



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

AILA MARIA LEITE SAMPAIO

**O MAL EM *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA*: UMA ANÁLISE DA
PERSONAGEM NINA NA LITERATURA E NO CINEMA**

FORTALEZA

2018

AILA MARIA LEITE SAMPAIO

**O MAL EM *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA*: UMA ANÁLISE DA
PERSONAGEM NINA NA LITERATURA E NO CINEMA**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S181m Sampaio, Aíla Maria Leite.
O mal em Crônica da casa assassinada: : uma análise da personagem Nina na literatura e no Cinema /
Aíla Maria Leite Sampaio. – 2018.
187 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação
em História, Fortaleza, 2018.
Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.
1. Mulher. 2. Adaptação. 3. Mal. 4. Literatura comparada. 5. Narrativa fílmica. I. Título.
- CDD 900
-

AILA MARIA LEITE SAMPAIO

**O MAL EM *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA*: UMA ANÁLISE DA
PERSONAGEM NINA NA LITERATURA E NO CINEMA**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Douglas Carlos de Paula Moreira
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dra. Maria da Salete Nunes
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Profª. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Para Júlia e Zeca,
que me afastam do mal.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva, pela orientação segura a cada passo desta pesquisa.

Aos professores participantes da Banca Examinadora, Dr. Douglas Carlos de Paula Moreira, Dra. Maria da Salette Nunes, Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho e Dr. Orlando Luiz de Araújo, pela leitura deste trabalho e pela disponibilidade em participar da avaliação.

À secretaria do Curso de Pós-Graduação em Letras, pelo apoio nos procedimentos acadêmicos.

À amiga Simone Nascimento, pelo companheirismo na nem sempre fácil jornada acadêmica.

À amiga Raquel Ribeiro, pela paciência na revisão geral da tese.

À Secretaria de Educação do Estado do Ceará, que me liberou das atividades profissionais durante o período do Doutorado.

“Revolveu-se o senhor contra a mulher e perguntou, Que fizeste tu, desgraçada, e ela respondeu, A serpente enganou-me e eu comi, Falsa, mentirosa, não há serpentes no paraíso, Senhor, eu não disse que haja serpentes no paraíso, mas digo sim que tive um sonho em que me apareceu uma serpente, e ela disse-me, Com que então o senhor proibiu-vos de comerem do fruto de todas as árvores do jardim, e eu respondi que não era verdade, que só não podíamos comer do fruto da árvore que está no meio do paraíso e que morreríamos se tocássemos nele, As serpentes não falam, quando muito silvam, disse o Senhor, A do meu sonho falou.” (SARAMAGO, 2009, p. 17).

RESUMO

Nas obras de Lúcio Cardoso, a mulher se sobressai como uma personagem de força recorrente, que, não raro, aparece associada ao mal e à destruição, muitas vezes hostilizada e julgada, como se fosse a causadora de todos os problemas dos que a cercam. A protagonista do romance **Crônica da Casa Assassinated** (1959), por exemplo, é delineada como uma mulher que transgride o papel de esposa e mãe, assumindo posturas que levam os outros personagens a associá-la ao mal. Em 1971, o cineasta Paulo César Saraceni roteirizou e adaptou essa obra para o cinema, trazendo a lume o filme **Casa assassinated**, consolidando a parceria entre a literatura e o cinema. O objetivo desta tese é investigar como essa adaptação dialoga com o texto de partida, analisando se há influência da poética de Lúcio Cardoso na de Saraceni, como se manifesta, no filme, o modelo ambivalente da mulher julgada má; se essa maldade se confirma pela necessidade de autodefesa ou decorre da interpretação dos outros, que não entendem as diferenças individuais e culturais; se as estratégias utilizadas pelo diretor trazem implicações significativas para o reposicionamento da obra de partida no cânone literário brasileiro ou para a adesão do leitor, levando em consideração estudos anteriores como os de Lamego (2013), Penha Cardoso (2011; 2012; 2013; 2015); Carelli (1988), ROSA E SILVA (2009) entre outros. Para tal, faremos uma análise das situações em que a personagem (CANDIDO, 1968) se destaca como má, para, seguidamente, procedermos a análise dela da tradução fílmica, tendo como base teórica a concepção de adaptação fílmica como um tipo de reescritura, de André Lefevere (2007); leva-se em conta, pois, que o texto adaptado (MCFARLANE, 2006) não é uma cópia do original, mas um novo texto. Assim, entendemos o processo como um dialogismo intertextual, considerando que todas as formas de texto são intersecções de outros textos (STAM, 2003; 2006); (HUTCHEON, 2011). Os resultados da análise mostram que a maldade que se atribui a Nina, no romance, não pode ser vista como essencial, mas decorre da interpretação de seus atos pelo olhar dos outros que, tendo motivações individuais e formação diferentes, não compreendem a sua cosmovisão; com o apagamento dessas vozes narrativas (FRIEDMAN, 2002) que assim a percebem, na obra fílmica, a personagem ganha mais espaço de subjetivação e o discurso sobre o mal atribuído a ela é suavizado, imprimindo na adaptação marcas da poética do diretor.

Palavras-chave: Mulher. Adaptação. Mal. Literatura Comparada. Narrativa fílmica.

ABSTRACT

In the works by Lúcio Cardoso, the woman stands out as a character of recurring strength that often appears associated with evil and destruction, often harassed and judged as the cause of all problems of those around her. The protagonist of the novel **Crônica da Casa Assassinada** (1959), for example, is outlined as a woman who violates the role of wife and mother, assuming positions that lead the other characters to associate her with evil. In 1971, the filmmaker Paulo César Saraceni scripted and adapted this work for the cinema, highlighting the movie **Casa assassinada**, and consolidating the partnership between literature and cinema as well. The aim of this dissertation is to investigate how this adaptation dialogues with the source-text, analyzing if there is any influence of the poetics of Lúcio Cardoso in Saraceni's version, how the ambivalent model of the woman judged bad is shown in the film; whether this evil is confirmed by the need for self-defense, or it is due to the interpretation of others, who do not understand individual and cultural differences; if the strategies used by the director have brought any significant implications for repositioning the source-text in the Brazilian canon or for the reader's acceptance; we have based our research on previous studies such as those of Lamego (2013), Penha Cardoso (2011; 2012; 2013; 2015); Carelli (1988), Rosa and Silva (1995; 2009) and others. In order to achieve this, we have analyzed the situations in which the female characters (CANDIDO, 1968) stand out as bad in the cardosian literary universe, and then proceeded to analyze them in the film translation; for this last part we have taken as theoretical basis the concept of film adaptation as a type of rewriting, by André Lefevere (2007); for that reason, it is considered that the adapted text (MCFARLANE, 1996) is not a copy of the original but a new writing. Thus, we understand the process as an intertextual dialogism, considering that all forms of text are intersections of other texts (STAM, 2003; 2006); (HUTCHEON, 2011). The results of the analysis showed that the evil attributed to Nina in the novel can not be seen as essential, but stems from the interpretation of her actions by the gaze of others who, having different individual motivations and background, do not understand her worldview; such narrative voices are removed (FRIEDMAN, 2002) in the film adaptation, so the character gains more space of subjectivation and the discourse on the related evil attributed to her is softened, printing in the adaptation marks of the director's poetics.

