e sonhos*. Mas a relação indireta que o filme mantém é sobretudo com os poemas do escritor, nos quais se destaca a visão de mundo romântica e se filosofa, por meio de recursos plásticos e sinestésicos, sobre a potência e os limites das pessoas *com* e *sem* Deus.

Nesse movimento de equilíbrio frágil entre passado e presente, que inclui também a revisão da própria obra de Saraceni, o filme silencia sobre o que se passava no país, que saía de uma grande crise financeira e entrava num período de política neoliberal conduzida pelo governo de Fernando Henrique Cardoso. Sem explorar no romance a crítica à corrupção de membros da Igreja e ao caráter “bancário” da sociedade mineira fustigados por Lúcio numa famosa entrevista após o lançamento da *Crônica da casa assassinada*, na qual afirmava seu desejo de erguer “um punhal contra Minas”,⁸⁵ Saraceni parece evitar os problemas socioeconômicos de então. A lógica monetária, no entanto, além do que resta dos comentários objetivos no romance de Lúcio nesse sentido (José Almino quer a ajuda financeira de Donana para alugar uma barraca nas festas da Igreja; Juca faz caixões porque a morte é certa), é deslocada às relações amorosas, às conquistas que Rafael acumula pela sedução ou pela violência.

O passado anterior ao momento do filme ainda resiste também em seu aspecto positivo. Associada à geografia mineira, há uma nostalgia de uma experiência contemplativa do tempo, quando as atividades nem sempre respondiam à lógica produtivista. Faz sentido por isso pensar que o “perseverante anacronismo” na obra de Saraceni, como observou Júlio Bressane em texto sobre *O gerente* (Saraceni, 2011), “desemboca numa sensação de duração e desaparecimento” (BRESSANE, 2011, pp. 53-54). É de um tempo passado que o filme trata, mas esse tempo não se situa precisamente na história, não registra grandes acontecimentos. Ele é antes um tempo íntimo, interior, que diz respeito à experiência particular de cada personagem. Ele é passado sendo também presente, como “cenas de uma gruta rupestre com inscrições” ou “significantes fósseis” que “voltam a respirar, a circular” (ibidem, p. 50). É um tempo deslocado do tempo que, embora ainda seja resultado de um acúmulo do vivido, põe em suspenso as ideias prévias de duração,

⁸⁵ Na famosa entrevista que concedeu a para Fausto Cunha após a publicação do romance, Lúcio faz a seguinte afirmação polêmica: “Meu movimento de luta, aquilo que visou destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação de quem quer que seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira” (CARDOSO, 1960).

sucessão, e abraça a simultaneidade como uma síntese – por vezes conciliadora – da constante tensão entre o velho e o novo.

Os anos 1990 foram um período em que, saídas de uma crise, as pessoas experimentavam o ressentimento de terem seus sonhos perdidos para a inflação – que colaborou para o aumento da exploração, da pobreza e da violência – enquanto ouviam alardes festivos e neoliberais de que a crise era coisa do passado. O filme mostra, sem preocupação de ser anacrônico, um mundo antigo, mas já despojado das relações comunitárias que precederam o estabelecimento do capitalismo nas zonas rurais e com valores patriarcais, apesar da ausência objetiva das figuras paternas. O pai medíocre Bento Mendes e sua filha Babete não foram incluídos no filme. Os bons pais, de Zeca e de Sinhá, estão mortos, e talvez sejam bons justamente por isso. O pai de Zeca foi assassinado, Juca deseja ser amante, e não pai, de Sinhá, que não tem irmãos do segundo casamento de sua mãe. Rafael, se teve filhos, os deixou, como suas conquistas amorosas, pela estrada. Esses homens que restam, são fracos, inválidos, sem função exata ou enganadores.

Se observarmos a violência contra a mulher em relação à paisagem devastada, há ainda outros pontos de contato da mesma mentalidade capitalista e patriarcal no âmbito da colonialidade, sendo as mulheres ainda em idade reprodutiva exploradas como recurso do mesmo modo que a terra de Minas Gerais o é pelo extrativismo e pelo latifúndio. E a violência sexual, em vez de ser um problema das mulheres, ou assunto restrito ao casal, uma “querela privada de quarto-cozinha, que toda sociedade concorda em ridicularizar” (FEDERICI, 2019b, p. 43), é tratada como questão pública, que diz respeito à toda a sociedade, sendo parte de um sistema de dominação.

A desilusão das personagens femininas de *O viajante* em sua luta pela liberdade (DAVIS, 2018) se exprime na fala sofrida de Donana de Lara ao final da sequência (“Se Deus não existisse, o peso do nada esmagaria meus ombros cansados”) e na resignação sacrificial com que Sinhá se oferece à morte. A Donana, que não é inteiramente vítima, resta o abandono e, a Sinhá, o estupro seguido de feminicídio. Não fosse a cena final com o início das festas, esta redenção que não lhes serve diretamente, mas ao coletivo da cidade, seus destinos seriam piores do que o da Mulher sem nome de *Porto das Caixas* e equivalentes ao sofrimento de Nina no romance. A temporalidade escolhida como horizonte em *O viajante*, no entanto, não é aquela que apenas reconhece a vitória incontestável, que desconsidera a estrutura desigual que impede a vitória, mas aquela que

defende e enfatiza “o longo caminho rumo à liberdade, uma luta sem trégua, revolução como trabalho cotidiano” (VERGÈS, 2020, pp. 28-29).⁸⁶

Nesse território restrito, a luta de Sinhá e Donana não constitui uma mobilização coletiva com pretensão política, é antes um embate na esfera da subjetividade, valorizado e observado justamente por isso. Ao longo do filme, muitas vezes o diálogo é impossível. Como em *A casa assassinada*, as personagens falam, mas não conversam. Sua solidão e seu isolamento chegam assim à forma fílmica. Isaura e Juca só brigam. A fala da mãe de Sinhá é interrompida pelo marido violento. Zeca não se expressa com palavras, e talvez não entenda tudo o que Donana fala para ele ou sozinha. Os monólogos da viúva e o recital de Sinhá esbarram na falta de escuta de Rafael, que está mais preocupado consigo mesmo, com seu acúmulo de conquistas e seu desentendimento com Anita. Donana entrevista Juca na prisão – sem dizer uma palavra de si – e depois segue seu caminho, deixando atrás das grades um homem que cometeu um crime semelhante ao dela, mas que ela não reconhece como um igual em função da diferença de classe. Donana e Sinhá não chegam a se encontrar para uma conversa. E a solidariedade entre as duas, talvez impossível nesse mundo em que impera o egocentrismo, é entrevista apenas tarde demais. Ela soma-se às recapitulações ressentidas de Donana, que após o estupro de Sinhá, aproxima a moça de Zeca. Para ela, os dois são jovens inocentes punidos sem razão, ainda que um deles tenha sido punido por meio de um gesto dela, sua mãe, que em vez de matar com as próprias mãos, como Juca e a Mulher de *Porto das Caixas*, deixou que o filho morresse ao soltar sua cadeira de rodas no despenhadeiro.

Resta apelar a Deus e buscar na ideia de destino um encadeamento mais satisfatório do que a violência cotidiana. A contradição evidente é que a própria religião católica se estrutura em uma hierarquia na qual são representadas figuras masculinas no topo: o Filho, que sofre o Martírio para salvar a humanidade, e o Pai. Desse modo, sem explorar o nexo entre o patriarcado que critica e a ideologia judaico-cristã que enaltece, o filme abraça uma ideia já ultrapassada nos anos 1990 de Anistia como perdão para conciliar a ideologia da esquerda – sintetizada pelo Partido Comunista – e o catolicismo. A experiência da fé, em vez de alienante, como queria parte do cinema brasileiro dos anos 1960, é tida como libertadora. Há, portanto, uma tensão entre valores tradicionais – o conservadorismo criticado e o catolicismo reabilitado – e os valores modernos – a defesa da liberação sexual da mulher fora dos limites da instituição do casamento, na qual se mantém a propriedade

⁸⁶ Françoise Vergès – citando Angela Davis, em *A liberdade é uma luta constante* – propõe essa temporalidade para pensar o feminismo decolonial.

privada, e a condenação da violência sexual e doméstica como um problema de toda a sociedade.⁸⁷

Nesse sentido, a estrutura do filme investiga de que forma o âmbito doméstico a que foram relegadas – e isoladas – as protagonistas faz parte de uma sociedade patriarcal que sobrevive mesmo na ausência literal dos pais, do arcaico que permanece na modernização. A montagem intercala os blocos de Donana e Sinhá, mas dissolve a ideia de simples rivalidade entre as duas ao caracterizar de formas diferentes suas experiências de solidão. O uso da música e das sequências musicais permite a predominância de traços épicos, no caso de Donana, e líricos, no caso de Sinhá. Enquanto a primeira narra e comenta suas ações e seus ressentimentos, nem sempre confundindo-se com eles, a segunda observa elementos da natureza com os quais se identifica – o tiê-sangue, uma flor vermelha que voa – e a partir dos quais cria sentidos para expressar os sentimentos que experimenta.

A religiosidade e ideias afins de transcendência são apresentadas como saídas para a opressão e o isolamento das personagens. O ato sexual consentido – inclusive fora do casamento e na maturidade da mulher – perde o caráter profano e não se limita à reprodução ou ao prazer masculino, o que a escolha de filmar o gozo de Donana e não o de Rafael atesta. Da mesma forma, a poesia é elogiada, não como um luxo,⁸⁸ mas como uma necessidade geral – uma estratégia de sobrevivência. Num mundo dessacralizado, a unidade é impossível, mas em meio aos fragmentos da montagem atomizada e acronológica do filme ainda se contempla a imaginação, que permite conceber o que poderia ter sido e, diante dos limites dessa hipótese, o que ainda pode ser.

⁸⁷ Esta última constatação, embora ainda encontre resistência, é mais possível hoje do que na época do filme.

⁸⁸ Como observa Audre Lorde ([1984] 2007, pp. 36-39) no ensaio “Poetry is Not a Luxury” [Poesia não é luxo].

Considerações finais

“O que vem a ser este mundo sem paixão?”, pergunta Timóteo a Betty e a si mesmo em *A casa assassinada*. Na trilogia que carrega esse nome, talvez seja esta a questão mais premente. Os três filmes, que Saraceni dirigiu em momentos diferentes de sua carreira e do país, de alguma forma a retomam. Mas de que paixão se trata? Seriam as paixões amorosas, que de certa forma se opõem ao imperativo de racionalidade e controle do corpo pela mente defendido por Descartes e Hobbes?¹ Seria a Paixão de Cristo? Ou seria ainda esse sentimento surgido com o cristianismo, “desconhecido dos Antigos e singularmente desenvolvido entre os Modernos, um sentimento que é mais que gravidade e menos que tristeza: a melancolia” (HUGO, 2007, p. 23)?² Busquemos a resposta nos próprios filmes, vistos agora em conjunto.

Em todos eles há uma forte presença do erotismo. Sem se restringir ao casamento ou à procriação, ele também procura ser mais do que transação, moeda de troca. Com frequência volta-se à própria imagem, tantas vezes admirada no espelho. O incesto, antes que se duvide dele, é vivido por um casal jovem e bronzeado, no esplendor de um jardim tropical. Os corpos e suas vestes, mesmo depois de mortos, mobilizam ciúmes e disputas. E, passada a fase reprodutiva, a mulher ainda vibra o gozo do sexo oral feito por um forasteiro sedutor. O sangue do outro, e o próprio, é sugado com voracidade pela protagonista de *Porto* e por Donana de Lara. São apresentados elementos que, mais ou menos, poderiam ser considerados obscenos, e que se mostram em toda sua estranheza para nossa avaliação. Afinal de contas, a obscenidade é fruto de uma relação, e o que é julgado como anormal e patológico é algo que excede a experiência de quem julga (BATAILLE, 1987, p. 141).

A violência, no entanto, está fora desse espectro. A respeito dela os filmes apresentam uma avaliação negativa. Desde a primeira cena de agressão doméstica em *Porto das Caixas*, as atitudes violentas, sobretudo contra as mulheres, são tratadas com seriedade e denunciadas pela forma fílmica. Sem apelos visuais, sem espetáculo e sem acompanhamento musical, as cenas sugeridas, mais que vistas, mantêm toda a sua crueza desoladora. E se repetem, ora idênticas, ora com variações. Do marido ao amante, entre os casais, do padrasto ao tio, entre cunhadas, da tia à sobrinha, da mãe ao filho com deficiência.

¹ Para uma discussão sobre de que modo as teorias de Descartes e de Hobbes que defendem o controle da mente sobre o corpo colaboram com o capitalismo, ver Federici (2009a, pp. 251-ss).

² Sobre esse sentido de paixões, ver sobretudo Chateaubriand (*Gênio do Cristianismo*, 2ª parte, Livro III, Cap. IX), que trata do “vago das paixões”. Sobre outros usos do termo “paixões” entre os filósofos do século XVII, ver Auerbach (1998). E especialmente sobre as paixões em Espinosa, ver Marilena Chauí (2011).

Por vezes, a violência assume formas aparentemente mais brandas, e que, no entanto, também são apresentadas como atroz: a violência verbal, os julgamentos morais, a humilhação. Em especial no filme *A casa assassinada*, o julgamento da diferença no seio da família provinciana decadente resulta em marginalização e confinamento. E aqueles que mais sofrem os preconceitos sociais são os que desviam de um padrão de moralidade que o clã consagra como elemento básico de sua tradição, Nina e Timóteo. Face ao romance de Lúcio Cardoso, o filme é mais generoso com seus corpos e atenua os julgamentos dos demais sobre essas personagens. Também se vale dessas figuras para fazer um comentário sobre a violência de Estado durante a ditadura civil-militar. Filmados após o AI-5, Nina, Timóteo e também André são correspondentes ficcionais de parte daqueles que eram vigiados, perseguidos, presos, torturados e assassinados pelas políticas sexuais. Além dos militantes de esquerda das mais variadas linhas, o autoritarismo e a tortura institucionalizada do aparato militar voltavam-se também contra esses corpos: jovens, hippies, mulheres “modernas”, homossexuais, artistas. O componente de novidade que representavam, em confluência com tendências internacionais, era encarado pelo regime como “subversivo”, parte do “inimigo interno”, da ameaça comunista. Esse contexto histórico é um extracampo que o filme reivindica para si, inclusive ao atualizar o figurino de Nina e André, incluindo roupas de inspiração hippie, na moda naquele momento.

Por vezes, na Trilogia da Paixão, a violência é extrema e literal, centro dos filmes e sinônimo de crime. No primeiro e último longas, ela ganha nomes claros: violência doméstica, assassinato, filicídio, estupro, feminicídio. Vítima de agressões domésticas, a Mulher sem nome de *Porto* se vinga do marido assassinando-o a golpes de machado e levando seu corpo até os trilhos do trem. Donana de Lara deixa seu filho cadeirante cair no despenhadeiro, em um delírio de que isso a libertaria para um relacionamento com o caixeiro-viajante. Para ela, seus papéis de mãe e viúva devota não eram compatíveis com a vivência da sexualidade. Também nesse filme, o assédio sexual constante que sofre a jovem Sinhá, inclusive no interior da família, culmina em um estupro na sacristia. O estuprador Rafael segue ileso, é ela quem assume as consequências de forma trágica. Uma vez que a perda da virgindade corresponde à quebra do pacto com Juca, ela se apresenta para que o tio a mate. Outra vez vemos golpes de machado, agora desferidos no pontilhão do trem.