Keywords: Woman. Adaptation. Evil. Literary narrative. Filmic narrative.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do filme Porto das Caixas (1962).....	30
Figura 2 - Capa do filme Casa assassinada (1971).....	30
Figura 3 - Capa do Filme O Viajante (1998).....	30
Figura 4 - Entrada lateral da casa.....	113
Figura 5 - André contemplando o cadáver de Nina.....	114
Figura 6 - Rosto de Nina morta.....	114
Figura 7: Visita de André ao quarto de Nina.....	115
Figura 8 - Nina em seu leito de morte.....	116
Figura 9 - Velório de Nina – Primeira cena no filme.....	116
Figura 10 - Chegada de Nina à Chácara.....	118
Figura 11 - Primeiro jantar de Nina na Chácara da família Meneses.....	123
Figura 12 - Nina séria, pensando, enquanto há a narração em voice over.....	126
Figura 13 - Nina sorridente, pensando, enquanto há a narração em voice over.....	126
Figura 14 - Demétrio no chão, sobre as roupas de Nina, após briga com Valdo.....	132
Figura 15 - Valdo segurando carinhosamente a roupa de Nina.....	132
Figura 16 - Ana e Nina conversando no jardim.....	133
Figura 17 - A personagem Ana com os lençóis sujos ao lado de Betty.....	134
Figura 18 - A personagem Ana abraçada com os lençóis sujos de Nina.....	134
Figura 19 - A personagem Ana dançando com os lençóis sujos de Nina.....	134
Figura 20 - Alberto (Augusto Lorenzo).....	137
Figura 21 - André (Augusto Lorenzo).....	137

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	LÚCIO CARDOSO E PAULO CÉSAR SARACENI: A POÉTICA DO ESCRITOR E A DO CINEASTA.....	17
2.1	Lúcio Cardoso: percursos da vida e da criação artística.....	17
2.1.1	<i>A vida e a obra</i>	17
2.1.2	<i>A produção literária e a crítica</i>	20
2.1.3	<i>As incursões por outras artes</i>	27
2.2	A poética de Saraceni e a releitura da mulher cardosiana nas telas.....	29
2.2.1	<i>A vida e a obra</i>	29
2.2.2	<i>A identificação com a obra de Lúcio Cardoso</i>	34
3	PROTAGONISTA DO ROMANCE.....	37
3.1	A submissão e a insubmissão feminina: de Lilith a Nina.....	40
3.2	Personagem Nina sob o julgamento das vozes narrativas.....	53
3.2.1	<i>A fuga aos padrões de comportamento de sua época</i>	61
3.2.2	<i>Nina e o mal pelo olhar dos outros</i>	64
3.2.3	<i>O incesto, a representação e a ausência de culpa: móveis éticos e morais como elementos sentenciais</i>	73
3.2.4	<i>O espelho reflexo: Nina x Ana</i>	80
3.3	A (auto)destruição de Nina.....	86
3.4	Nina por Nina.....	90
3.5	Elementos simbólicos na composição da personagem.....	97
3.5.1	<i>A antinomia das violetas</i>	97
3.5.2	<i>Os lençóis e os vestidos</i>	100
4	A PERSONAGEM FEMININA NO CONTEXTO DA TRADUÇÃO.....	107
4.1	A adaptação e a personagem cinematográfica.....	109
4.2	Nina e a sua reconfiguração na narrativa fílmica.....	112
4.3	Nina e a mudança de perspectiva das vozes narrativas.....	123
4.4	A suavização do ódio e da associação ao mal.....	128

4.5	Nina x Ana: mal, rivalidade, ódio e desprezo.....	133
5	O MAL E SUA PRESENÇA NA LITERATURA.....	143
5.1	A casa como estaca do mal e sua relação com as personagens.....	151
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	168
	REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	185

1 INTRODUÇÃO

A obra literária de Lúcio Cardoso (1912-1968), especialmente o romance, é marcada pela propensão psicológica, pela atmosfera opressiva e pela densidade poética que caracteriza seu discurso. Embora ele tenha estreado na segunda fase modernista, com o romance regionalista **Maleita** (1934), essa temática foi cedendo lugar, nos próximos, à introspecção, e a mulher se sobressaiu como uma personagem de força recorrente, que, não raro, aparece associada ao mal e à destruição, muitas vezes hostilizada e julgada, como se fosse a causadora de todos os problemas dos que a cercam.

Num período de turbulência social, em que se sobressaíam as mazelas das diversas regiões do Brasil em forma de denúncia e tomada de consciência dos valores nacionais, em que a literatura se ocupava de traçar um painel dos problemas coletivos, Cardoso foi criticado¹ por centrar-se nos dramas íntimos e dar um viés religioso às suas narrativas. **Crônica da casa assassinada** (doravante referida apenas como **Crônica**), obra publicada em 1959, a despeito de toda a crítica que envolve sua criação, mostra, por meio dos conflitos individuais, a denúncia de uma sociedade centrada em valores decadentes. A família burguesa dos Meneses é o microcosmo da sociedade mineira que não acompanha o desenvolvimento urbano, sucumbe pela incompetência para manter os bens, vivendo a derrocada econômica e moral. A protagonista do romance – Nina – figura como elemento desencadeador da ruína de todo o clã. Ela é delineada como uma mulher que transgride o papel de esposa e mãe, assumindo posturas que a levam à destruição. A ela é atribuída, pelos olhares dos que contam a sua história, uma maldade inerente e um poder demolidor, que também se revela na personagem secundária Ana.

Com base nessas considerações, esta tese analisa essa personagem Nina, na obra literária, pelas vozes que, por meio de textos diversos, recompõem a passagem dela pela chácara, no sentido de discutir o seu julgamento como mulher má, compreendendo suas atitudes mais como decorrentes de autodefesa num meio inóspito do que um traço de maldade inerente, o que seria um modo de denúncia do autor sobre a visão do feminino que tem a sociedade conservadora e intolerante da época. Investiga-se também a tradução da personagem para as telas, em **Casa Assassinada** (1971), filme de Paulo Cesar Saraceni, levando em consideração a situação da mulher no contexto de partida e de chegada, e analisando a sua configuração nos dois sistemas de linguagem. Como a tradução de obras literárias dialoga, necessariamente, com as obras de partida, despertou-nos a curiosidade para

¹ Mostraremos a crítica à obra do escritor mineiro no primeiro capítulo, quando falaremos da sua poética.

investigar se há influência da poética de Lúcio Cardoso na de Saraceni, o que nos induziu às seguintes questões: 1. O filme reforça o modelo ambivalente da mulher má que assim se torna por necessidade de autodefesa? 2. O julgamento da personagem como má decorre das diferenças de valores e costumes, haja vista que as atitudes de uma moça da capital, criada em liberdade, muito diverge do comportamento dos interioranos, sobretudo os pertencentes a uma família tradicional e conservadora? 3. A maldade feminina que se apresenta no texto literário, como um modo de denúncia da situação da mulher na sociedade, foi representada na narrativa fílmica por meio de uma relação de proximidade ou distanciamento com a obra literária? 4. As estratégias utilizadas pelo diretor trazem implicações significativas para o reposicionamento da obra de partida no sistema literário brasileiro ou para a adesão do espectador?

A nossa categoria de análise – a personagem –, suscita um percurso pela situação da mulher e sua representação literária, considerando que, desde a Antiguidade, agrega-se ao feminino, quando não uma maldade inerente, uma personalidade ardilosa, sedutora, capaz de promover a perdição do homem ou a destruição do que lhe convier. Basta lembrar algumas figuras mitológicas, como Pandora, Medeia, Hera; ou as primeiras mulheres bíblicas do Antigo e do Novo Testamento: Lilith e Eva, cuja história justifica, simbolicamente, a longa trajetória de submissão ratificada pela Bíblia Sagrada, pelo Alcorão, bem como pelas leis de alguns países, e sancionada por alguns sujeitos como padres, pastores, filósofos e poetas.

Fomentada pelas práticas sociais e pela cultura, a submissão da mulher foi naturalizada, já que ela era considerada biologicamente mais frágil que o homem e a ela caberia as tarefas de casa, a criação dos filhos e a obediência ao marido, sucessor de seu pai. Ao homem cabia o papel de provedor; a ele era dado o direito à educação, à liberdade, ao prazer. A filósofa francesa Simone Beauvoir (1980) foi uma das primeiras a jogar por terra essa concepção de inferioridade biológica no livro **O segundo sexo**, publicado em 1946, ao falar que a divisão de papéis era uma construção social e histórica, ideia reforçada por Louro (1999, p. 22), quando afirma que a distinção biológica ou sexual serve apenas para justificar as desigualdades de raça e de gênero. Mesmo com toda a resistência feminina ao longo do tempo até chegar aos nossos dias, quando a mulher tem conquistado espaços de poder e fala, a violência física e psíquica continua a colocá-la como estatística das minorias machucadas².

² O Mapa da Violência 2015 revela que, entre 1980 e 2013, 106.093 brasileiras foram vítimas de assassinato. De 2003 a 2013, o número de vítimas do sexo feminino cresceu de 3.937 para 4.762, ou seja, mais de 21% na década. (AGÊNCIA PATRÍCIA GALVÃO *In*: <http://agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/dados-e-pesquisas-violencia/dados-e-fatos-sobre-violencia-contra-as-mulheres/>)

A culpabilização permanece quando o casamento não dá certo, quando o bebê não mama, quando os filhos são problemáticos, quando ela decide não querer continuar a gravidez e até quando ela é agredida e estuprada. A misoginia é, ainda hoje, uma realidade muito presente, já que flagramos, no dia a dia, esse tipo de comportamento nas relações afetivas e sociais. Não é raro encontrar, por exemplo, nas redes sociais, textos e imagens que difundem o ódio e a violência contra o sexo feminino.

A literatura por diversas vezes se apropriou de temas dessa natureza, mostrando retratos de costumes e comportamentos que representam as tendências da época em que as obras foram escritas. Assim, por meio de personagens emblemáticas, a situação da mulher perpassa todos os períodos estéticos, e, como anjo ou demônio, ela é construída como um ser fictício, que, muitas vezes, se configura sob uma perspectiva misógina, que tanto pode revelar a cosmovisão do autor como pode mostrar a maneira como a sociedade do seu tempo sedimenta os preconceitos. Há muitos casos em que ela, representada na personagem feminina, transgride o código moral estabelecido, é punida, como ocorre com Nina tanto no romance quanto no filme dele adaptado, ambos, objetos de análise dessa tese, que foca as tendências dos “estudos da tradução que levam em conta não apenas o produto, mas o processo” (SILVA, 2007, p. 16), para analisar como o texto de partida é ressignificado, concebendo o processo como reescritura, reinterpretação (LEFEVERE, 2007).

A adaptação de obras literárias para o cinema não é uma prática recente. As afinidades da arte cinematográfica com outras artes foram observadas a partir do final do século XIX e tomaram vulto no começo dos anos do século XX. Bazin, em meados dos anos 50, mencionou o diálogo do cinema com outras artes e considerou-o relevante para a sua própria evolução. Como o cinema foi buscar na literatura o princípio da narratividade e cedeu a outras artes muitos dos seus “poderes de expressão”, fazia-se um gênero impuro, suscitando em muitos críticos e apreciadores o desejo de que encontrasse a sua especificidade e que se tornasse uma arte legítima, não derivada ou não ligada a nenhuma outra. Bazin, de modo diferente, via que, na arte da adaptação (ou na tal impureza), “o romance requeria uma certa margem de criação para passar da escritura à imagem” (BAZIN, 1991, p. 83), ou seja, que se tratava de um processo pluridimensional de recriação.

Desde a emergência dessas trocas, no séc. XIX até a contemporaneidade, surgiram diferentes linhas teóricas e ângulos de abordagem, podendo-se falar da prática de tradução, considerando as várias teorias da adaptação e não uma teoria da adaptação. Quais sejam: a tradução intersemiótica, corrente crítica iniciada por Roman Jakobson (1969) e desenvolvida por, entre outros, George Bluestone (2003), Brian McFarlane (1996) e Julio Plaza (2001); a

teoria da adaptação, que tem, no momento, como principais nomes Robert Stam (2000), Linda Hutcheon (2011) e Julie Sanders (2006); e o conceito de Tradução como um tipo de reescrita, desenvolvido por André Lefevere (2007). São, como antecipamos, linhas de estudo que têm epistemologias e metodologias de análise diversas, bem como direcionamentos teórico-metodológicos de estudos da relação entre as obras literárias e a arte cinematográfica.