O argumento de *Porto das Caixas* é parte das experiências que Lúcio procurou fazer em torno da hipótese de um mundo sem Deus. Nesse texto, o *leitmotiv* da morte e as repetições em um ambiente asfixiante e macabro equivalem a ciclos infernais. A história tem semelhanças com o romance *Salgueiro*, com os contos e as crônicas mais populares do escritor inspirados em crimes do subúrbio carioca, e também com seu filme inacabado *A mulher de longe*. Na leitura que Saraceni

faz na sua *mise en scène*, no entanto, a ideia da ausência de Deus é substituída pela constatação do subdesenvolvimento, da anomia, da marginalização e do descaso do Estado em relação a um amplo conjunto de indivíduos anônimos, do qual faz parte aquele casal específico. É o poder público que está ausente, e também a solidariedade entre as pessoas. Sem contar nem mesmo com um cúmplice, a protagonista não tem nada além do próprio corpo para matar o marido que não a reconhece como gente, e também para continuar sobrevivendo depois.

Em *O viajante*, no entanto, após os crimes, há milagres. O Deus silencioso, do qual Donana parece duvidar, afinal se manifesta. O assassinato de Sinhã purifica os pecados da cidade e desencadeia uma série de acontecimentos místicos. O vermelho de seu sangue tingue seu vestido branco e sobe ao céu por meio dos balões vermelhos. Depois de morta, ela reaparece na procissão de Vila Velha. Então um aleijado volta a andar, e um cego recupera a visão. Passamos assim, da primeira à segunda parte do filme, das paixões amorosas à Paixão, do tempo à eternidade. Com os polos de profano e sagrado menos opostos do que quer a modernidade, o que se busca é a ressacralização, depois da sua quebra, no fragmento. A própria experiência de tempo embaralha essas referências. Nesse filme, a montagem atomizada não redundava em aceleração. Trata-se de um tempo passado e interior, no sentido amplo de algo vivido e anacrônico, introspectivo, e de um Brasil interiorano, que se passa num plano terreno que é apenas parte de um todo transcendente.

Também o pecado em *A casa assassinada* é o que permite a descoberta de si, a experiência mística e a redenção. O sujo, o impuro, é parte constitutiva dos homens, das mulheres e daqueles que buscam superar a divisão binária de gênero, como Timóteo. A afirmação da condição humana passa pelo erro e pela imperfeição. A blasfêmia, em vez de se opor, se inclui nessa equação com toda sua potência transgressiva. As imagens de Ana amparando e acariciando o corpo de Alberto após seu suicídio e de Nina transando com André recriam o motivo da *Pietà* – Maria com o corpo de Jesus nos braços –, mas numa chave tão profana quanto sagrada. Além disso, a ressurreição, que aparece desde a epígrafe bíblica sobre Lázaro, se liga sobretudo a Alberto/André e Nina.

André, cuja mãe não sabemos se é Nina ou Ana, é filho do pai. E esse pai é um subalterno, o jardineiro nunca visto no interior da casa. Aquele que não corresponde ao proprietário, que dirá ao patriarca, é o único que tem um herdeiro. Em vez do incesto acontecer no interior da oligarquia rural decadente, que procura se preservar de forma narcísica, ele ocorre justamente entre aqueles cujo sangue não corresponde a um nome de família. Nina, cujo sobrenome não conhecemos, e André, o filho do funcionário, alguém a respeito do qual pouco sabemos, além do fato de que Timóteo, Nina e Ana o desejam. Da mesma forma, em *Porto das*

Caixas, pela ausência de condições financeiras, o marido não consiste num proprietário e provedor. De qualquer forma, busca manter seu domínio sobre a esposa pela força. Sem que tenhamos qualquer informação sobre a geração anterior ao casal, como Demétrio e Ana, eles não têm filhos. Também em *O viajante* estão ausentes todas as figuras paternas. Zeca, embora herdeiro legítimo, é um filho aleijão, que a mãe esconde dos demais e de si mesma atrás da cortina, que serve para ambos. Ele e Sinhá são órfãos de pai. O padrasto e o tio dela não assumem a função; pelo contrário, assediam a jovem. Isaura e Juca não tiveram filhos. Rafael, se teve, não os criou, talvez nem sequer tenha conhecimento deles.

Apesar de tudo, o patriarcado sobrevive, mesmo sem pais nem propriedades, e assombrado por filhos bastardos de subalternos. Sobrevive, inclusive, na crença em Deus, o Pai com letra maiúscula (e conforme o catolicismo, religião ligada ao patriarcado, cuja hierarquia prevê representações masculinas no topo). No entanto, a permanência da fé, por vezes hesitante, convive com a desilusão completa. A falta de crença no político como pai salvador (*Porto*) soma-se ao descrédito de um patriarca sem herdeiros como Demétrio, já incapaz de manter a propriedade da família (*A casa assassinada*). Soma-se também à inconfiabilidade do forasteiro, que parece diferente dos demais por prometer amor, mas se revela tão ou mais violento que os anteriores. E ainda parte sem deixar rastros (*O viajante*).

É nesse patriarcado agônico, repleto de homens fracos, que os filmes se instauram de forma paradoxal, na torcida por seu suspiro derradeiro. Por isso, os três longas tratam da desagregação social e da decadência a partir da esfera privada, focados nas protagonistas femininas. Da situação da Mulher sem nome em *Porto das Caixas* vamos a Nina, uma mulher com nome próprio, mas sem nome de família, no confinamento da chácara dos Meneses. E passamos então à pequena cidade mineira de Vila Velha, que conhecemos por meio de Ana Altiva de Oliveira Lara (a Donana, cujo nome completo espelha seu orgulho e sua importância social) e da jovem e pobre Sinhá, que não sabemos se é nome ou apelido.

Mulher, família e cidade são os âmbitos em que se instauram essas histórias de melancolia. Elas caminham, portanto, do particular ao geral, mas sem nunca perder de vista o que singulariza cada personagem. E também sem as idealizar de forma ingênua. Assim como Adã, de *O desafio*, é uma mulher particular (e não uma grã-fina genérica) que deseja ser feliz, o mesmo é verdade para as personagens femininas da Trilogia da Paixão. As personagens masculinas, por outro lado, são sobretudo o que representam. Isto é, condizem com suas classes, suas profissões e, especialmente, com uma masculinidade em crise. Seja porque violenta (o marido de *Porto das Caixas*, Mestre Juca, Rafael), seja porque desvitalizada num contexto de decadência (Demétrio, Valdo), seja ainda porque deslocada para jovens bonitos com

componentes de feminilidade, que parecem uma ameaça menor sob o patriarcado (o soldado de *Porto*, Alberto, André, Rafael). Enquanto isso, as personagens femininas são mais complexas. Sua indefinição, em vez de funcionar como mote para a narrativa, é respeitada sem dramatização. Ser opacas é parte do que as constitui como sujeitos. Também colabora para isso a forma de filmar, que privilegia *close*s frontais, evita destacar partes isoladas de seus corpos para deleite visual dos espectadores e costura suas vozes diretas ou em *off*. Elas vivem em situações definidas, mas não se deixam definir por elas, como bem observou Paulo Emílio Sales Gomes ([1962] 2016, p. 282) a respeito da Mulher de *Porto das Caixas*.

Às protagonistas somam-se outras personagens femininas com classes e condições de vida diferentes. O feminino não se restringe às mulheres cisgêneros, inclui ainda Timóteo. No entanto, estão ausentes mulheres negras, em um “silêncio ruidoso” (GONZALEZ, 2020, p. 48) que seria completo não fosse a presença dos figurantes em todos os filmes e a importância da personagem de Milton Nascimento no último. Ainda assim personagens ligadas ao feminino são variadas e estão longe de serem perfeitas. Elas sentem inveja ou são conservadoras (a vendedora do machado, Timóteo, Ana, Isaura, Donana), traem seus maridos (Mulher de *Porto*, Nina, Ana) e cometem crimes (Mulher de *Porto*, Donana). A única exceção é talvez Sinhá. A jovem humilde, que apesar de ter absorvido a seriedade de quem amadurece à força, nunca fez mal a ninguém. Daí sua morte prematura e predestinada ter sentido de imolação.

Em todos os filmes, a solidão e a incomunicabilidade das personagens contamina a forma fílmica. Elas buscam a própria imagem no espelho por vaidade, mas também por necessidade de autoafirmação, para lembrarem da própria existência que perde relevância, inclusive para elas mesmas. Em *A casa assassinada* e *O viajante*, monologam em voz *over* ou direta. E mesmo os diálogos de que participam são sobretudo monólogos, tamanha a dificuldade que encontram de se comunicarem e de serem compreendidas. A *mise en scène* organiza a natureza das relações: antagonistas aparecem sempre em campo e contracampo, enquanto aliadas costumam estar uma ao lado da outra. As personagens secundárias, entretanto, são com frequência tiradas de plano. Esse recurso é utilizado, frequentemente com *zoom in*, quando se quer destacar o sentimento de apenas uma integrante da conversa; quando uma das pessoas não ouve com atenção; ou quando os aliados são apenas temporários; em vez de remediarem a solidão, acabarão por agravá-la (como é o caso de Rafael em relação a Donana de Lara e Sinhá).

A partir de um mergulho na intimidade e nos desejos e frustrações dessas personagens, os filmes apresentam uma crítica que entrelaça o patriarcado a três contextos históricos diferentes. Nos anos 1960, questiona-se a atribuição das tarefas de cuidado e reprodução social às mulheres, o imperativo de domesticidade e a violência doméstica, que é ainda mais grave

numa situação de miséria. Em 1962, o mesmo ano em que começa a circular a pílula anticoncepcional no Brasil e antes mesmo de o divórcio ser legalizado, *Porto das Caixas*, defende que as mulheres podem ir além do papel de mãe e esposa, e que têm o direito de viverem plenamente sua sexualidade, inclusive quando esta não é procriativa e acontece fora do casamento heterossexual. Nos anos 1970, durante a ditadura (*A casa assassinada*), a repressão da sexualidade pelos discursos moralistas e conservadores embasava também as políticas sexuais do regime autoritário, como vimos. E o próprio filme seria objeto de censura. Nos anos 1990 (*O viajante*), em meio ao neoliberalismo, as personagens femininas são entendidas com um recurso que não demanda maiores cuidados na sua preservação. É a mesma chave de um extrativismo arcaico e irracional, que não enxerga a finitude das matérias-primas que retira da terra. Uma realidade do passado e do presente de Minas Gerais, e que tantas vezes foi usada como meio de alimentar a economia das ex-colônias na América Latina, colocando-as na mira da especulação do capital internacional. Rafael, em vez de se preocupar com as vendas de seus produtos na festa da cidade, empreende um ciclo de acumulação e descarte das conquistas, tratadas como mercadoria barata. A lógica capitalista vai às relações, não mais passíveis de serem amorosas.

A melancolia que predomina nos filmes não redundando, contudo, em paralisia. Ainda que as personagens femininas sejam todas de alguma maneira vítimas, elas procuram meios de resistir e operam transgressões maiores ou menores. É verdade que sua situação de isolamento restringe as transgressões à esfera individual, aquém da mobilização política. Mas uma vez que o padrão melancólico se repete de uma para outra, que seus sentimentos são mais comuns do que sua particularização nos faria supor, percebemos que há neles a influência da divisão de papéis de gênero sob o patriarcado. De qualquer forma, os filmes apostam em uma temporalidade diferente, que não concebe as derrotas pontuais como fim. E reconhece a continuidade da luta, da resistência, inclusive na esfera da subjetividade. Valorizadas como revolução possível, as transgressões perduram como ideia, plantando uma semente de insubordinação que pode germinar mesmo depois de uma longa fase de dormência.

Em vez do pessimismo catastrófico de Lúcio Cardoso, Saraceni busca alguma alternativa, mesmo reconhecendo o peso do subdesenvolvimento. Daí o final aberto de *Porto das Caixas*. Se o mundo sem Deus cardosiano se desloca ao descaso do poder público nesse filme, os outros restituem Deus como sinônimo de esperança. Em *A casa assassinada*, o *freeze frame* da ressurreição de Alberto aponta para a temporalidade cíclica, a renovação da vida (a ressurreição, a vegetação que cresce frondosa) após a morte (ruína, decadência). E o final feliz em *O viajante* ocorre depois de tudo, isto é, num plano superior, depois que assistimos a um estupro e a dois assassinatos no plano mundano.

Ainda que na prosa de Lúcio já exista uma tendência a “questionar as crenças e as instituições centrais da sociedade por intermediação do feminino” (CARDOSO, Elizabeth, 2013, p. 316), a posição da mulher na realidade social muda muito desde a estreia do escritor nos anos 1930 até o primeiro longa de Saraceni nos anos 1960. E os filmes de Saraceni, mais que a média dos que lhes eram contemporâneos, estão atentos a essas transformações. Reivindicam que elas se aprofundem, quando representam uma emancipação de fato. E denunciam as disparidades sociais, o fato de que os primeiros ventos do feminismo e da revolução sexual não alcançam da mesma forma as mulheres mais pobres e as habitantes do interior do país. A vivência da sexualidade pela mulher não é mais objeto de julgamentos verbais extremos, nem causa de “má reputação” ou sinal de maldade. Mas permanece a ideia ousada e já presente em Lúcio, de que a sexualidade sem as amarras da tradição – fora do casamento e da heterossexualidade compulsória – é um entrave à produtividade capitalista e uma ameaça à manutenção da propriedade privada. A diferença é que isto parece ganhar valor ainda mais positivo em Saraceni e em sua geração.

Da mesma forma que os crimes “passionais” da literatura de Lúcio atrapalham as máquinas e o trabalho (os trens, os moinhos), as relações sexuais em geral não visam herdeiros, não servem à reprodução. Com exceção de Donana e Rafael, os casais se encontram em ruínas da arquitetura colonial, fábricas vazias ou terrenos baldios cercados por urubus e carcaças de animais mortos. Em meio à morte, eles escolhem a dedo quando e com quem pretendem gerar vida. No entanto, ao tratar de um passado que continua no presente, Lúcio é de certa forma nostálgico e por vezes politicamente conservador, ainda que libertário do ponto de vista dos costumes. Já para Saraceni, o que predomina é o reconhecimento de que a modernização não chegou para todos. E, porque conservadora, ela restringiu ainda mais a experiência da sensibilidade, a delicadeza, o exercício dos prazeres, o cultivo dos sonhos.

A paixão que dá título à trilogia Lúcio Cardoso engloba, pois, todos esses sentidos. Embaralha sagrado e aquilo que, sobretudo pelo catolicismo, seria considerado profano. Elogia a lentidão, a contemplação, o lirismo. Se opõe à mercantilização das relações, dos corpos e do tempo. E faz tudo isso com enorme densidade. Elogiando inclusive figuras que ousam assumir suas paixões de forma integral, mesmo que isso as torne alvo de preconceitos sociais e familiares, como Nina e Timóteo. É talvez por compartilhar esses interesses com o romântico *out of date* que era Lúcio (CARELLI, 1988, p. 106), que Saraceni tenha dado tanta importância à obra desse amigo, e tenha se obstinado tanto para extrair dela quatro filmes, apesar de sua difícil gestação.

O acolhimento dessa literatura de parte do que até então seria considerado “o outro”, ou seja, as mulheres e os homossexuais, talvez tenha motivado Saraceni a adaptar os romances de Lúcio, e não os de Octavio de Faria da *Tragédia burguesa*, bastante moralistas sobre essas

questões.³ E o desinteresse de Saraceni pela ironia e pelo escracho também o aproximam de Lúcio, e não de Nelson Rodrigues, por exemplo, cuja obra atraiu a atenção de outros cineastas ligados ao Cinema Novo. Tanto quanto Lúcio, Saraceni prefere chocar e desagradar a fazer rir. Ainda que esse riso resultasse do nervoso, do constrangimento e, em suma, também do choque. Saraceni recusa a todo custo o espetáculo e o entretenimento. Para investigar os dramas íntimos com foco no casal e na família, prefere a verbosidade sofisticada de Lúcio aos bordões irônicos de Nelson Rodrigues. De certa forma, Saraceni também é, ele mesmo, um romântico *out of date*.

Mas, se já houve quem relativizasse este romantismo no próprio estilo de Lúcio, reconhecendo, por exemplo, a escolha do verso livre modernista na sua poesia (RIBEIRO, 2006), há uma grande diferença entre o grau de modernidade no estilo do escritor e no de Saraceni. De outra geração e mais à esquerda, Saraceni incorpora elementos estilísticos inspirados no épico brechtiano, em grande circulação entre os cineastas do Cinema Novo. E experimenta uma decupagem mais solta e antinaturalista, inspirada sobretudo no cinema-verdade e no neorealismo italiano de Rossellini e Visconti.⁴ Alguns de seus filmes também podem ser comparados a obra dos cineastas que Gianni Amico chamaria depois de “Geração Rosati”,⁵ o grupo de jovens que se reunia no bar com esse nome em Roma, no início dos anos 1960, e que incluiu, entre outros, Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Sandro Franchina (diretor de *Morire gratis* [1968], no qual Saraceni atua) e Guido Cosulich (diretor de fotografia que trabalhou no Brasil, inclusive em *O desafio*).

Nada disso impediu que Saraceni também buscasse referências de um cinema mais recuado no tempo, fosse ele clássico ou de vanguarda, internacional ou brasileiro. Como no cinema clássico, as personagens são apresentadas já em situações que as caracterizam. O alcóolatra Juca do Vale, por exemplo, é visto pela primeira vez bebendo, e a doente Isaura, tossindo. A postura de Antonio em *Porto das Caixas*, pelo peso moral do crime, torna-se cada vez mais curvada como a do personagem de *Amora* (F. W. Murnau, 1927). O erotismo destaca situações com água e detalhes como o joelho feminino, como nos filmes *Sangue mineiro* e *Ganga bruta* de Humberto Mauro, cuja *mise en scène*, mais até que o plot, aproximamos de *O viajante*. Além disso, figurino e cenário têm função expressiva, acrescentam ou reforçam características das personagens. Tais objetos situam seus gostos, suas memórias e seu grau de atenção à moda. Por outro lado, com frequência imagens, planos e enquadramentos têm uma concentração

³ Em vários momentos, o desejo de adaptar a obra de Octavio de Faria foi ventilado, inclusive nos jornais, mas Saraceni nunca levou esses projetos adiante.

⁴ Exploramos pontualmente a relação da obra de Saraceni com Rossellini na análise de *O viajante*. Ver também os anais de uma comunicação oral em que comparamos o motivo do casal nas ruínas em *Viagem à Itália* (Roberto Rossellini, 1954) com *Porto das Caixas* e *O desafio* (LIMA, 2020, pp. 672-78). Em relação à obra de Visconti, a semelhança é maior em *A casa assassinada*, sobretudo pelo uso de panorâmica, *zoom in* e *tilt*.

⁵ Uma pesquisa que se debruça sobre essa relação é a de Leandro Saraiva (2002), que compara *O desafio*, de Saraceni, e *Antes da revolução* (1964), de Bernardo Bertolucci.

poética, como na vanguarda silenciosa. Os contrastes entre claro e escuro, fixidez e movimento são simbólicos, assim como a cor. Em especial o vermelho do vestido de Nina, do tiê-sangue e dos balões que sobem ao céu. A capacidade de Saraceni de encontrar poesia no cinema (ROCHA, 2004, p. 440), portanto, não é força de expressão. É por isso que podemos comparar *Porto das Caixas a Limite*, de Mário Peixoto, passando pelo filme inacabado de Lúcio, *A mulher de longe*.

Nesse equilíbrio entre velho e novo, arcaico e moderno, há nos filmes da Trilogia da Paixão um anacronismo deliberado, apontado pela fortuna crítica (BRESSANE, 2011, pp. 53-54; ARAUJO, Inácio, 2000). A obra de Saraceni, como a de seu parceiro Tom Jobim, procura “arcar com o peso do passado e, simultaneamente, acrescentar algo a ele, retirando tudo aquilo que pudesse ser identificado como excesso” (STARLING, 2010, p. 118) ou então ressignificando tal excesso na forma fílmica. Assim, há um esforço de atenuar o sentimentalismo e as GRATUIDADES da prosa de ficção de Lúcio Cardoso. A personagem de *Porto*, por exemplo, não mata por nojo, mas por vingança. E a vingança é sabidamente uma coisa fria, calculada. Ela também não encontra um gatinho filhote ao final, que amparado como um filho, indicaria sua reconciliação com a “vocaçãO” materna.

Além disso, o modo como a encenação proposta pelo escritor em *Crônica da casa assassinada* se aproxima do teatro e do cinema é recriado pelo cineasta de duas formas. Primeiro, os gestos que traduzem o páthos das cenas lacrimosas ou de exteriorização da fúria contra os objetos são desconsiderados, sobretudo em relação às personagens femininas. Permanecem apenas entre as personagens masculinas como forma de indicar que o descontrole emocional é também delas: o desespero de André para entrar no quarto de Timóteo, a briga de Demétrio e Valdo pelo vestido vermelho de Nina. A segunda forma concerne ao uso que se faz do texto literário. O julgamento moral das personagens é despojado, sobretudo em relação a Nina. A grandiloquência dos discursos acusatórios e apaixonados, contudo, se mantém. Estão lá as repetições, as exclamações, o fraseado indireto e imagético que caracteriza a prosa cardosiana. O texto literário se apresenta como tal, isto é, como texto, e em contraste com os planos fixos filmados em cinemascópio. Da mesma forma, nas cenas mais silenciosas, criam-se planos-*tableaux* e movimentos de câmara pouco usuais para estabelecer um distanciamento. A febre, apresentada antes pelo texto, é restituída então pela trilha sonora de Tom Jobim. Nesse jogo, os filmes da trilogia nunca se entregam inteiramente ao páthos: eles ao mesmo tempo o vivenciam e o observam criticamente, num equilíbrio mantido no fio da navalha.

Uma vez que a solidão e a incomunicabilidade são questões centrais dessas narrativas, recorre-se a gêneros literários não dramáticos. Os diálogos muitas vezes dão lugar a monólogos. A música instrumental e as canções terminam de narrar as histórias ou expressam os sentimentos

das personagens. Nesse sentido, há uma aproximação com o épico e o lírico. O épico está, por exemplo, nos olhares que interpelam a câmera e prometem vingança: da Mulher de *Porto*, de Timóteo e de Donana de Lara; nos planos-*tableaux* de Ana e Nina como *Pietàs* profanas; e, sobretudo, nos monólogos ora patéticos ora recapitulativos de Donana de Lara, em atuação magistral de Marília Pêra. A personagem revela um fluxo de consciência distanciado. Ao mesmo tempo que sugere o páthos, parece analisá-lo com os gestos ou com o modo antinaturalista de articular as palavras, ora apressando-as, ora ralentando-as, destacando frases e até mesmo sílabas. Os elementos líricos, por sua vez, se encontram em todos os filmes. Estão no uso da música de Tom Jobim e na plasticidade contemplativa das imagens. Mas é também em *O viajante* que se concentram, sobretudo em torno de Sinhá. A jovem compara a si mesma com elementos da natureza que conhece intimamente, como o tiê-sangue, o que é reforçado pela fusão de seu rosto com a imagem do pássaro e pela canção “Maria é dia”.

A personagem de Milton Nascimento nesse filme também cumpre um importante papel na aproximação com o épico e o lírico. Ele está entre um *raisonneur* e o coro da tragédia, como uma ponte entre os mundos terreno e superior, o tempo e a eternidade. O compositor interpreta quatro músicas. Duas diegeticamente: os cantos gregorianos na sequência do cortejo fúnebre do pai de Zeca e na sequência final com os milagres. Duas outras canções expressam e comentam os sentimentos de Donana de Lara apenas na banda sonora: “Mar interior” e “Derradeira primavera”. Esta última é parte da trilha sonora original de Tom Jobim para *Porto das Caixas*, então com letra de Vinicius de Moraes.

Ao longo da tese, examinamos os três filmes da Trilogia da Paixão, assim como as idas e vindas dos projetos, em diálogo com a obra de Lúcio Cardoso. Nossa hipótese central de que, procurando homenagear os romances do escritor, Saraceni de certa forma diverge deles se confirmou, mas se aprofundou. As divergências revelam sua autonomia de autor de uma nova obra, mas permitem perceber ao mesmo tempo o diálogo desses filmes com sua época, seja com o contexto sociopolítico, seja com as transformações (também políticas) no campo dos costumes. Assim, o filme que parte do principal romance do escritor é justamente o mais diferente de seu projeto estético, donde a modificação do título. Perde-se a “crônica”, porque em vez de reconstituir acontecimentos que se passaram em uma casa, o filme apresenta diretamente a casa, num eterno presente compatível com a situação de suspensão dos sonhos durante a ditadura civil-militar. Já *Porto das Caixas* e *O viajante*, embora transformem também o desenlace e a caracterização das personagens femininas, de certa forma continuam o projeto de Lúcio no cinema e empreendem um diálogo também com seus contos, suas crônicas e sua poesia. Principalmente com algumas características desta última: as figurações da morte, da noite e das

sombras (RIBEIRO, 2006, p. 110), as investigações sobre questões teológicas ou sobre o sentido das paixões amorosas, e o uso expressivo da cor.

Na frequência das obras e no estudo da trajetória desses dois autores, percebemos mais afinidades do que podíamos supor de início, e sobretudo mais do que as diferenças ideológicas entre eles nos faziam crer possíveis. Além de compartilharem a boemia, o catolicismo não ortodoxo e o gosto pelo intimismo e pela estranheza, Lúcio e Saraceni têm muitas outras coisas em comum. Por exemplo, a multiplicidade de interesses artísticos: a passagem de ambos pelo teatro, a incursão de Lúcio pelo cinema, a proximidade de Saraceni com a literatura, sobretudo pela leitura de romances e pelas adaptações literárias. Os dois também deram grande importância à colaboração e à amizade. Chamavam seus amigos para trabalhar nos projetos coletivos do teatro e do cinema⁶ e mantinham contato por décadas com seus interlocutores, como Octavio de Faria, Ferdy Carneiro, Marcos Konder Reis, Nelson Dantas (para citar apenas alguns amigos que eles tinham em comum), ouvindo suas críticas, mas sempre seguindo sua pesquisa artística com autonomia.

Ao analisar documentos e versões preliminares de argumentos e roteiros, tanto de Lúcio como de Saraceni, pudemos constatar que seus processos criativos são semelhantes, apesar das diferenças entre cinema e literatura. A obra de ambos se aprofunda por acréscimo, sendo muitas vezes mais “dionisíaca” do que “apolínea” (NIETZSCHE, 2007). Ainda que a formalização seja muito importante, as atenções, depois de definida uma estrutura narrativa ou uma forma de filmar, voltam-se mais para a manutenção do ímpeto criativo do que para o refinamento minucioso da forma, com a precisão que observamos na obra de um Graciliano Ramos, por exemplo. Daí as irregularidades no conjunto da produção e no interior de cada obra, mas também um arrebatamento que, como sugeriu Victor Hugo (2007, pp. 26-27), parte também do erro, não o contorna. A paixão também está aí. Para nenhum dos dois é o caso de retificar Deus e sua criação, nem de omitir os deslizes humanos, que às vezes assumem o sentido de pecado, às vezes de crime. O grotesco e o sublime, para ambos, andam sempre juntos, são faces indivisíveis da mesma moeda.

Nos textos menos retrabalhados de Lúcio, como aqueles que ele escreveu para a coluna “O Crime do Dia” ou no romance *O viajante* que ficou inacabado, percebemos os mesmos problemas de certos momentos dos primeiros roteiros de Saraceni para os filmes. As cenas de violência são mais explícitas, os julgamentos das personagens ou dos narradores soam mais sumários, a temporalidade entre causa e consequência parece mais imediata. As nuances seriam

⁶ Entre o conjunto de parceiros de Saraceni que retornam nos filmes da Trilogia da Paixão, destacamos o diretor de fotografia e montador Mário Carneiro, o diretor de arte Ferdy Carneiro e o compositor Tom Jobim. Além, é claro, de alguns atores, como Nelson Dantas, Irma Alvarez e Leina Krespi, que atuam em mais de um filme da trilogia.

conquistadas apenas na reescrita. No caso de *O viajante*, é nítido o aprimoramento entre o primeiro roteiro, escrito logo depois do lançamento do livro com organização de Octavio de Faria, em 1973, e o segundo, escrito para o filme. A autonomia de Saraceni em relação a esse romance inacabado vai numa crescente: da exclusão de núcleos narrativos e da mudança de características das personagens até a criação de um desenlace. Vistas em detalhe, as mudanças do Roteiro 2 também indicam que o tempo que o separa do Roteiro 1, cerca de 25 anos, permitiu uma leitura mais aprofundada da obra de Lúcio. Saraceni retomou trechos de acréscimos e variantes, incorporou passagens de outros textos do escritor, sobretudo de seus diários, e criou cenas, personagens e situações lírico-narrativas a partir do uso de canções. Além disso, no filme, para percorrer Minas, procurou estabelecer um diálogo não só com a obra de Lúcio, mas também com a de Humberto Mauro. Além das canções que mencionamos, “A tristeza dos sinos”, de Ary Barroso, interpretada pelas cantoras Célia e Celma, é um exemplo dessa busca. *O viajante*, filmado depois que Saraceni escreveu suas memórias, é uma obra de maturidade do cineasta que funciona não só como um fecho para a Trilogia da Paixão, mas também como um balanço de toda a sua filmografia.