No intuito de mostrar a trajetória de Nina no romance de Cardoso e sua reconfiguração na adaptação filmica de Saraceni, esta tese está dividida em sete capítulos. No primeiro, expomos, a título de introdução, a nossa proposição e a base teórica que dará suporte à análise; no segundo, fazemos considerações sobre a poética do escritor mineiro e do cineasta, para expor a criação literária e cinematográfica de cada um. Falamos sobre as obras de Cardoso, suas temáticas recorrentes e mostraremos o posicionamento da crítica da época relativa à sua inserção na segunda fase modernista, bem como seus pontos de vista a respeito. Do mesmo modo, apresentaremos a trajetória de Paulo César Saraceni, sua relação com o Cinema Novo e sua aproximação com a obra cardosiana.

O terceiro capítulo constará de uma análise da obra literária. Iniciaremos com uma abordagem sobre a categoria personagem (CANDIDO, 1968), dando sequência com considerações sobre a submissão e a insubmissão da mulher, desde o mito de Lilith até Nina; em seguida, enfocaremos o caráter polifônico (BAKHTIN, 2005, p. 35) do romance e suas implicações, já que a personagem que é foco dos relatos tem pouco espaço para subjetivar-se, estando, pois, sob os olhares de múltiplos narradores (FRIEDMAN, 2002).

Analisaremos, assim, a personagem Nina por meio de tópicos que sinalizam situações nevrálgicas de seu percurso como mulher, mãe e amante na obra literária: a fuga aos padrões de comportamento de sua época, considerando o contexto da obra de partida e o da de chegada (BASSANEZI, 1997; SAYÃO, 2006); Nina e o mal pelo olhar dos outros (KANT, 1997); o incesto, a representação e a ausência de culpa como móveis sentenciais; o espelho reflexo: Nina x Ana; a (auto)destruição e, por fim, a personagem pela personagem, com base nos cinco relatos em que ela tem voz no romance.

No quarto, tecemos considerações sobre a adaptação e a personagem cinematográfica, e, em seguida, procedemos a análise fílmica para mostrar a personagem no contexto da tradução, verificando como os apagamentos reposicionam a personagem, como se fez a reescrita da alternância das vozes narrativas do romance para as telas, com base na tipologia de narradores de Friedman (2002), e utilizando como suporte teórico as ideias de reescritura, de Lefevere (2007). Interessa-nos, também, focalizar o conceito de adaptação de Hutcheon (2011), que a concebe como uma perceptível transposição de outra obra

reconhecível, como um ato criativo/interpretativo de apropriação e como intertextualidade estendida (HUTCHEON, 2011, p. 8). A autora trata a adaptação não apenas como uma entidade formal, mas como um processo que sofre interferências de natureza humana e, como tal, de subjetividades em diferentes contextos.

Já no quinto capítulo, apresentamos uma exposição sobre definições do mal, com base em estudos como o de Georges Bataille (2015) que, por meio da análise de algumas obras da tradição literária ocidental, busca o seu sentido, afirmando que é a essencialidade dele (do mal) que dá vida aos enredos e que a literatura, sem a presença dele, se torna insípida, destituída de interesse. Mostraremos alguns exemplos da presença do mal em obras literárias e como a casa dos Meneses, no romance de Cardoso, de modo metonímico se afigura em simbiose com seus próprios moradores. No penúltimo, elaboramos as considerações finais no intuito de sintetizar as observações e expor os achados para concluir a análise e, por fim, daremos conta das referências bibliográficas e filmicas utilizadas no decorrer da pesquisa.

Verificaremos por meio das diversas nuances da tradução, a forma como, no filme, o tema do mal se configura, para mostrar Nina sob um novo olhar. Por pertinente, apontaremos também como o espaço da casa é colocado em relação às personagens e que interferência tem na atuação deles. O intuito é responder às perguntas de partida, para verificarmos como o diretor trata a ligação da mulher com o mal, se se trata de uma releitura, mantendo os mesmos procedimentos, ou se ele a reescreve de acordo com a sua própria concepção do feminino.

2 LÚCIO CARDOSO E PAULO CÉSAR SARACENI: A POÉTICA DO ESCRITOR E A DO CINEASTA

Lúcio Cardoso e Paulo César Saraceni tinham em comum a paixão pelo cinema. Desde que foram apresentados, no início dos anos 60, começaram a pensar em realizar trabalhos que unissem literatura e cinema. Saraceni percebia a visualidade das narrativas de Cardoso e, influenciado pelo cinema moderno italiano, começando sua trajetória na sétima arte, em pleno advento do Cinema Novo, estreou em longa-metragem roteirizando um argumento do escritor mineiro, que seria o primeiro filme a compor uma trilogia.

Antes de procedermos a análise comparativa entre as narrativas literária e fílmica de uma dessas parcerias, é interessante que conheçamos a poética dos dois e marquemos a intersecção de suas histórias.

2.1 Lúcio Cardoso: percursos da vida e da criação artística

2.1.1 *A vida e a obra*

Lúcio Cardoso (1912-1968) nasceu no interior de Minas Gerais, mas radicou-se no Rio de Janeiro, onde produziu toda a sua obra e levou uma vida livre como qualquer carioca. A respeito de seu comportamento, conforme assinala Lemos (2012)³, ele “gostava de rua, noite, bebida e flerte. As crônicas de **O crime do dia**⁴ saíram de seu dia a dia boêmio [...] no circuito de bares de Ipanema, e com os malandros e homossexuais da Lapa, um de seus lugares preferidos”. De acordo com Coutinho (1970), ainda a respeito de traços biográficos, ele encarna, dentro do romance brasileiro, a figura solitária de um homem que somou ao fascínio pessoal e legendário, uma força criadora altamente romântica e surpreendente. Surpreendente como choque, num panorama que, com raras exceções, instituiu a economia e a severidade como norma estética vigente. [Ele] contraria tudo o que a crítica ousou esperar de um acabado e clássico, é um excessivo... (COUTINHO, 1970, p. 377)

Com efeito, Cardoso tem uma produção artística prodigiosa, atuando em diversos campos e linguagens. Sua obra literária em prosa é composta por seis romances e sete novelas, a que se acrescentam contos, crônicas, poesias, literatura infantil, peças teatrais, diários, ensaios, artigos e traduções. Produziu, também, telas e desenhos para capas de livros e

³ Toda as citações diretas em que não aparecem o número da página foram retiradas de artigos postados em blogs, jornais ou revistas virtuais não paginados. A referência completa está nas Referências bibliográficas para qualquer consulta necessária.

⁴ Coluna de contos/crônicas de crime que Lúcio Cardoso fazia no Jornal *A Noite*, nos anos 50.

teve incursão na área do cinema, tendo atuado como diretor, ator, produtor e roteirista. Nada preocupado com a estética vigente, ele se colocou na contramão do realismo e criou o seu próprio projeto narrativo, centrado no mundo desagregador das criaturas que vivem seus desajustes e purgam as suas culpas.

Sua estreia na literatura deu-se na segunda fase do modernismo brasileiro, cuja ficção é marcada pelas narrativas regionalistas. Em 1928, **A bagaceira**, de José Américo de Almeida, trouxe o tema da seca, bem como **O quinze** (1930), de Rachel de Queiroz e **Vidas Secas** (1938), de Graciliano Ramos. Destacaram-se, igualmente, Jorge Amado com **Cacau** (1933), uma crítica social aos fazendeiros e à situação política vigente; José Lins do Rego, com os romances do ciclo da cana-de-açúcar (1932-1934), mostrando a falência dos engenhos com a chegada das usinas, e Érico Veríssimo com **O Tempo e o vento** (**Continente** (1949), **O Retrato** (1951) e **O Arquipélago** (1961)), contando a história dos 200 anos de formação do Rio Grande do Sul.

Cardoso surgiu nesse cenário com o romance **Maleita** (1934), obra regionalista/histórica, cujos conflitos consistem na disputa de poder entre o homem da cidade e o interiorano. O *leitmotiv* da narrativa é a maleita (ou malária), doença transmitida por um mosquito, que se alastra e vai acabando com a população da cidadezinha de Pirapora, localizada às margens do Rio São Francisco. Não afeito às propostas do regionalismo, ele foi pouco a pouco enveredando por novos caminhos e instaurando atmosferas bastante tortuosas, de modo que a paisagem de morbidez, a interiorização e os monólogos interiores passaram a presentificar-se em todos os seus textos.

Em 1935, publicou **Salgueiro**, romance de temática social, ambientado no morro carioca, e, no ano seguinte, **A Luz no Subsolo**, de enredo introspectivo “que busca dar conta de desamparos e desesperos dos personagens [...] que internalizam e expressam os dramas sociais nos quais vivem” (ALMEIDA, 2013), alvo de discussão, por distanciar-se da crítica social predominante no momento, de inúmeras críticas, inclusive do escritor Jorge Amado⁵. Nos romances **Dias Perdidos** (1943), de memória autobiográfica, e nas novelas **Mãos vazias** (1938); **O desconhecido** (1940); **Inácio** (1944); **A professora Hilda** (1946); **O anfiteatro** (1946); **O enfeitado** (1954) e **Baltazar** (1954) (inconclusa), os enredos continuaram a focalizar a condição humana, trazendo à tona questionamentos existenciais e questões íntimas, bem como a antinomia do bem e do mal.

⁵ Octavio de Faria no morro do Salgueiro. Artigo publicado no *Jornal A manhã*. Rio de Janeiro, 15 de junho de 1935.

No ano de 1959, ele publicou **Crônica da casa assassinada**, romance de estrutura narrativa complexa, que utiliza vários narradores, cujas vozes aparecem em trechos de diários, anotações, confissões, cartas e depoimentos; apesar da fragmentação dos discursos, pode-se acompanhar o fluxo dos acontecimentos dentro da narrativa cíclica e polifônica. O leitor não precisa saber a ordem temporal dos textos para entender a história, montá-la cronologicamente e entender a deterioração moral e financeira de uma família conservadora e apegada a valores como: “casamento, zelo da reputação, contenção dos desejos sob a influência do catolicismo” (AUGUSTO, 2012). A densidade dos temas – incesto, adultério, inveja, perseguição e suicídio –, entre outros que já permeavam a ficção de Cardoso, monta o corolário da destruição, tendo Nina como a personagem que dá unidade a todos os fragmentos que possibilitam montar o quebra-cabeça de sua história.

O enredo deixa patente, além das questões morais que ressoam como uma crítica à tradicional família mineira, um ‘regionalismo às avessas’, haja vista que “a região retratada é bem delineada, mas isso não se dá em favor da exaltação da mesma (sic), tampouco para preservação e documentação da sua identidade, mas para a exposição da ‘Sagrada Família Mineira’, que esconde, por meio do seu tradicionalismo, segredos sujos e obscuros” (FARIA, 2011, p. 78). Agazzi (2012) também faz a leitura do romance em tons regionalistas nos seguintes termos:

Conhecido por travar polêmicas com os escritores nordestinos regionalistas de seu tempo, Lúcio Cardoso não nutria simpatia por esse tipo de literatura, enveredando por outras searas estéticas. Esse fato torna *Crônica da casa assassinada* um romance muito particular da história da literatura brasileira, porque não se enquadra facilmente em um único tipo de produção literária. O viés psicológico e o viés regionalista se encontram em processos metafóricos e metonímicos que se combinam sem que oponham. Desse modo, o tom intimista com que é realizada a exploração de personagens enigmáticas como Nina, que seduz seu suposto filho, André, dá forma e sustentação para a contestação da cultura mineira, lida na desagregação das tradicionais formas de relação familiar (AGAZZI, 2012).

Embora rechace o viés regionalista comprometido com as denúncias sociais, Cardoso o pratica, imprimindo a ele o viés psicológico que, como afirma Agazzi, combinam-se sem que se oponham. Ao contestar a tradição da família mineira de seu tempo, ele o faz em tom intimista, focalizando a desagregação das personagens no contexto familiar opressor. O regionalismo surge, desse modo, “da exploração dos universos íntimos e da sondagem existencial das personagens” (AGAZZI, 2012).

Bosi (1996) e Farias (1996), por sua vez, enfatizam, na obra, os temas reiteradamente acerca da existência humana e colocam Cardoso entre os escritores de formação espiritualista, cujas narrativas tendem ao intimismo. Para Farias (1996),

diretamente implantado numa linha de sensibilidade e pensamento que, vindo dos trágicos gregos, atravessa plenamente, e muitas vezes parece se perder na densa planície do sentimento cristão da existência, para vir enfim aflorar, talvez como um gemido de maldição e protesto, nos mais elevados e intratáveis cumes da angústia e do desespero de nossos dias (FARIA, 1996, p. 659).