No percurso que fizemos na tese, procuramos contribuir com a pesquisa da obra de Saraceni, mas também com a de Lúcio Cardoso. Em relação à vasta obra deste último, antes de mais nada, discutimos com detalhes seu projeto no cinema no primeiro capítulo. Das suas crônicas para a revista *Cultura Política*, passando por seu roteiro de *Almas adversas* e seu filme inacabado *A mulher de longe*, até o argumento de *Porto das Caixas*. Com essa discussão, confirmamos a hipótese de que a conexão formal e de atmosfera de *Porto das Caixas* com *Limite* passa por esse filme de Lúcio. Além de destacar em seus textos o longa do amigo Mário Peixoto como um ponto de partida do cinema que deveria ser perseguido no Brasil, Lúcio retoma motivos visuais (paisagem marítima, doença contagiosa, urubus, cercas e vegetação de restinga) e soluções de *mise en scène* dessa obra. E faz isso em parceria com o fotógrafo Ruy Santos, assistente de Edgar Brazil em *Limite* e também fotógrafo de *Estrela da manhã* (1950), filme dirigido pelo crítico Jonald (Oswaldo Marques de Oliveira), do qual Peixoto teria talvez participado, segundo rumores. De todo modo, sabemos que Peixoto viu e escreveu sobre esse filme, elogiando a cena do cortejo fúnebre na praia, que Lúcio procurou integrar aos propósitos de seu filme.

Ao analisar o roteiro técnico de *A mulher de longe*, apontamos a relação da história com a pesquisa de Lúcio sobre a forma do conto, em andamento também nos anos 1940. Nessa década, considerada a mais produtiva e fecunda do escritor para as narrativas breves (LAMEGO, 2012), Lúcio se interessa pela paisagem marítima em seus “contos insulares” (ibidem). Em paralelo, investiga o sombrio e fantástico na obra de Poe, além de seu princípio da unidade de

efeito para o conto (POE, [1842] 1976). A personagem da forasteira de *A mulher de longe* também tem relação com José Roberto, o protagonista da novela *O desconhecido* e com Nina de *Crônica da casa assassinada* (COSTA, Érica, 2016; 2020). Mas, ao contrário das personagens atraentes de suas novelas e romances até então, a Mulher I não é uma moça ingênua e pura como Nina (de *O desconhecido*) ou Emanuele (de *A luz do subsolo*), antes de ser corrompida pelo mal do meio.

Na análise do argumento de *Porto das Caixas*, aproximamos a narrativa das crônicas de Lúcio para O Crime do Dia, coluna na qual ele se inspirava em crimes ocorridos no subúrbio carioca. Ao contrário da estrutura do romance policial, no entanto, nesses textos e no argumento de Lúcio não importa descobrir os detalhes do crime, sua motivação, as armas, mas perscrutar o sentimento dos envolvidos, o sentimento de culpa ou sua ausência. Daí a semelhança, para além da ambientação da estação ferroviária, com o filme *A besta humana* (Jean Renoir, 1938), baseado no romance homônimo de Zola, que Lúcio aponta como um exemplo de filme sonoro bem-sucedido em uma de suas crônicas para *Cultura Política*.

No capítulo 3, examinamos a *Crônica da casa assassinada* e o primeiro roteiro de Saraceni adaptado desse romance. Procuramos, por meio de um breve comentário sobre a experiência de Lúcio no teatro, associar essa obra à ideia de *huis clos* sartriano, o fato de que tudo se passa nesse espaço fechado da casa, um microcosmo do inferno que são os outros, é a família (sobretudo a mineira) e somos nós mesmos. Com a hipótese de que tanto o cinema quanto o teatro marcaram a maneira como Lúcio passou a construir a encenação em seus romances, destacamos esse aspecto de *Crônica da casa assassinada*. Fizemos isso, é claro, sem deixar de observar a montagem fragmentada e as muitas vozes narrativas que compõem esse romance complexo, com mais solilóquios do que diálogos. Ao nos concentrar na caracterização de Nina, percebemos como ela é construída no romance por meio de metáforas e comparações com os reinos vegetal e animal e também com associações que atrelam o feminino ao mal. Em seu roteiro, Saraceni restringe os julgamentos morais em torno da personagem e o excesso melodramático de seus gestos. Também cria novas falas para que ela se defenda ou acuse os demais. As metáforas com o reino vegetal e animal se tornariam concretas nos planos em que predomina a exuberância de um jardim tropical. Mas o que muda radicalmente em relação ao romance é que o câncer não decompõe mais seu corpo em vida, e o incesto não se apresenta nesse momento à beira da morte. Entre roteiro e filme houve várias outras mudanças, como vimos.

No capítulo 5, antes de tratarmos dos dois roteiros de *O viajante* de Saraceni a que tivemos acesso, analisamos a organização que Octavio de Faria fez do romance inacabado de Lúcio. Por não se tratar de uma edição crítica, nem sempre são indicadas com precisão as anotações do escritor à margem, as rasuras e uso de espaçamentos dos manuscritos originais.

Também podemos perceber que Octavio faz escolhas subjetivas, com base na própria interpretação da obra e no próprio gosto. De qualquer forma, nesta que é a única edição do romance, Octavio procurou apresentar um conjunto amplo de materiais para quem quisesse se aprofundar no que Lúcio deixou escrito. Em contrapartida, escolheu e apresentou um plano desse romance em sua inteireza, para aqueles que desejassem apenas a fruição de uma primeira leitura. No capítulo seguinte, concentrado na análise do filme, constatamos também via filme a proximidade entre trechos desse romance inacabado e a poesia de Lúcio (RIBEIRO, 2006, pp. 75-76). Assim indicamos de forma breve, como antes em relação ao teatro, o que caracteriza a produção poética do escritor.

Desse modo, foi possível percorrer um amplo espectro da obra de Lúcio: do seu cinema e teatro à sua poesia, passando, é claro, pelos romances que inspiraram dois desses filmes e, pontualmente também por novelas, contos e crônicas. Da mesma forma, ao estudar um conjunto de filmes heterogêneos e separados no tempo, que abarca o primeiro e o penúltimo longa de Saraceni, acreditamos que foi possível percorrer uma variedade significativa de momentos e propostas do seu cinema. Naturalmente, a Trilogia da Paixão cobre apenas parte de sua filmografia, mas seu exame atento nos permitiu ancorar nos filmes muitas observações da fortuna crítica. Sobretudo aquelas que apontavam diferenças entre as obras desse cineasta e o conjunto do que ficou mais conhecido como o Cinema Novo.

A pesquisa concentrada na análise filmica nos permitiu contrariar algumas ideias correntes na historiografia do cinema brasileiro. Foi possível estabelecer continuidades além de apenas rupturas entre o projeto do Cinema Novo e os cinemas de arte que o precederam, daquele gestado no Chaplin Club, que tem em *Limite* sua culminância, passando por um cinema mais narrativo, como o de Humberto Mauro e também o de Lúcio. Pela análise de *Porto*, percebemos que o legado de *Limite* e do Chaplin Club chega ao Cinema Novo por mais de uma fonte, como o próprio Saraceni observa em suas memórias (1993, p. 11).⁷ Dos cinemanovistas, ele é o único próximo de Octavio de Faria, mas vários jovens tinham relação com Plínio Sussekind Rocha e frequentaram seu cineclube na Faculdade Nacional de Filosofia. Alguns exemplos são Joaquim Pedro de Andrade, Saulo Pereira de Mello, Marcos Farias, Leon Hirszman, Miguel Borges, Carlos Pérez e talvez o próprio Mario Carneiro, que assina a fotografia

⁷ Saraceni menciona isso ao lembrar da controvérsia em torno do manifesto do Cinema Novo. Segundo ele, muitos dos cineastas ligados ao grupo cinemanovista ainda defendiam uma ideia de especificidade do cinema semelhante àquela defendida no Chaplin Club/ *O fan*. Ele próprio, no entanto, se diz já um adepto do cinema impuro de André Bazin. Quando Glauber Rocha sugeriu que Miguel Borges escrevesse o manifesto do movimento, e Borges apresentou o texto no bar Alcazar um pouco depois, Saraceni ficou chocado com a sua intenção declarada de descontaminar o cinema de literatura, teatro, música, dança, algo que julgou atrasado, um manifesto dos anos 1920 que nem Eisenstein assinaria, e ironizou que era a mesma coisa que “o filho pedindo para o pai: Quero uma bola. Não uma bola de futebol, não uma bola de basquetebol, não uma bola de vôlei [...]. Quero uma bola-bola!” (SARACENI, 1993, p. 46).

dos três filmes da Trilogia da Paixão e que já tinha assistido a *Limite* algumas vezes nesse cineclube (FREIRE, 2006, p. 20).

Já a análise de *O viajante*, que teve um desdobramento comparativo com dois filmes de Humberto Mauro, nos permitiu investigar que tipo de relação o filme de Saraceni estabelece com a obra desse cineasta que foi tantas vezes reivindicado como um precursor do Cinema Novo pelos próprios membros do grupo. Embora *O viajante* não compartilhe a visão de Mauro do meio rural brasileiro, está presente a mesma forma de filmar o terceiro elemento dos triângulos amorosos à espreita, as fusões entre as personagens femininas e elementos da natureza, além de outros motivos visuais, como a cachoeira. Além disso, a aproximação entre Saraceni e Mauro, nos permitiu enxergar um conjunto mais diverso de tendências dentro do Cinema Novo do que foi consagrado até hoje pela historiografia. Entre os extremos da proposta de Mauro e da de filmes como *Vidas secas*, *Deus o diabo na terra do sol* e *Os fuzis*, há uma série de obras mais intimistas que destacam a decadência e as fissuras sociais do ambiente rural por meio de personagens particulares que lá vivem. Nelas, o interesse pela paisagem que é também humana considera ainda experiências de mundo restritas ao âmbito doméstico e familiar e os limites impostos pelo patriarcalismo à sexualidade.

Desse modo, ainda que nosso percurso tenha se concentrado na obra de Saraceni, foi possível perceber que ela não é a única, no conjunto do Cinema Novo, a propor uma visada intimista atenta à dimensão social e política. Mesmo quando os cineastas se valeram do romance social dos anos 1930, estão presentes elementos associados ao romance introspectivo, como a ênfase na subjetividade. A decadência das grandes famílias rurais e de suas casas contrasta com as aspirações das personagens femininas (que vão além do que permitia seu papel de gênero em cidades conservadoras do interior do país), há uma ideia de masculinidade atrelada à violência, e uma constante melancolia. É de um tempo moroso, de uma morte lenta que, apesar de certa, custa a chegar. Vemos isso, por exemplo, nos filmes *Menino de engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), *Memórias de Helena* (David Neves, 1969), *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972), *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1972) e *Joana francesa* (Cacá Diegues, 1973).

Com a análise de *A casa assassinada*, percebemos alguns temas em tensão com a ideia de família da tradição católica. Por esse motivo o filme tem relação com os filmes do Cinema Novo que adaptaram a obra de Nelson Rodrigues (XAVIER, 2003b; XAVIER; PUPPO, 2004), embora sem a ironia que permanece em alguns desses filmes (sobretudo nos de Arnaldo Jabor) e também com personagens mais complexas do que as do dramaturgo pernambucano. Se a centralidade das personagens femininas pode ser recuperada em outros filmes do Cinema Novo (SILVA,

Carolinne, 2020), um exemplo que diverge do conjunto de personagens desse grupo é Timóteo. O roteiro que o próprio Lúcio escreveu para o filme de certa forma criava uma autocensura em torno da personagem, mostrando-o apenas pela mão cheia de anéis. No filme de Saraceni, no entanto, Timóteo é uma das personagens principais e monologa longamente, encarando a câmera. A respeito dele, como vimos, permanecem de forma corajosa as coisas boas e ruins. Seu caráter libertário do ponto de vista dos costumes e a torção nos papéis de gênero que promove (BESSA, 2017) convivem com sua mentalidade conservadora, nostálgica dos tempos áureos marcados pela escravidão, própria de sua classe e família.

Pela especificidade das personagens e pela centralidade do erotismo nesse conjunto de filmes de Saraceni, também poderíamos aproximá-lo do assim chamado Cinema Marginal, como aliás defenderam alguns cineastas ligados a essa vertente, como Rogério Sganzerla ([1966] 2010). Se outros filmes de Saraceni, como *Amor, carnaval e sonhos*, têm relação mais direta com as experiências da Belair, a respeito da Trilogia da Paixão, a semelhança que acreditamos ter mais lastro é com o filme menos irônico de Carlos Alberto Prates Correia, que também trata de Minas Gerais, *Noites do sertão* (1984), inspirado em Guimarães Rosa. Esse longa, que conta também com o ator Carlos Kroeber, pode ser aproximado de *A casa assassinada* e também de *O viajante*.

Ao analisar este último filme, percebemos uma grande semelhança com a obra de Walter Lima Jr, que havia recém-lançado *A ostra e o vento* (1997), estreia de Leandra Leal no cinema. Entre os cineastas que começaram sua carreira no Cinema Novo e seguiram atuantes até o contexto da Retomada, é com Walter Lima Jr. que Saraceni compartilha um conjunto maior de afinidades. Em um estudo comparativo sobre os dois, seria possível tanto observar a relação com a literatura, os filmes urbanos, mais políticos (*Brasil ano 2000* [Walter Lima Jr., 1968] e *O desafio*) ou oníricos (*A lira do delírio* [Walter Lima Jr., 1978] e *Amor, carnaval e sonhos*), e os que se voltam para cidades menores ou vilarejos remotos, com destaque para as personagens femininas em relação à natureza (*Inocência* [Walter Lima Jr., 1983], *A ostra e o vento* e *O viajante*).

Vários pesquisadores têm revisto e nuançado a divisão entre Cinema Novo e Cinema Marginal a partir dos próprios filmes (ARAÚJO, Mateus, 2012, pp. 192-200;⁸ SIQUEIRA, 2019). Com tal postura, se poderia pesquisar outras obras de Saraceni, incluindo vídeos e documentários. Outro estudo comparado do cineasta carioca que nos parece promissor deveria se concentrar na “Geração Rosati”. O ideal seria tanto recuperar a sociabilidade desse grupo (seus membros, pontos de encontro, assuntos de discussão, quantos estudaram no Centro

⁸ No rastro de trabalhos de Ismaél Xavier e Jean-Claude Bernardet, Mateus Araújo tem insistido em cursos e palestras (como as intituladas *Experimentações do cinema moderno nos anos de chumbo* (1967-70), proferidas no Sesc-sp em 2019, no curso coletivo História do Cinema Brasileiro coordenado por Xavier) na necessidade de relativizar a oposição muito sedimentada na historiografia entre Cinema Novo e Cinema Marginal, oposição que, embora não careça de lastro e designe uma rivalidade real entre os grupos na época, lhe parece constituir um esquema de abordagem limitado para uma revisão historiográfica mais arejada. Para ele, seria melhor voltar a esta paisagem conhecida com óculos novos.

Sperimentale di Cinematografia como Saraceni) quanto analisar em conjunto as obras. Tal pesquisa poderia mapear os diálogos do grupo com as propostas anteriores do neorealismo. E contribuiria para identificar colaborações entre cineastas de diferentes nacionalidades – como é o caso de Saraceni, cuja relação com o cinema italiano é de proximidade e troca.