Além dessa vasta produção, Cardoso deixou inconcluso, nessa mesma linha temática, o romance **O viajante**, cuja organização foi feita pelo amigo e escritor Octávio de Faria, que publicou a obra em 1973. Trata-se de uma dupla tragédia ocorrida numa cidade fictícia do interior mineiro, onde duas mulheres apaixonadas pelo mesmo homem – um caixeiro viajante – têm suas vidas completamente modificadas: uma se torna assassina do filho; a outra morre assassinada pelo padrinho, enquanto o amante segue sua vida de viajante sedutor.

2.1.2 A produção literária e a crítica

Depois que o escritor Octávio Faria, fundador do Chaplin Club⁶, apresentou Cardoso ao cineasta Paulo César Saraceni, iniciou-se uma grande amizade e o projeto de trabalharem juntos. Frustrada a intenção de adaptar **Crônica** no início dos anos 60, por razões financeiras, o mineiro escreveu o argumento de **Porto das Caixas** e deu-o ao cineasta, que fez dele um dos primeiros longas do Cinema Novo, a que se seguiriam **Casa assassinada** (1971) e **O viajante** (1998) adaptados, respectivamente, de seus romances **Crônica da casa assassinada** (1959) e **O viajante** (1973). Em 1968, Saraceni fez o curta **O Enfeitiçado**, inspirado na vida e na obra do escritor, que morrera recentemente, expressando sua demasiada admiração.

Quando Saraceni fez o filme **Porto das Caixas**, na efervescência do cinema engajado, recebeu severas críticas por parte do CPC⁷, pelo fato de adaptar um escritor que era percebido pelo grupo como de direita, logo julgadas injustas pelo cineasta, que o defendeu, assinalando a qualidade da obra e sua vertente crítica, embora não panfletária. Tais restrições à produção literária de Cardoso foram também analisadas por Augusto (2012) que contemporiza o não envolvimento dele (Cardoso) com a crítica social regionalista pelo fato de o escritor ter, a seu modo, contribuído para o delineamento da sociedade brasileira da época. Ao tratar do assunto, escreve que Cardoso

⁶ Grupo que debatia sobre a linguagem cinematográfica, na época em que o cinema “silencioso” dava lugar ao cinema “sonoro”, no Rio de Janeiro, e publicava suas discussões no jornal **O Fan** (1928-1930). (FARIA, 1928)

⁷ CPC – Centro Popular de Cultura, criado em 1961, em São Paulo, por membros do Teatro Arena e da União Nacional dos Estudante-UNE. O objetivo era fazer a ligação entre o artista consciente e engajado e o povo. Defendia a desalienação do povo através da arte (SIMONARD, 2006, p. 85).

não esteve comprometido com um projeto literário focado no social e sim no adensamento da investigação ontológica. Dizendo de outro modo, ele também tentou, à sua maneira, contribuir para a definição da identidade do Brasil na primeira metade do séc. XX, porém, apontou com suas obras para as contradições, receios e jogos de máscaras da nossa sociedade (AUGUSTO, 2012).

Percebe-se que o crítico confirma o que já dissera Bosi (1996) e Faria (1996), acrescentando que, certamente, Cardoso não focou no projeto literário de 30, mas focalizou a sociedade no sentido de expor as suas contradições e criticar a sua hipocrisia. Por conta de sua atitude independente, embora tenha escrito sobre as mazelas da sociedade, como dissemos, ele foi mal interpretado e rotulado de católico e direitista, junto aos seus contemporâneos: Octavio de Faria, Cornélio Pena e Marques Rebelo, entre outros. A esse respeito, Lamego adverte que

Ser católico, nos anos 30, era uma postura política. Além do modernismo continuador, sem rupturas, pregado por Alceu Amoroso Lima – o grande crítico católico – e por toda a hoste de escritores católicos, o grupo era contrário a toda filosofia de vanguarda empreendida pela Semana de 22. O modernismo continuador foi ideia defendida por Amoroso Lima, no círculo de autores da revista Festa (ver Caccese, 1971, p. 64; Rodrigues, 2009) – que pregava o conservadorismo literário e moral, e o fim das ideias comunistas e coletivas dos autores do realismo socialista que tanto faziam sucesso naquele período (LAMEGO, 2013, p. 28).

Assim, o proposital desvio do regionalismo e da crítica social, característico da época, bem como seu posicionamento contrário à vanguarda de 22 e ao regionalismo descritivo, marcaram a sua ruptura com o grupo de escritores do “romance do Nordeste”, considerados de esquerda. O debate travado entre eles teve a efetiva participação do escritor mineiro, com a publicação de artigos, depoimentos e entrevistas em jornais. De acordo com Lamego,

Muito cedo Lúcio percebeu a distância entre a sua compreensão de literatura e o que vinha sendo feito pela maior parte dos escritores. As polêmicas cindiram o momento literário de meados de 1930 até final da década de 1940; um momento rico e que nos colocou importantes questões sobre o poder da literatura na transformação social. E, por outro lado, se de fato esse poder não era apenas extrínseco à obra e não intrínseco, como queria Jorge Amado, principalmente, Lúcio encontrou motivos de sobra para renegar todo o realismo regional de seus dois primeiros livros e partiu para uma literatura quase fantástica, inverossímil, causando desconforto em seus primeiros leitores (LAMEGO, 2013, p. 126-127).

O período em que se inserem as obras de Cardoso era de conturbação política – a Revolução de 30 e a iminência da II Guerra Mundial – e o realismo descritivo mostrava-se engajado, sendo, por isso, “considerado uma leitura de esquerda, escrita por autores saídos de partidos comunistas. Os demais ficaram na sombra e ganharam a pecha de obscurantistas” (LAMEGO, 2013). Cardoso, em outra perspectiva, manteve a sua posição contra o realismo e

continuou a perquirir em sua obra os dramas humanos, sem dar ouvidos ao grupo prevalecente de escritores do romance social, que não aceitava dar espaço ao intimismo. Ele mesmo se posicionou sobre essa questão: “Há muitos anos que ouço os nossos arrebatados jovens me chamarem de reacionário. [...] É verdade que não creio no romance sociológico, mas também não creio em Virginia Woolf” (CARDOSO, 1997 p. 763), assumindo, desse modo, uma postura estética que demonstrava não querer a asfixia dos rótulos.