A variedade de estudos comparados permitidos pela obra de Saraceni reforça as interpretações de que, sendo cinéfilo, ele faz um “Cinema do cinema, que implica a criação e a recriação da imagem no filme cinematográfico” (BRESSANE, 2005, p. 51). É também que a afetividade foi uma condição de possibilidade da sua obra (COSTA, L. C. da, 2003, pp. 177-95; MIRANDA, 2007). Nossa pesquisa se debruçou apenas sobre parte dos grupos aos quais Saraceni pertenceu ou se associou, de quem era amigo e com quem criou de forma colaborativa. Pudemos esboçar parte da sua conexão com a música, no caso a Bossa Nova, a partir de Tom Jobim. Também foi possível destacar a parceria continuada com Mario Carneiro, cujo longa-metragem *Gordos e magros* (1977), com Carlos Kroeber no papel principal, poderia ser incluído na constelação (SOUTO, 2020, pp. 153-65) de *A casa assassinada* e *Noites do sertão*.

O que concentrou nossos esforços, no entanto, foi a relação de Saraceni com o romance introspectivo, a partir da obra de Lúcio Cardoso. No estudo das obras, percebemos, junto com a fortuna crítica que revisita a divisão do Romance de 1930 (BUENO, 2006), que as obras desse escritor também contêm críticas sociais. Elas focalizam, por exemplo, a decadência, a violência e contêm críticas ao moralismo dos devotos católicos e à corrupção da Igreja, apontando para a monetarização da fé e também das relações. E apresentam, sobretudo, uma crítica ao patriarcado, denunciando a situação das mulheres de seu tempo, a centralidade do casamento, a sexualidade que visa apenas a reprodução e a heterossexualidade compulsória. Os filmes que compõem a Trilogia da Paixão ou Trilogia Lúcio Cardoso são resultados das leituras e da frequência continuada que o cineasta faz da obra desse escritor. Mas são sobretudo criações autônomas, parte importante da filmografia de Saraceni, de seu projeto de cinema moderno marcado pelo intimismo, pela linguagem poética e pela conciliação de polos opostos. Um cinema que é ao mesmo tempo lírico e documental; impuro (baseado em romances, com elementos do teatro) e cinéfilo; ascético e passional. É sempre, essencialmente, coletivo.

Referências bibliográficas

Obras de Lúcio Cardoso

- CARDOSO, Lúcio, "A mulher de Caruaru". *A Noite*, seção Risos e Lágrimas da Cidade, O Crime do Dia, Rio de Janeiro, sábado, 12/4/1952a, p. 9.
- _____. "Argumento de Porto das Caixas". In: FREIRE, Miguel. *Uma luz brasileira: a contribuição de Mario Carneiro*. Dissertação de mestrado. Niterói: UFF, 2006.
- _____. "Cinema: (I)" a "Cinema VI". *Cultura Política: revista mensal de estudos brasileiros*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1-7, mar.-set. 1941. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo-pessoal/MS/impreso/cultura-politica-rev mensal-de-estudos-brasileiros>>.
- _____. "O crime da praia". *A Noite*, seção Risos e Lágrimas da Cidade, O Crime do Dia, Rio de Janeiro, quarta-feira, 9/4/1952b, p. 9.
- _____. "O poço". *A Noite*, seção Risos e Lágrimas da Cidade, O Crime do Dia, Rio de Janeiro, sábado, 17/5/1952c, p. 10.
- _____. *A luz no subsolo*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1971.
- _____. "Argumento de Porto das Caixas". In: FREIRE, Miguel. *Uma luz brasileira: a contribuição de Mario Carneiro*. Dissertação de mestrado. Niterói: UFF, 2006.
- _____. *Contos da ilha e do continente*. Org. Valéria Lamego. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- _____. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2ª ed. Mario Carelli (Org.). Paris: Unesco, 1996.
- _____. *Diário completo*. Edição ilustrada. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970.
- _____. *Diários*. Org. Êsio Macedo Ribeiro Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- _____. *Dias perdidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- _____. *Inácio, O enfeitado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. *Maleita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. *O desconhecido/ Mãos vazias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *O viajante*. Introdução de Otávio de Faria. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- _____. *Poesia completa*. Edição crítica de Êsio Macedo Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2011.
- _____. *Poemas inéditos*. Org. Octavio de Faria. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- _____. *Teatro reunido*. Curitiba: UFPR, 2006.
- _____. *Três histórias de província*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.

Obras gerais

- A MANHÃ, "Bibi Ferreira, estrela de 'Almas adversas', o próximo lançamento dos três cines Metro". 14/5/1950, p. 6. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116408/48562>>. Acesso em 17 jan. 2021.
- A MANHÃ, Anúncio publicitário de *Almas adversas*. Rio de Janeiro, 18/5/1950, p. 6. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116408/48602>>. Acesso em 12 fev. 2021.
- A MANHÃ, "'Almas adversas', a próxima apresentação dos 3 cines Metro.", 9/5/1950, p. 7. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/116408/48463>>. Acesso em 17 jan. 2021.
- ALBERGARIA, Consuelo. "Espaço e transgressão". In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2ª ed. Mario Carelli (Org.). Paris: Unesco, 1996, pp. 681-88.
- ALGRANTI, Leila Mezan. "Família e vida doméstica". In: NOVAIS, Fernando & MELLO E SOUZA, Laura de (Orgs.). *História da vida privada no Brasil*, v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 83-154.
- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. "O cinema brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS." *Revista de Sociologia e Política*, n. 12, jun. 1999, pp. 121-29.
- ALMEIDA, Londina da Cunha Pereira de. *Do romance ao filme: um olhar sobre Crônica da casa assassinada*. Tese de doutorado em Letras. São Paulo: Mackenzie, 2016.

- AMARAL, Erika. *Representações da mulher caipira no cinema brasileiro: Amélia (2000), de Ana Carolina, e Uma vida em segredo (2001), de Suzana Amaral*. Dissertação de mestrado em Meios e Processos Audiovisuais. São Paulo: ECA-USP, 2020.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “A mão esquerda”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21/5/1965. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/64843>. Acesso em: 27/7/2021.
- _____. “Nosso tempo”. In: *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 23-29.
- _____. “O gerente”. In: *Contos de aprendiz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. “Os bens e o sangue”. In: *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 76-81.
- _____. “Vila da Utopia”. In: *Confissões de Minas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, pp. 105-ss.
- ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ARAÚJO, Inácio. “‘O Viajante’. Filme de Saraceni é um desses anacronismos magníficos”. *Folha de S. Paulo*, 4/2/2000.
- _____. “Marília Pêra não queria fazer cena de ‘O Viajante’”. *Folha de S. Paulo*, 25/5/2011.
- ARAÚJO, Mateus. “Boca do lixo, Sociedade Anônima: notas sobre O Bandido da Luz Vermelha”. In: Glaura Cardoso Vale (Org.). *Catálogo da 16. Festival do filme documentário e etnográfico*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2012, p. 192-200.
- _____. “Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro”. In: *Revista Devires: cinema e humanidades*. Belo Horizonte, v. 6, n. 1, jan.-jun.-2009, pp. 40-73.
- _____. “Grandeza e limites de Humberto Mauro”. *Cinemas*, n. 7, set.-out. 1997, pp. 67-79.
- ARQUIVO NACIONAL. Fundo Serviço Nacional de Informações. Disponível em: <<http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>>. Acesso em: 13 jan. 2020.
- ARTHUSO, Raul. “Porto das Caixas”. *Revista Cinética*, 25/1/2016.
- ASTRUC Alexandre. “Nascimento de uma nova vanguarda: ‘a câmera-stylo’” [1948]. In: *Nouvelle vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 1999.
- AUERBACH, Eric. *Le Culte des passions, Essai sur le XVIII^e siècle français*. Paris: Macula, 1998.
- _____. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.
- AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013.
- AVELLAR, José Carlos. “A face oculta: *A casa assassinada*, de Paulo César Saraceni, no Caruso”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03/3/1972.
- _____. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- _____. *O chão da palavra, cinema e literatura do Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- _____. *Pai, país, mãe pátria*. São Paulo: IMS, 2016.
- AYALA, Waldir. “Lúcio pintor”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [S. l.], v. 28, n. 39, p. 173-174, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6575>>. Acesso em: 12 nov. 2021. doi: <<http://dx.doi.org/10.17851/2359-0076.28.39.173-174>>.
- AZEREDO, Ely. “Porto das Caixas”. In: *Olhar crítico: 50 anos de cinema brasileiro*. São Paulo: IMS, 2009, p. 336.
- BALIO, Tino. “The Woman’s Film.” In: *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939*. Berkeley/ Los Angeles/ Londres: University of California Press, 1995, pp. 235-55.
- BARROS, Fernando Monteiro de. “O gótico e a brasilidade em Lúcio Cardoso”. *Revista do CESP*, v. 28, n. 39, jan.-jun. 2008.
- BASTOS, Maria Teresa; RAMOS, Maria Guimar. “Entre fotografia e cinema: Ruy Santos e o documentário militante no Brasil dos anos 1940. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, ano 2, n. 3, 2013, pp. 156-83.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: LP&M, 1987.
- BAZIN, André. “Por um cinema impuro – defesa da adaptação”. In: *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 113-35.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*, v.1. Rio de Janeiro: Circulo do Livro, 1990.
- BEDRAN, Ângela Maria. “A paixão segundo Lúcio Cardoso”. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *Lúcio Cardoso: A travessia da escrita*. Belo Horizonte: UFMG, 1998, pp. 134-41.
- BELLAS, João Pedro. “Gótico brasileiro: uma proposta de definição”. *Organon*, Porto Alegre, v. 35, n. 69, 2020, pp. 1-15.

- BENGELL, Norma. *Norma Bengell* [autobiografia]. Org. Christina Caneca. São Paulo: Ed. nVersos, 2014.
- BENSAÇON, Guy. “Notas clínicas e psicopatológicas”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2ª ed. Mario Carelli (Org.). Paris: Unesco, 1996, pp. 689-96.
- BERNARDET, Jean-Claude. “A crise do cinema brasileiro e o plano Collor” [1990]. In: *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 182-94.
- _____. “Adaptações: nem foi preciso medidas violentas”. In: *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, pp. 216-18.
- _____. *Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude.; REIS, Francis Vogner dos. *O autor no cinema. A política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960*. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Sesc, 2018.
- BERQUÓ, Elza. “Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica”. In: L. M. Schwarcz (Org.), *História da vida privada no Brasil*, vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 411-37.
- BESSA, Karla Adriana Martins. “Como cheguei a ser o que sou? Uma estética de torção em filmes das décadas de 60 e 70”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 25 (1):422, jan.-abr. 2017, pp. 291-315.
- BHATTACHARYA, Tithi. “O que é a teoria da reprodução social?”. *Revista Outubro*, n. 32, 1º semestre de 2019.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 1996.
- BIROLI, Flávia. “O público e o privado”. In: Flávia Biroli e Luis Felipe Miguel (Orgs.). *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- BLÜMLINGER, Christa. “Lumière, o trem e a vanguarda”. In: NOGUEIRA, Calac; BAPTISTA, Lucas; CHIARETTI, Maria (Orgs.). *Lumière cineasta*. Catálogo de mostra. São Paulo/ Brasília/ Rio de Janeiro: CCBB, 2020, pp. 118-45.
- BORGES, Jorge Luis. *Outras inquirições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. “Lúcio Cardoso”. In: *História concisa da literatura brasileira*. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, pp. 413-15.
- _____. “Um grande folhetim tumultuosamente filosófico”, in CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2ª ed. Mario Carelli (org.). Paris: Unesco, 1996, pp. XXI-XXIII.
- BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de. “A in/visibilidade lésbica no cinema”. In: HOLANDA, Karla. (Org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. “O discurso da morte encenada”, in *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, pp. 153-200.
- BRENNER, Johanna. “Democracia, comunidade e cuidado”. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 18, Brasília, set.-dez; 2015.
- BRESSANE, Júlio. “O gerente”. In: *Deslimite*. Rio de Janeiro: Imago, 2011, pp. 43-54.
- _____. “Porto das Caixas: Cinema do cinema”. In: *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2004, pp. 51-58.
- BRITO, Paulo Henriques. “Algumas considerações teóricas”. In: *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, pp. 11-57.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/ Londres: Yale University Press, 1976.
- BUENO, Ana Alice. “A casa (entre)aberta”. *Revista do CESP*, v. 28, n. 39, jan.-jun. 2008, pp. 25-44.
- BUENO, Luis. “Somos todos doidos: O teatro de José Régio e de Lúcio Cardoso”. *Revista Letras*, Curitiba, n. 71, jan.-abr. 2007, pp. 121-137.
- BUENO, Luis. *Uma história do romance de 1930*. São Paulo/ Campinas: Edusp/ Editora da Unicamp, 2006.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- BYRON, lord. *Marino Faliero, doge of Venice – an Historical Tragedy, in five acts; The Prophecy of Dante: A Poem*. Londres: John Murray, 1821. Disponível em: <<https://archive.org/details/marinofalierodog00byrorich/page/n5/mode/2up?ref=ol&view=theater>>. Acesso em: 31/08/2021.
- CABALA, Frederico van Erven. *Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues: arquitetos da decadência*. Dissertação de mestrado em literatura. Niterói: UFF, 2019.
- CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

- CABRERA, Livia Maria Gonçalves. *O maior drama nacionalista do Brasil: produção, recepção e circulação de Inconfidência mineira (Carmen Santos 1936-1948)*. Dissertação de mestrado em Cinema e audiovisual. Niterói: UFF, 2020.
- CAIN, James M. *O destino bate à sua porta*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CALIL, Carlos Augusto. "O jardim particular de David". In: *O telégrafo visual*. São Paulo: Editora 23, 2004, pp. 9-24.
- _____. "Com a sua permissão, Vinicius de Moraes..."; "O cinema dos olhos da Poesia". In: *O cinema de meus olhos*. Org. Carlos Augusto Calil. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CALDWELL, Helen. *O Orelô brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CALLADO, Antonio. "Cinema descobre a literatura do Brasil". *Correio da Manhã*, 12/8/1961. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Octavio%20de%20Faria%22&pasta=ano%20196&pagfis=21269>. Acesso em 23 jul. 2020.
- CÂMARA, Marcelo Barbosa. *Cultura Política – Revista Mensal de Estudos Brasileiros (1941 a 1945): um voo panorâmico sobre o ideário político do Estado Novo*. 2010. Tese (doutorado em Ciências Sociais). São Paulo: PUC, 2010.
- CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance". In: CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 51-80.
- _____. "A Revolução de 30 e a cultura". In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011, pp. 219-40.
- _____. *Literatura e sociedade*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.
- _____. "Literatura e subdesenvolvimento". In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *O estudo analítico do poema*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas, 1996.
- CARDOSO, Adauto Lúcio. "Nota de Adauto Lúcio Cardoso". In: CARDOSO, Lúcio. *O viajante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, pp. XI-XII.
- CARDOSO, Elisabeth da P. "O cinema de Lúcio Cardoso e uma leitura cinematográfica da sua novela 'Mãos vazias'". *letras n° 34 - Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias*, Programa de Pós Graduação em Letras – PPGL/UFSM 2007, pp. 39-53.
- _____. *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Humanitas, 2013.
- CARDOSO, Lúcio. "A mulher de longe". *O Jornal*, Revista, 23/10/1949, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/51759>. Acesso em 17 jan. 2021.
- CARDOSO, Lúcio. "*Crônica da casa assassinada – A véspera do livro*". Entrevista concedida a Waldir Ayala. *Jornal do Brasil*, Suplemento dominical, Rio de Janeiro, 27/4/1958.
- CARDOSO, Lúcio. "Ergo meu livro como um punhal contra Minas". *Jornal do Brasil*. Caderno B, Rio de Janeiro, 25 nov. 1960.
- CARDOSO, Lúcio. "Intelectuais falam de cinema (V): Lúcio Cardoso". Seleção de Alberto Conrado. *A Cena Muda*, 9/8/1949, p. 10. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/084859/51216>>. Acesso em 17 jan. 2021.
- CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- _____. *Vida vida*. Rio de Janeiro/ Brasília: José Olympio/ INL, 1973.
- CARDOSO, Marília Rothier. "A escrita de Lúcio: desenhando perfis e cenários". *7jacus. cadern-revista de poesia*. Natal, ano 4, ed. 7, jan.-jul. 2013.
- _____. "Experimentos narrativos em torno do melodrama". In: RODRIGUES, Leandro Garcia (Org.). *Lúcio Cardoso: 50 anos depois*. Belo Horizonte: Relicário, 2020, pp. 57-65.
- _____. "Narrativas modernas fascinadas pela imagem". *Solettras – Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ*, n. 24, jul.-dez. 2012, pp. 60-74.
- CARELLI, Mario. "A música do sangue". In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2. ed. Mario Carelli (Org.). Paris: Unesco, 1996, pp. 723-32.
- _____. *Corvel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988, p. 154.
- CARVALHO, Maria do Socorro. "Neo-realismo e Cinema Novo: Roberto Rossellini, Paulo César Saraceni e Glauber Rocha". In: Catálogo da retrospectiva *Roberto Rossellini – Do cinema e da televisão*. São Paulo: Cinesesc/ Centro Cultural São Paulo, Cinusp Paulo Emilio, nov. 2003, pp. 28-29.
- CASTLE, Terry. "A Polemical Introduction; or the Ghost of Greta Garbo". *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. Nova York: Columbia University Press, 1993.
- CATANI, Afrânio Mendes. "Vinicius de Moraes, crítico de cinema". *Perspectivas*, v. 7, 1984, pp. 127-47.