A despeito dos apelos ao regionalismo crítico, Cardoso, junto com Octavio Faria, Cornélio Pena, Cyro dos Anjos e Marques Rebelo, entre outros, escrevia seus enredos de forma independente. Com efeito, havia a cobrança de uma ideologia, mas ela se intensificou por conta do preconceito que grassava na sociedade intolerante da época, que não quis enxergar o viés social na obra de Cardoso nem sua ironia com a sociedade comezinha que ele tanto repudiava.

Cardoso, reiteramos, não se ateu ao fenômeno social, em seus romances e novelas, mas à repercussão dele na vida das personagens, aos dramas pessoais e situações nevrálgicas que revelam as perversões, os desejos interditos, a inveja, a mentira, o mal enraizado nas relações. Ele reagia às críticas à sua fuga ao regionalismo realista, com posição bem marcada:

A minha concepção de romance vai assim de encontro à da maioria dos romancistas modernos que preconizam uma arte de observação pura, a fotografia da realidade. Querem apanhar essas coisas que vemos aí e que nada exprime porque a verdade está no subsolo. Não os reconheço como romancistas, mas talvez como repórteres (CARDOSO *apud* JOHNSON, 1995, p. 175).

A sua estreia com romance **Maleita** (1934) na corrente regionalista, haja vista o enredo ambientado no interior de Minas Gerais, onde o protagonista funda uma cidade à beira do rio São Francisco e vê-se diante de uma epidemia que mata parte da população, inclusive sua mulher, não lhe legou filiação à tendência.

Nem seu segundo romance, **Salgueiro** (1935), ambientado no Morro do Salgueiro, situado no Rio de Janeiro, que traz três gerações de homens: o avô, o pai e o filho, todos marcados pela miséria e pela falta de esperança, passando, os três, por um processo de reificação enquanto o morro se sobressai e praticamente assume o protagonismo do enredo. O deslocamento do morro da cidade em que se situa mostra a conotação social do enredo, embora já se pressinta a propensão psicológica que caracterizaria o conjunto da obra do escritor, mas ainda lhe valeram discordâncias. Mesmo se sobressaindo a denúncia social em sua história, *Salgueiro* foi duramente criticado por Jorge Amado, que afirmou em artigo, ‘Octavio de Faria no Morro do Salgueiro’, publicado no jornal *A manhã* (1935), que Cardoso

sobrepunha os conflitos individuais aos problemas coletivos. O baiano faz uma crítica devastadora a Cardoso, acusando-o de falsear o ambiente de miséria e colocar Deus numa narrativa que tem como pano de fundo graves problemas sociais (AMADO, 1935, p. 3). Cardoso rebateu essas críticas em carta a Érico Veríssimo, em 27 de setembro de 1937:

O que não é a vida, na minha opinião (sic) é a miséria que Jorge Amado acaba de publicar como romance. Pois se enquanto num Octavio de Faria ou num Graciliano Ramos sentimos bem as ‘pegadas’ do autor, em ‘Capitães de Areia’ não encontramos uma só parcela do que é o verdadeiro Jorge Amado, a não ser uma tentativa ingênua de realidade fabricada, essa péssima realidade que tem envenenado quase toda a nossa literatura nestes últimos anos.

Vê-se, pelas palavras do escritor, que ele julgava artificial o desenho da miséria nos romances de Amado e rechaçava tal tipo de denúncia social “fabricada” que, a seu ver, ‘envenenava’ as produções literárias do período. Lamego (2012), em artigo publicado na **Folha de São Paulo**, afirma que, também em carta escrita para Vinicius de Moraes em 1935, Cardoso declarou: “Reneguei a ‘Maleita’ e o ‘Salgueiro’. Não penso agora senão no ‘Demônio’. E o dito-cujo veio em rápida e intensa cavalgada” (CARDOSO *apud* LAMEGO, 2012).

Quando se refere ao ‘Demônio’, na verdade, fala da exigência da inserção da ‘política’ na literatura que, a seu ver, era o Demônio que a esmagava, podava a criação. Lamego analisa a falta de afinidade de Lúcio Cardoso com o regionalismo – o romance social idealizado por Jorge Amado, José Lins do Rego, Amando Fontes, entre outros – sem falar no romance proletário –, por distanciá-lo de sua “experiência de leitor de grandes autores como Dostoiévski, Edgar Allan Poe, Julien Green, André Gide, Virginia Woolf, Nietzsche e Thomas Hardy” (LAMEGO, 2012).

A partir de **A Luz no Subsolo** (1936), avulta forte a característica da introspecção sem, no entanto, desvincular as personagens dos dramas sociais e religiosos que afetam diretamente a vida deles e repercutem nos sentimentos expressos. O enredo focaliza a família, seus interditos e traições, por meio da separação de Pedro e Madalena, que mata o marido e prossegue sem qualquer culpa ou arrependimento. Essa obra recebeu outro tipo de crítica, tanto pela obscuridade do enredo e a abordagem religiosa, quanto pelo projeto narrativo ousado. Leiamos o que disse Mario de Andrade em parte da carta enviada a Cardoso em 20 de agosto de 1936:

Achei seu livro absurdo porque os personagens me pareceram absurdos. [...] Loucos? Aberrados de qualquer realidade já percebida por mim? Ou antes criaturas exclusivamente criadas pelo autor para demonstrar a sua percepção sutil e para mim um bocadinho confusa (não compreendi exatamente) da luz no subsolo? [...] Mas

percebi perfeitamente a sua finalidade (no livro) de repor o espiritual dentro da materialística literatura de romance que estamos fazendo agora no Brasil.[...] É possível que você tenha agido um pouco nazisticamente, ou comunistamente demais. Mas que é a abertura de uma coisa nova para nós, uma advertência forte, é incontestável (ANDRADE *apud* CARELLI, 1988, p. 34).

Abalado, mas sem se curvar à crítica, que interpretou como um reconhecimento de uma estética nova, Cardoso prosseguiu seu projeto literário com duas novelas: **Mãos Vazias** (1938) e **O Desconhecido** (1940). A primeira simboliza, de acordo com Penha Cardoso (2015, p. 58), a superação das indecisões da disputa entre “intimismo” e “regionalismo”; Ida, a protagonista, é uma mulher insatisfeita que, sufocada pelo cotidiano e pelo conformismo do marido, após a morte do filho, trai o marido e o abandona; encontra a liberdade civil, mas não a psíquica. Já **O Desconhecido** (1940) “narra a atração homoerótica de um homem, destituído de ‘origens’ e ‘identidades’, por um jovem ingênuo e humilde” (QUEIROZ, 2011, p. 79); não se efetiva nenhuma relação física, mas tão somente se patenteia o desejo na esfera do interdito e a insatisfação e penúria diante da vida.