- GATELLI, Rosana Elisa; CARDOSO, Shirley Pereira. "O cinema brasileiro contemporâneo: retomada e diversidade". *Rua: Revista Universitária do Audiovisual*, 15/3/2009. Disponível em: < <http://www.rua.ufscar.br/o-cinema-brasileiro-contemporaneo-retomada-e-diversidade/>>. Acesso em: 6/12/2020.
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Artenova/ Embrafilme, 1976.
- CHATEAUBRIAND. *Genio del Cristianismo*. Tomo 1. Madri: Mellado Editor, 1850.
- CHAUÍ, Marilena. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CINE-REPORTER: SEMANÁRIO CINEMATOGRAFICO. "Filmes brasileiros". São Paulo, 11/3/1950. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/085995/1280>>. Acesso 17 jan. 2021.
- CINEMATECA BRASILEIRA. *II Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*. Catálogo. São Paulo, 2008.
- COELHO, Nelly Novaes. "Lúcio Cardoso e a inquietude existencial". In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2. ed. Mario Carelli (Org.). Paris: Unesco, 1996, pp. 776-82.
- COLLINS, Patricia Hill. "Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória". *Parágrafo*, v. 5, n. 1, jan.-jun. 2017.
- COMTE-SPONVILLE, André. "A correspondência". In: *Bom dia, Angústia!* São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CONDE, Maite. "The Cine-Poetry of Mário Peixoto's *Límite*". In: *Foundational Films: Early Cinema and Modernity in Brazil*. Berkeley: University of California Press, 2018, pp. 208-223.
- CORREIA, Ana Maria Amorim; MARINHO, Eduardo Marinho, COSTA, Érica Ignácio; CABALA, Frederico e Lima, Livia Azevedo (Orgs.). "Dossiê: 60 anos da *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso". *Opiniões*, São Paulo, n. 17, 2020.
- CORREIA, Ana Maria Amorim. "Um dossel para o rei: o Barão de *Crônica da casa assassinada*". *Opiniões*, n. 17, 2020, pp. 281-96.
- CORREIO DA MANHÃ. "Por causa de A mulher de longe". Rio de Janeiro, 4/3/1950, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pagfis=1126>. Acesso em 17 jan. 2021.
- CORTÁZAR, Julio. "Situação do romance". In: *Valise de cronôpio*, trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 61-83.
- COSTA, Érica Ignácio da. "Mulheres forasteiras e continuidade artística de *A mulher de longe* até a *Crônica da casa assassinada*". *Opiniões*, São Paulo, n. 17, 2020, pp. 156-76.
- _____. *O cinema inquieto de Lúcio Cardoso*. Dissertação de mestrado em literatura. Curitiba: UFPR, 2016.
- COSTA, Flávio Moreira da Costa (Org.). *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: J. Alvaro, 1966.
- COSTA, Luiz Cláudio da. "O cinema da afetividade de Paulo César Saraceni". *Cinemas* (UENF), Rio de Janeiro, n. 35, 2003, pp. 177-95.
- COWAN, Benjamin A. *Securing Sex: Morality and Repression in the Making of Cold War Brazil*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.
- CRUZ, Cicero Ferraz. *Fazendas do Sul de Minas Gerais: arquitetura rural nos séculos XVIII e XIX*. Dissertação de mestrado em arquitetura e urbanismo. São Carlos: Universidade de São Paulo, 2008.
- CRUZ, Marcos Pierry Pereira da. *Cinema, samba, canção e improviso: cadências de vanguarda no filme brasileiro (1957-1987)*. Tese de doutorado em Artes. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- CURIEL, Ochy. *La Nación Heterosexual: Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Bogotá: Brecha Lésbica/ en la frontera, 2013.
- DAMASCENO, Beatriz dos Santos. *Lúcio Cardoso e a experiência-limite com o corpo e a escrita*. Tese de doutorado em Letras. Rio de Janeiro: PUC, 2010.
- DANTAS, Ismênia. "Lúcio Cardoso é apenas um 'cidadão de Ipanema'". *Diário Carioca*, 19/7/1959. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/46466>. Acesso em 24 jan. 2022.
- DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. Livro digital. São Paulo: Boitempo, 2018.
- DEBS, Sylvie. "Le Cinéma brésilien de la 'reprise' 1995-2002 / El cine brasileño de la 'reactivación'". *Cinemas d'Amérique Latine*, n. 12, 2004, pp. 10-26.
- DENIZO, Valentina. *A casa e o mobiliário brasileiro do período colonial: ciclo do açúcar e mineração*. Dissertação sob orientação do prof. Carlos Lemos. São Paulo: FAU-USP, 1977.
- DIÁRIO DA NOITE. "Foi um instante de viva emoção". Rio de Janeiro, 09/11/1948, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=221961_02&pagfis=47605&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 28/4/2020.

- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DIRETRIZES. “Por que fracassou o cinema nacional?” Rio de Janeiro, 13/3/1941, p. 7. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=163880&pesq=%22Por%20que%20fracassou%20o%20cinema%20nacional%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=2326>>. Acesso em 21 de jan. 2021.
- DOANE, Mary Ann. “A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço.” In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, pp. 457-75.
- _____. “Introduction. Deadly Women, Epistemology and Film Theory”. In: *Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Nova York/ Londres: Routledge, 1991, pp. 1-14.
- _____. “The ‘Woman’s Film’: Possession and Address”. In: GLEDHILL, Christine (Ed.). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. Londres: BFI Publishing, 1987, pp. 283-98.
- EISENSTEIN, Serguei. “Da literatura ao cinema: Uma tragédia americana”. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. 3. ed. São Paulo: Graal, 2003, pp. 203-15.
- ELSAESSER, Thomas. “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”. In: GLEDHILL, Christine (Ed.). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. Londres: BFI Publishing, 1987, pp. 43-69.
- FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994.
- FAISSOL, Pedro. *A representação do milagre no cinema: Iconografia, idolatria e crença*. Col. Escrever o Cinema. Curitiba: Edições A Quadro, 2021.
- FARIA, Octavio de. “Introdução de Octavio de Faria”. In: CARDOSO, Lúcio. *O viajante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, pp. XIII-XX.
- _____. “Lúcio Cardoso”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2ª ed. Mario Carelli (Org.). Paris: Unesco, 1996, pp. 659-80.
- _____. “O cenário e o futuro do cinema”. *O Fan*, ago. 1928 – jan. 1930, n. 1-7.
- _____. “Pôrto das Caixas e o Cinema Novo”. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, mar.-abr., ano V, n. 2, 1963.
- _____. “Problemas do Cinema Nacional em 1969”. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, 1970. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/140074/619>>. Acesso em 15 jul. 2021.
- _____. “Reincidência – cenário de um filme”. *O Fan*, n. 4, abr. 1929, p. 4.
- _____. *Pequena introdução à história do cinema*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1968.
- FARRELL, Michael P. *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- FAULKNER, William. *O som e a fúria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora e outros poemas*. Org. Maria Eugénia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- FÁVERI, Marlene de; TANAKA, Teresa Adami. “Divorciados, na forma da lei: discursos jurídicos nas ações discursivas jurídicas nas ações judiciais de divórcio em Florianópolis (1977 a 1985)”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, n. 2, 352, maio-ago. 2010.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpos e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2019a.
- _____. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019b.
- FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. São Paulo: Penguin/ Companhia das Letras, 2017.
- _____. *Madame Bovary*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens/ Vega, 1992.
- FRANCO, Maria Sílvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: IEB-USP, 1969.
- FRANÇA, Tony. “Almas adversas”. *Hollywood*, n. 36, 1946, pp. 1263-64. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=106453&pagfis=401>>. Acesso em 2 fev. 2022.
- FREIRE, Miguel. *O criador de imagens: a luz brasileira de Mario Carneiro*. Rio de Janeiro: Kottter Editorial, 2018.
- FREUD, Sigmund. “O inquietante”, in *Obras completas*, v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 328-76.
- _____. “Totem e tabu”, in *Obras completas*, v. 11. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 13-244.
- _____. “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. *Obras completas*, v. 6. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 13-172.
- FREYRE, Gilberto. *Modos de homem e modas de mulher*. 2. ed. rev. São Paulo: Global, 2009.

- FRIEDMAN, Norman. "O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico". *Revista USP*, São Paulo, n. 53, mar.-maio 2002, pp. 166-82.
- FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Inventário do Arquivo Lúcio Cardoso*. Rosângela Florido Rangel e Elaine Vasconcellos Leitão (Org.) Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ FCRB, 1989. Fundo Lúcio Cardoso do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa- RJ.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. 3 ed. São Paulo: Claridade, 2018.
- GARCIA, Walter. "A construção de 'Águas de março'". In: BACCHINI, Luca (Org.). *Maestro soberano: ensaios sobre Antônio Carlos Jobim*. Belo Horizonte: UFMG, 2017, pp. 105-49.
- GAUDREAU, André. *Du Littéraire au Filmique – Système du récit. Deuxième tirage*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.
- GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. São Paulo: É Realizações, 2009.
- GLEDHILL, Christine. "The Melodramatic Field: An Investigation." In: GLEDHILL, Christine (Ed.). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: BFI Publishing, 1987, pp. 5-39.
- GOMES, Leonardo Ramos Botelho. "Entre o anjo do lar e a vampira: aspectos góticos em *A corda de prata* e *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. *Opiniões*, São Paulo, ano 9, n. 17, 2020, pp. 73-88. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/opiniao/article/view/173039/166903>>. Acesso em: 12 nov. 2021.
- GOMES, Paulo Emílio Sales & TELLES, Lygia Fagundes. *Capitu*. São Paulo: Cosac Naüfy, 2008.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. "A personagem cinematográfica". In: CANDIDÓ, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 103-19.
- _____. *Suplemento literário*, v. 1 e 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. *Três mulheres de três PPPs*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GONZALEZ, Lélia. "Por um feminismo afro-latino-americano". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Livro digital. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- GRINBERG, Isaac. "Começou a filmagem de 'Os Corumbas', de Amando Fontes." *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6/2/1949, terceira seção. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/43540>. Acesso em 17 jan. 2021.
- GUERRINI JR., Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. "Alguns procedimentos na produção do texto". In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2. ed. Mario Carelli (Org.). Paris: Unesco, 1996, pp. 645-55.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. "À margem da vida". In: *O espírito e a letra*, v. 1. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 322-26.
- _____. *Raízes do Brasil*. Edição crítica. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- HOOKS, bell *Teoria feminista – da margem ao centro*. Livro digital. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- HUGO, Victor. "Prefácio". In: *Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 2007, pp. 13-101.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: EDUFSC, 2011.
- JAFFE, Noemi. "O amor na poesia de Vinícius Moraes". In: Ferraz, Eucanaã (ed.). *Caderno de leituras – Vinícius de Moraes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 10-21.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JOBIM, Paulo (Org.). "As trilhas sonoras". In: *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.
- JOHNSON, Randal. "Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990." *Revista USP*, n. 19, 1993, pp. 31-49.
- _____. "Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*". In: PELLEGRINI, Tânia (Org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/ Itaú Cultural, 2003.

- KAPLAN, E. Ann. "Mothering, Feminism and Representation The Maternal in Melodrama and the Woman's Film". In: GLEDHILL, Christine (Ed.). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: BFI Publishing, 1987, pp. 113-37.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- KEHL, Maria Rita. *Bovarismo brasileiro*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- _____. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KUMPERA, Julia. *Lésbicas na ditadura militar brasileira*. Minicurso online oferecido pelo Arquivo Lésbico Brasileiro, 30 ago.
- LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothee de Bruchard. São Paulo: Penguin Companhia, 2012.
- LAFETA, João Luiz. "Modernismo: projeto estético e ideológico". In: *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.
- LAMEGO, Valéria Fernandes. *O conto e a vida literária de Lúcio Cardoso (1930-1959)*. Tese de doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Rio de Janeiro: PUC, 2013.
- _____. "Os contos de Lúcio Cardoso". In: CARDOSO, Lúcio. *Contos da ilha e do continente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, pp. 7-ss.
- LAURENTIS, Teresa de. "A tecnologia do gênero". In: HOLLANDA, H. B. de. *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 206-41.
- _____. "Através do espelho: mulher, cinema e linguagem". *Estudos feministas*, ano 1, 1º semestre de 1993, pp. 96-122.
- LEMOES, Renato. "Anistia e crise política no Brasil pós-1964." *Topoi*, Rio de Janeiro, dez. 2002, pp. 287-313.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. "Linguagem e sociedade". In: *Antropologia estrutural*, v. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 43-109.
- LIMA, Jorge de. *A invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- LIMA, Livia Azevedo. "Glauber, Saraceni e as origens do Cinema Novo (1958-1962)". In: SOCINE, *Anais de textos completos do XXII Encontro Socine*. São Paulo: Socine, 2018, pp. 594-600.
- _____. "Nina, Ana, a *Crônica* e *A casa assassinada*". *Opiniões*, São Paulo, n. 17, 2020 pp. 20-30. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/165846.2021>>. Acesso em 17 jan. 2021.
- _____. "O casal e as ruínas em Rossellini e Saraceni". In: SOCINE, *Anais de textos completos do XXIII Encontro Socine*. São Paulo: Socine, 2020, pp. 672-78. Disponível em: <[https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2019\(XXIII\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2019(XXIII).pdf)>. Acesso em 17 jan. 2022.
- LISBOA, Edimara. *Estranhas Angélicas: confluências entre Manoel de Oliveira e Lúcio Cardoso*. Tese de doutorado (Letras). São Paulo: FFLCH-USP, 2020.
- LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Org. Teresa Montero. Livro digital. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LOPES, Denilson. *Mário Peixoto antes e depois de Limite*. São Paulo: e-galáxia, 2021 (e-book).
- _____. "Mário Peixoto, Octavio de Faria e a invenção de *Limite* (1931)". *Rebeca 18: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, ano 9, n. 2, jul.-dez. 2020.
- _____. "Um calafrio anda pelo meu corpo: Mário Peixoto na Inglaterra". *Significação*, São Paulo, v. 46, n. 52, jul.-dez. 2019, pp. 164-87.
- LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LORDE, Audre. "Poetry Is Not a Luxury". In: *Sister Outside: Essays and Speeches* [1984]. Berkeley: Crossing Press, 2007, pp. 36-39.
- LUGONES, María. "Colonialidade e gênero". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Livro digital. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- _____. "Rumo a um feminismo descolonial". *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, set.-dez. 2014, pp. 935-52.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana". In: *Papéis avulsos*. (Livro digital). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pos. 3624-3855.
- _____. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1899. Acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.
- MACHADO, Júlio. *Crônica de um deus assassinado: observações personalíssimas acerca de certos "maneirismos mineiros"*. Comunicação oral apresentada no colóquio *Elegia mineira: 60 anos de Crônica da casa assassinada*. Niterói: UFF, 2019.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Coleção Ensaios, vol. 4. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1962.

- MALATIAN, Teresa. "Narrador, registro e arquivo". In: *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2011.
- MAMMI, Lorenzo. "Canção do exílio". In: Três canções de Tom Jobim. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 12-29.
- _____. "João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova." *Novos Estudos Cebrap*, nov. 1992, pp. 63-70.
- _____. "Uma promessa ainda não cumprida". *Folha de S.Paulo, Mais*, 10/12/2000, pp. 6-8. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200004.htm>>. Acesso em: 19/05/2020.
- MARINHO, Eduardo. *Trama íntima e figuração derradeira: o arranjador e a orquestração das vozes narrativas na Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso*. Dissertação de mestrado em literatura. São Paulo: FFLCH-USP, 2020.
- MARTINS, Wilson. "Um romance brasileiro". In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2ª ed. Mario Carelli (Org.). Paris: Unesco, 1996, pp. 793-97.
- MATEVSKI, Nikola. "Em busca da ideia". In: *Uma visita ao Beaubourg: itinerâncias do olhar de Roberto Rossellini*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2018, pp. 46-78.
- MATOS, Franklin de. "O solilóquio de Werther". *Folha de S. Paulo, Ilustríssima*, 22/08/1999.
- MELLO, Evaldo Cabral de. "O fim das casas-grandes". In: NOVAIS, Fernando & ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Orgs.). *História da vida privada no Brasil*, v. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 385-437.
- MELLO, Saulo Pereira de. "Introdução"; "Sobre os escritos". In: PEIXOTO, Mário. *Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- MELO, Luís Alberto Rocha. "*Cinema independente*: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)". Tese de doutorado em Cinema. Niterói: UFF, 2011.
- _____. "O padre e a moça". *Contracampo*, n. 42. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/42/padremorris.htm>>. Acesso em 15 jan. 2021.
- _____. Comunicação oral "O 'insigne ficante' *Limite*: o fim e o princípio" apresentada no II Colóquio Internacional Cinema e História realizado na ECA-USP, São Paulo, 2017.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1930-1945)*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Difel/ Difusão Editorial, 1979.
- MODLESKI, Tania. "Time and Desire in the Woman's Film". In: GLEDHILL, Christine (Ed.). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: BFI Publishing, 1987, pp. 326-38.
- MONTEIRO, R. B. "Entre o verso e o averso da feminilidade: o Mal em *Crônica da casa assassinada*". *Opiniões*, São Paulo, n. 17, 2020, pp. 104-26.
- MONTENEGRO, Olívio. "Um romance imoral". *Diário carioca*, 17/5/1959. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/45623>. Acesso em 15 mar. 2020.
- MORAES, Vinícius de. *O cinema de meus olhos*. Org. Carlos Augusto Calil. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MORETTIN, Eduardo. "Humberto Mauro". *Alceu*, v. 8, n. 15, jul./dez. 2007, pp. 48-59.
- MOSER, Benjamin, "Deus agita as águas". In: Clarice, 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011, pp. 177-96.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2008.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. "A modernização autoritário-conservadora nas universidades e a influência da cultura política." In: Daniel Aarão Reis, Marcelo Ridenti e Rodrigo Patto Sá Motta (Orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. (Livro digital.) Rio de Janeiro: Zahar, 2014, pos. 736-ss.
- MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo". In: Ismaél Xavier (Org.), *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilmes, 1983, pp. 437-53.
- _____. "Reflexões sobre 'Prazer visual e cinema narrativo'". In: Fernão Ramos (Org.). *Teoria contemporânea do cinema, v. 1: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Senac, 2005, pp. 381-92.
- NAGIB, Lúcia; SOUSA, Ramayana Lirra de; BRANDÃO, Alessandra Soares. "O cinema brasileiro na era neoliberal". *Aniki*, vol. 5, n. 2 (2018), pp. 306-10.
- NAGIB, Lúcia. "Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada". *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n.1, jan./jun. 2012, pp. 14-29.
- _____. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. Rio de Janeiro: Contexto, 2001.
- NAREMORE, James (Org.). *Film Adaptation*. New Brunswick/ Nova Jersey: Rutgers University Press, 2000.
- NASCIMENTO, Evando. *Crônica da casa assassinada*, "Crônica de um crime anunciado". *Ipotesi*, revista de estudos literários, Juiz de Fora, v. 5, n. 1, 2001, pp. 49-64.

- NAVAS, Adolfo Montejo; MATTOS, Carlos Alberto; SANTOS, Fabiana Éboli. *Mario Carneiro: trânsitos*. Rio de Janeiro: Circuito, 2013.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NEVES, David. "O primeiro passo". In: *O telégrafo visual*. São Paulo: Editora 23, 2004, p. 71.
- NEVES, Júnia Nogueira. *Dramas de clausura: a literatura dramática de Lúcio Cardoso*. Tese de doutorado (Letras). Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polémica*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2028.
- _____. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NOGUEIRA, Calac; PAIXÃO, João Gabriel (Orgs.) *Dossiê Paulo César Saraceni*. Revista *Contracampo*, n. 98, Rio de Janeiro, jan. 2012. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/98/artigos.htm>>. Acesso em 7 fev. 2022.
- NOVAIS, Fernando. "Condições de privacidade na colônia". In: NOVAIS, Fernando & MELLO E SOUZA, Laura de (Orgs.). *História da vida privada no Brasil*, v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 13-39.
- OLIVEIRA FILHO, Raul de. "Almas adversas" – Marco do cinema nacional". *Letras e Artes, Suplemento de A Manhã*, Rio de Janeiro, 20/2/1949, p. 15. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/1475>>. Acesso em 17 jan. 2021.
- OLIVEIRA, Azael de. "Almas adversas". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 13/2/1949, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093092_03/35704>. Acesso em 17 jan. 2021.
- OROZ, Sílvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- PASOLINI, Pier Paolo. "O 'cinema de poesia'". In: *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, pp. 137-62.
- PASTA, José. "O ponto de vista da morte: uma estrutura recorrente na cultura brasileira". *Revista da Cinemateca Brasileira*, n. 1. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2012, pp. 6-15.
- _____. "Posfácio – pensamento e ficção em Paulo Emílio". In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Três mulheres de três PPPs*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 129-ss.
- PAULA, José Agrippino de. *Panamérica*. São Paulo: Max Limonad, 1967.
- PEIXOTO, Mário. *Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.
- PERDIGÃO, Paulo. "Saraceni fala de *Porto das Caixas*". *Diário de Notícias*, 25/09/1963. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/33120>. Acesso em: 28/4/2020.
- PEREIRA, Walter Luiz C. de Mattos. "Vagas da modernidade: a Companhia Nacional de Alcalis em Arraial do Cabo (1943-964)". *Estud. hist.*, v. 23, n. 46, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2010, pp. 321-43.
- POE, Edgar Allan. "Review of *Twice told tales*" [1842]. In: MAY, Charles E. (Ed.). *Short Story Theories*. 2. ed. Ohio Univ. Press, 1976, pp. 45-52.
- PONTES, Heloisa. *Destinos mistos. Os críticos do grupo clima em São Paulo 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PRADO, Antonio Arnoni. "Uma retórica do desespero". In: CARDOSO, Lúcio. *Teatro reunido*. Curitiba: UFPR, 2006, pp. 385-93.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Itinerário de uma falsa vanguarda. Os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- PRADO, Décio de Almeida. "O Filho Pródigo". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14 maio 1953. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19530514-23927-nac-0006-999-6-not/busca/FILHO+PR%C3%93DIGO>>. Acesso em: 12 nov. 2021.
- _____. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2014.
- QUEIROZ, Eça de. *Os Maias: Episódios da vida romântica* [1888]. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 1980.
- RAMOS, Fernão Pessoa & MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3ª ed. ampliada e atualizada. São Paulo: Edições Sesc, 2012.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- _____. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

- _____. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RELEASE DE O VIAJANTE. Rio de Janeiro: Shâter Produções Artísticas, s. d. Material de divulgação. Pasta D. 1147. Biblioteca Paulo Emilio Sales Gomes, Cinemateca Brasileira, São Paulo. Também disponível para consulta na Hemeroteca da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).
- REVISTA DA SEMANA, “Outra tentativa do cinema nacional”, Rio de Janeiro, n. 45, 5/11/1949, p. 20. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=025909_04&pagfis=29263>. Acesso em 15 jan. 2021.
- RIBEIRO, Ésio Macedo. *O riso escuro ou pavão de luto*: Um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso. São Paulo: Edusp/Nanquim Editorial, 2006.
- RICE, Charles. *The Emergence of the Interior*: Architecture, Modernity, Domesticity. Londres/ Nova York: Routledge, 2007.
- RICH, Adrienne. “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica” [1980]. Trad. Carlos Guilherme do Valle. *Bagoas*, n. 5, 2010, pp. 17-44.
- RIDENTI, Marcelo Siqueira. “As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo”. *Tempo Social, Rev. Sociol. USP*, São Paulo, n. 2, v. 2, 1990, pp. 113-28.
- ROCHA, Glauber “Porto das Caixas” [1963]. In: Mateus Araújo (Org.). *Glauber Rocha: crítica esparsa (1957-1965)*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019.
- _____. “Arraiá, cinema novo e câmera na mão”. Suplemento Dominical, *Jornal do Brasil*, 12/8/1961. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/15/arraial.htm>>.
- _____. “Documentários: Arraiá do Cabo e Aruanda”. Suplemento Dominical, *Jornal do Brasil*, 6/8/1960. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/15/arraial.htm>>.
- _____. *Cartas ao mundo*. Ivana Bentes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Yedda Teixeira da. “Um dia de filmagem com Lúcio Cardoso.” *A Manhã*, Rio de Janeiro, 30/10/1949, p. 4. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116408&pagfis=45711>>. Acesso em 17 jan. 2021.
- RODEGHERO, Carla Simone. “Pela ‘pacificação da família brasileira’: uma breve comparação entre as anistias de 1945 e de 1979.” *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 34, n. 67, 2014, pp. 67-88.
- RODRIGUES, Angela Rosch. “A noção de ruína: identificação, valorização e tratamento”. In: *Ruína e patrimônio material no Brasil*. Tese de doutorado. São Paulo: FAU-USP, 2017, pp. 39-85.
- RODRIGUES, Carla. “Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de Derrida”. *Sexualidad, Salud y Sociedad, Revista Latinoamericana*, n. 10, abr. 2012, pp. 140-64.
- RODRIGUES, Constança Hertz. *O debate do Chaplin Club: do grupo de cinema à teoria literária*. Rio de Janeiro, tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ, 2006.
- RODRIGUES, João Carlos. “A Trilogia da Paixão”. In: João Paulo Saraceni (Org.). *O cinema de Paulo César Saraceni* (catálogo). Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013, pp. 9-12.
- _____. “Viajando com Otávio, Lúcio e Saraceni”. *Cinemais*, n.15, jan.-fev. 1999, pp. 193-202.
- RODRIGUES, Leandro Garcia (Org.). *Lúcio Cardoso: 50 anos depois*. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Escritos sobre a política e as artes*. Org. Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Ubu, 2020.
- SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarado e violência*. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular/ Fundação Perseu Abramo, 2016.
- SAMPAIO, Aíla Maria Leite. “Interações entre espaços e personagens femininas nas narrativas literária e fílmica de O Viajante”. *Revista Interface*, n. 10, dez. 2015, pp. 112-32.
- SAMPAIO, Aíla Maria Leite. *O mal em Crônica da casa assassinada: uma análise da personagem Nina na literatura e no cinema*. Tese (doutorado) em Letras. Fortaleza: UFC, 2018.
- SANTIAGO, Silvano. “Lúcio Cardoso levantou um punhal contra Minas Gerais em obra-prima”. Folha de S. Paulo, 22 abr. 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/04/lucio-cardoso-levantou-um-punhal-contraminas-gerais-em-obra-prima.shtml>>. Acesso em 15 jan. 2022.
- _____. *Uma literatura nos trópicos*. Livro digital. Recife: Cepe, 2019.

- SANTOS, Cássia dos. “O criador e a criatura: notas sobre a concepção de Nina em *Crônica da casa assassinada*”. *Revista Brasileira*, v. 72. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002, pp. 211-28.
- _____. “Uma vida em arte: revisitando Lúcio Cardoso e sua obra”. *Contexto*, Vitória, n. 32, pp. 25-49.
- _____. “O Rio de Janeiro em uma trilogia de Lúcio Cardoso”. *XI Congresso Internacional da Abralic*, São Paulo, USP, 2008.
- _____. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. São Paulo: Fapesp/ Mercado de Letras, 2001.
- _____. *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp/ Instituto de Estudos da Linguagem, 2005.
- SANTOS, Fabricio Felice Alves dos. *A apoteose da imagem: Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club*. Dissertação de mestrado. São Carlos: UFSCar, 2016.
- SARACENI, Paulo Cezar; MARIÓ CARNEIRO. “Eu só filmo quando baixa o santo”. *Cinemais*, n. 15, jan.-fev. 1999, pp. 7-24.
- _____. “Paulo César Saraceni: A crônica de ‘A casa assassinada’”. Entrevista a José Carlos Monteiro e Marcos Ribas de Faria. Dossiê Obra literária/ Roteiro/ Filme. *Filme e Cultura*, ano VI, n. 20, maio-jun. 1972, pp. 34-38.
- _____. “Uma casa assassinada”. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. 2ª ed. Mário Carelli (Org.). Paris: Unesco, 1996, pp. 783-84.
- _____. *Por dentro do Cinema Novo: Minha Viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SARAIVA, Leandro Rocha. *Antes da Revolução e O desafio: Crise do intelectual e discurso indireto livre*. Dissertação de mestrado. São Paulo, ECA-USP, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Crítica do teatro I: da utopia ao desencanto*. São Paulo: Temporal, 2021.
- SCHOLZ, Roswitha. “O valor é o homem. Teses sobre a socialização do valor e a relação entre os sexos.” [Publicado na revista *Kriza*, n. 12, 1992, pp. 19-52. Tradução portuguesa de José Marcos Macedo.] *Novos Estudos Cebrap*, n. 45, São Paulo, jul. 1996, pp. 15-36.
- SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são? – Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 11-28.
- _____. “As ideias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*. 6ª ed. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2012, pp. 9-31.
- _____. “Cultura e política, 1964-1969. Alguns esquemas”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 70-111.
- SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *Educação & Realidade*, n. 20, v. 2, jul.-dez. 1995, pp. 71-99.
- SGANZERLA, Rogério. “O marginal Paulo César”. In: *Edifício Rogério, Textos críticos 1*. Florianópolis: UFSC/ Itau Cultural, 2010, pp. 112-16.
- SILVA, Carolinne Mendes da. *Nem todas as mulheres do mundo uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969)*. Tese de doutorado em história. São Paulo: FFLCH-USP, 2020.
- SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. “Do traje ao ultraje”. In: *Do traje ao ultraje*. Maceió: Edufal, 2009.
- _____. *A alegoria da ruína: uma análise da Crônica da casa assassinada*. Maceió: HD Livros, 1995.
- SIQUEIRA, Daniela Giovana. *Cineastas mineiros em trânsito (1968-1970): política, cultura e memória*. Tese (Doutorado) em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.
- SOMMER, Doris. “O Guarani e Iracema: um indigenismo de duas faces”, in *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. São Paulo/ Belo Horizonte: Humanitas/ UFMG, 2004, pp. 165-201.
- SOUTO, Mariana. “Constelações filmicas: um método comparatista no cinema”. *Galáxia*, São Paulo, n. 45, set.-dez., 2020, pp. 153-65.
- SOUZA, Gilda de Mello e. “Diálogo e imagem n.º O desafio”. In: *Exercícios de leitura*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2009, pp. 223-37.
- _____. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 5ª ed. Campinas: Papyrus, 2013.
- _____. *O espetáculo interrompido: Literatura e cinema de desmitificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- STARLING, Heloisa M. M. “Tom & Rosa”. *Revista USP*, n. 87, 2010, pp. 110-23.
- STRATHERN, Marilyn. “Sem natureza, sem cultura: o caso Hagen”. In: *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 23-75.

- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VAYONE, Francis & Anne GOLIOT-LÉTÉ. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.
- VENÂNCIO FILHO, Paulo. *A crise da personalidade e o 'outro' modernismo: Cornélio Penna, Goeldi e Mário Peixoto*. Dissertação de mestrado em comunicação. Rio de Janeiro: UFRJ, 1991.
- VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou* [1998]. (Livro digital.) Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.
- VIANY, Alex. "1983. Paulo César Saraceni". In: *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, pp. 339-41.
- _____. "O ano cinematográfico de 1949 – (IV) Última parte". *A Cena Muda* 14/2/1950, p. 4. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/084859/52188>>. Acesso em 17 jan. 2021.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1987.
- VILLAÇA, Alcides. "O espelho": superfície e corrosão". *Machado de Assis em linha*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 2013, pp. 102-17.
- WEBER, Max. "A dominação tradicional". In: *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*, v. 1. 4. ed. Brasília: Editora UnB, 2015, pp. 148-58.
- WILLIAMS, Linda. "‘Something Else Besides a Mother’: *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama". In: GLEDHILL, Christine (Ed.). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. Londres: BFI Publishing, 1987, pp. 299-25.
- WILLIAMS, Linda. "When the Woman Looks". In: Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp e Linda Williams (Orgs.). *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles: The American Film Institute, 1984.
- WILLIAMS, Raymond. "The Bloomsbury fraction". *Problems in Materialism and Culture*. Londres: Verso, 1982, pp. 148-69.
- XAVIER, Ismail; PUPPO, Eugênio (Orgs.). *Nelson Rodrigues e o cinema*. São Paulo: Heco Produções, 2004.
- XAVIER, Ismail. "A Idade da terra e sua visão mítica da decadência". *Cinemas*, n. 13, set.-out. 1998, pp. 153-84.
- _____. "Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados". *Novos Estudos Cebrap*, n. 75, ju. 2006.
- _____. "Do texto ao filme". In: PELLEGRINI, Tânia (Org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/ Instituto Itaú Cultural, 2003a, pp. 61-89.
- _____. "Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990". *Aniki*, v. 5, n. 2, 2018, pp. 311-32.
- _____. "Geometria barroca do destino". *Significação. Revista de Cultura Audiovisual*, n. 36, 2011, pp. 9-33., pp. 9-33.
- _____. "Graciliano herói". *Filme Cultura*, n. 44, abr.-ago. 1984, pp. 14-18.
- _____. "O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e as cifras da história em *São Bernardo*". *Literatura e sociedade*, n. 2, 1997.
- _____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003b.
- _____. *Sétima arte: um culto moderno. O idealismo estético e o cinema*. 2. ed. revista. São Paulo: Sesc, 2017.
- _____. *Sertão mar: Glanber Rocha e a estética da fome*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ZANATTO, Rafael Morato. "Nota sobre a formação do Cinema Novo – o caso *Arraiá do Cabo*". *Revista da Cinemateca Brasileira*, n. 1, jul. 2012.

Periódicos

- Coleção *Cultura Política*: 51 edições lançada entre mar. de 1941 e ago. de 1945. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/cultura-politica/163538>> Acesso: 7/2/2022.
- Coleção *O Far*: 9 edições, lançadas entre ago. de 1928 e dez. de 1930. Disponível em: <

http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes_fan.html>. Acesso: 7/2/2022.

Coluna “O Crime do Dia”, de Lúcio Cardoso, publicada no jornal *A Noite*, Rio de Janeiro, de abr. 1952 a jul. 1953.
Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso: 7/2/2022.

Seleção de artigos sobre Paulo Cezar Saraceni e Lúcio Cardoso na Coleção do Centro de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Seleção de artigos sobre Paulo Cezar Saraceni e Lúcio Cardoso na Coleção da Biblioteca da Cinemateca Brasileira, São Paulo.

Outros periódicos consultados: *A Manhã, A Ordem, A Cena Muda, Correio da Manhã, Cine-reporter: Semanário Cinematográfico, Diário Carioca, Diário da Noite, Diário de Notícias, Diretrizes, Folha de S. Paulo, Hollywood, Jornal do Brasil, Jornal de Notícias, O Estado de São Paulo, O Jornal.*

Dicionários

BALDICK, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Nova York: Oxford University Press, 2001.

Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro pós 1930: <https://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: <https://dicionariompb.com.br/>

E-Dicionário de Termos Literários: <https://edtl.fctsh.unl.pt/>

Sites

Arquivo Alex Viany.

<https://www.alexviany.com.br/>

Banco de Conteúdos Culturais Cinemateca Brasileira

<http://cinemateca.org.br/aceso/banco-de-conteudos-culturais/>

Biblioteca Brasileira Digital Guita e José Mindlin

<https://www.bbm.usp.br/pt-br/>

CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil

<http://cpdoc.fgv.br/>

Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira

<http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira/>

Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

Instituto Antonio Carlos Jobim

<https://www.jobim.org/>

Sian – Sistema de Informações do Arquivo Nacional

<https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>

Filmes citados

- 24 horas de sono* (Chianca de Garcia, 1941)
A besta humana (Jean Renoir, 1938)
A casa assassinada (Paulo Cezar Saraceni, 1971)
A cruz na praça (Glauber Rocha, 1959)
A culpa (Domingos Oliveira, 1971)
A doce mulher amada (Ruy Santos, 1969)
A etnografia da amizade (Ricardo Miranda, 2007)
A falecida (Leon Hirszman, 1965)
A grande feira (Roberto Pires, 1961)
A ilha (Walter Hugo Khouri, 1962)
A lira do delírio (Walter Lima Jr., 1978)
A mulher de longe (Lúcio Cardoso, 1949)
A mulher de longe (Luiz Carlos Lacerda, 2012)
A noite do terror (*Night Tide*, Curtis Harrington, 1961)
A ostra e o vento (Walter Lima Jr., 1997)
A terra treme (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948)
A vida provisória (Maurício Gomes Leite, 1968)
Almas adversas (Leo Marten, 1949)
Amor na selva (Ruy Santos, 1965)
Amor, carnaval e sonhos (Paulo Cezar Saraceni, 1972)
Anchieta, José do Brasil (Paulo Cezar Saraceni, 1977)
Antes da revolução (Bernardo Bertolucci, 1964)
Ao sul do meu corpo (Paulo Cezar Saraceni, 1981)
Argila (Humberto Mauro, 1940)
Arraial do Cabo (Mario Carneiro e Paulo Cezar Saraceni, 1959)
Aruanda (Línduarte Noronha, 1960)
Assalto ao trem pagador (Roberto Farias, 1962)
Aurora (F. W. Murnau, 1927)
Aves sem ninho (Raul Roulien, 1939)
Baci (Paulo Cezar Saraceni, 1990)
Bahia de todos os sambas (Leon Hirszman e Paulo Cezar Saraceni, 1996)
Banda de Ipanema: a Folia de Albino (Paulo Cezar Saraceni, 2002)
Barraento (Glauber Rocha, 1961)
Barro humano (Adhemar Gonzaga, 1929)
Boca de ouro (Nelson Pereira dos Santos, 1963)
Brasil ano 2000 (Walter Lima Jr., 1968)
Cabocla bonita (Leo Marten, 1937)
Caminhos (Paulo Cezar Saraceni, 1957)
Capitu (Paulo Cezar Saraceni, 1968)
Cinco vezes favela (Marcos Farias, Cacá Diegues, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, 1962)
Crime de amor (Rex Endsleigh, 1965)
Crionlo doido (Carlos Alberto Prates Correia, 1970)
De punhos cerrados (*I pugni in tasca*, Marco Bellocchio, 1968)
Desejo humano (*Human Desire*, Fritz Lang, 1954)
Deserto vermelho (*Il deserto rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964)
Deus e diabo na terra do sol (Glauber Rocha, 1963)
Direito de pecar (Leo Marten, 1940)
Édipo rei (*Oedipus Rex*, Pier Paolo Pasolini, 1967)
Elektra (Michael Cacoyannis, 1962)
En rade (Alberto Cavalcanti, 1927)
Estrela da manhã (Oswaldo Marques de Oliveira, 1950)
Eterna esperança (Leo Marten, 1940)
Europa 51 (Roberto Rossellini, 1954)
Fome de amor (Nelson Pereira dos Santos, 1970)
Ganga bruta (Humberto Mauro, 1933)
Gordos e magros (Mario Carneiro, 1977)
Hitler III^o Mundo (José Agrippino de Paula, 1968)
Inconfidência mineira (Carmen Santos, 1936-1948)
Inocência (Walter Lima Jr., 1983)
Integração racial (Paulo Cezar Saraceni, 1964)
Introdução à música do sangue (Luiz Carlos Lacerda, 2017)

Jangada (Raul Roulien, 1949)
Jardim do pecado (Leo Marten, 1947)
Jardineiro fiel (Fernando Meirelles, 2005)
Joana francesa (Cacá Diegues, 1973)
Leila Diniz (Luiz Carlos Lacerda, 1987)
Lição de amor (Eduardo Escorel, 1975)
Limite (Mário Peixoto, 1930)
Lúcio Cardoso (Eliane Terra e Karla Holanda, 1993)
Lumière's Train (Arriving at the Station) (Al Razutis, 1979)
Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade, 1969)
Mama Roma (Pier Paolo Pasolini, 1962)
Mãos vazias (Luiz Carlos Lacerda, 1971)
Memórias de Helena (David Neves, 1969)
Menino de engenho (Walter Lima Jr., 1965)
Moriré gratis (Sandro Franchina, 1968)
Muito prazer (David Neves, 1979)
Natal da Portela (Paulo Cezar Saraceni, 1988)
Noites do sertão (Carlos Alberto Prates Correia, 1984)
O balão vermelho (Le Ballon Rouge) (Albert Lamorisse, 1956)
O bravo guerreiro (Gustavo Dahl, 1968)
O canto do mar (Alberto Cavalcanti, 1953)
O casamento (Arnaldo Jabor, 1975)
O desafio (Paulo Cezar Saraceni, 1965)
O desconhecido (Ruy Santos, 1977)
O enfeitado: vida e obra de Lúcio Cardoso (Luiz Carlos Lacerda, 1968)
O gerente (Paulo Cezar Saraceni, 2011)
O homem do Sputnik (Carlos Manga, 1959)
O leopardo (Il Gattopardo) (Luchino Visconti, 1963)
O lobo atrás da porta (Fernando Coimbra, 2012)
O mestre de Apipicós (Joaquim Pedro de Andrade, 1959)
O padre e a moça (Joaquim Pedro de Andrade, 1966)
O pagador de promessas (Anselmo Duarte, 1962)
O poeta do castelo (Joaquim Pedro de Andrade, 1959)
O que seria deste mundo sem paixão? (Luiz Carlos Lacerda, 2016)
O viajante (Paulo Cezar Saraceni, 1998)
Obsessão (Obsessione) (Luchino Visconti, 1943)
Onde a terra acaba (Otávio Gabus Mendes, 1933)
Onde a terra começa (Ruy Santos, 1966)
Os cafajestes (Ruy Guerra, 1962)
Os deuses e os mortos (Ruy Guerra, 1972)
Os deuses malditos (Luchino Visconti, 1969)
Os estranguladores (Antonio Leal, 1908)
Os juízes (Ruy Guerra, 1963)
Pátio (Glauber Rocha, 1959)
Pecado mortal (de Miguel Faria Jr., 1970)
Porto das Casas (Paulo Cezar Saraceni, 1962)
Purezas (Chianca de Garcia, 1940)
Rocco e seus irmãos (Rocco ei suoi fratelli) (Luchino Visconti, 1960)
Sangue mineiro (Humberto Mauro, 1929)
São Bernardo (Leon Hirszman, 1972)
Sedução da carne (Senso) (Luchino Visconti, 1954)
Sol sobre a lama (Alex Viany, 1963)
Stella Dallas (King Vidor, 1937)
Teorema (Pier Paolo Pasolini, 1968)
Terra em transe (Glauber Rocha, 1967)
Tocaiá no asfalto (Roberto Pires, 1962)
Toda nudez será castigada (Arnaldo Jabor, 1972)
Torquato Neto – o anjo torto (Paulo Cezar Saraceni, 1993)
Três cabras de Lampião (Aurélio Teixeira, 1962)
Um beijo roubado (Leo Marten, 1948)
Vagas estrelas da ursa (Vaghe stelle dell'Orsa) (Luchino Visconti, 1965)
Vamos cantar (Leo Marten, 1945)
Viaagem à Itália (Journey to Italy) (Roberto Rossellini, 1954)
Viaagem à Lua (Le Voyage dans la Lune) (George Méliès, 1902)
Vidas secas (Nelson Pereira dos Santos, 1963)