Depois de ler **Mãos Vazias** (1938), o poeta Manuel Bandeira escreveu uma carta ao autor, relatando que considerava inverossímil a história e falando do mal-estar que lhe provocou a leitura: “Há uma realidade que o romancista não pode afastar deliberadamente, e você parece assim proceder. Os seus romances nada perderiam de sua rica criteriosidade, respeitando a verossimilhança essencial das aparências” (BANDEIRA *apud* LAMEGO, 2012). Muita troca de cartas, artigos em jornal e discussões em mesa de bar ocorreram, inclusive “uma discussão na Livraria José Olympio, em 1937, Lúcio trocou socos e pontapés com o pernambucano José Lins do Rego” (LAMEGO, 2012), com quem somente fez as pazes nos anos 1950.

Já **Dias Perdidos** (1943) focaliza os conflitos de Clara, que é abandonada pelo marido sem condições psicológicas e financeiras para criar seu bebê; o drama toma vulto na fase adulta do menino, Sílvio, com seu casamento arruinado, e o câncer que leva sua mãe à morte. Sílvio, separado da adúltera Diana, busca na fé a solução para o seu destino.

As novelas **Inácio** (1944), **O enfeitado** (1954) e **Baltazar** (2005) trazem histórias cruzadas, alternando a narrativa de personagens que se repetem. Ao discutir o universo particular dessas narrativas, Bueno afirma que “O mundo sem Deus apresenta um clima frio, de tormentos e distâncias. As personagens se entrecruzam, têm até o mesmo sangue em comum, mas não mantêm vínculo” (BUENO, 2007, p. 16). Como o último – **Baltazar** – ficou inconcluso, já que Lúcio abandonou o projeto do que ele chamou Trilogia sem Deus ainda nos anos 50, não se sabe o final da história.

O núcleo familiar presente em **A professora Hilda** (1945) não é comum para a época: uma mulher solteira cria uma menina adotada, e tanto a maltrata que ela acaba por cometer o suicídio. Em *O anfiteatro* (1946), o caos é instalado pelas duas mulheres, Margarida e Laura, que, livres da figura do marido e do irmão, parecem não saber o que fazer com a liberdade e acabam se escravizando uma à outra. Cláudio, imaturo e frágil, não consegue liderar a casa e adquire obsessão pelo professor Alves, que manteve caso amoroso com sua tia e, provavelmente, com sua mãe, dúvida que permanece até o final.

Crônica da casa assassinada (1959), como temos falado, traz, por meio da personagem Nina, a dissolução dos laços dos Meneses, família mineira tradicional, cuja decadência financeira e moral já se evidenciava na falta de conservação da casa e nos valores aparciais que, por orgulho, insistiam em manter. Já **O viajante** (1979), que também se passa na fictícia cidade mineira de Vila Velha, contrapõe o amor de duas mulheres muito diferentes pelo sedutor caixeiro viajante. Donana, viúva rica e poderosa, mata o filho para poder viver o seu amor; Sinhá, jovem e apaixonada pela primeira vez, se deixa iludir e, após estuprada, confessa ao ciumento padrinho que a mata a machadadas.

Observa-se, nas obras supracitadas, um traço de tragicidade no desenvolvimento das personagens, que Moreira (2003) diz terem como principal característica a irresolução dos conflitos, viverem num “mundo conturbado, de contradições inconciliáveis” (2003, p. 80), em que “as paixões são destrutivas e aniquiladoras” (MOREIRA, 2003, p. 82). Daí as “violentas manifestações de amor, ódio, ciúme, inveja” serem recorrentes nas obras de Cardoso, bem como os dramas íntimos que se sobrepõem aos acontecimentos. A mulher assassina de **A luz no subsolo** repete a mulher que mata o marido a machadadas no argumento **Porto das Caixas** para libertar-se do jugo dele. Em ambas as narrativas ressaltam-se traições e desejos recalçados, sobretudo a frieza da mulher assassina que não se arrepende ou demonstra culpa pelo assassinato cometido. É em **A luz no subsolo** que começa a se delinear a decadência da família, que atinge seu ponto alto com **Crônica**. São histórias de miséria, fracassos, traições e desequilíbrios em que as personagens se digladiam umas contra as outras, num processo que é, ao mesmo tempo, de destruição e autodestruição.

Maria Arminda do Nascimento Arruda (1990), com um olhar distante da crítica da época, entende a geração modernista de 30 como uma geração de romancistas inovadores, por deslocarem a produção literária do eixo que constituía o centro criativo do movimento modernista do polo cultural de origem, com uma nova modulação (ARRUDA, 1990).

Mudam-se, assim, segundo a pesquisadora, os rumos da cultura moderna com os autores que ela considera representativos nas regiões de Pernambuco – José Lins do Rego;

Rio Grande do Sul – Érico Veríssimo; e Minas Gerais – Lúcio Cardoso e Cyro dos Anjos. Ela justifica a escolha desses nomes por serem “provenientes dos estados brasileiros possuidores de construções culturais integradas e densas, correspondendo aos três regionalismos mais elaborados no Brasil e que são formulações culturais distintas” (ARRUDA, 2011, p. 196), quais sejam: “a pernambucana caracteriza-se pela introversão; a gaúcha pelo isolacionismo; a mineira pela integração à nação”.

Ela pensa a produção deles “como um ato de construção situado socialmente, contornando a disjuntiva texto-contexto que diz respeito, em suma, a um falso problema”. Acrescenta que os atos “de criação e de interpretação são sempre interessados, pois derivam de matrizes construídas pela vivência dos sujeitos” (ARRUDA, 2011, p. 196-197). A literatura produzida fora do eixo cultural aludido era diversa e respondia por uma ficção regional de outra matiz, como assinala:

ora permeada de uma cultura dos sentimentos, da memória, como em José Lins do Rego, e intimista, como em Lúcio Cardoso e Cyro dos Anjos; ora entranhada de uma linguagem com fortes traços sociais, como em José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz e Jorge Amado; ora ainda insinuada em obra que reconstitui a saga da região, como em Érico Veríssimo (ARRUDA, 2011, p. 201).

Nesse sentido, esses escritores se dividiam entre “sociais” e “intimistas”, mas, apesar das diferenças, “ambas as coisas podem ser mais bem sentidas se projetadas numa figura a que o romance de 30 dedicou toda a sua energia de criação, o fracassado” (BUENO, 2007, p. 74). Destarte, a ficção de Lúcio Cardoso se encaixa no modernismo de 30, por centrar-se na “decadência das famílias patriarcais, nos deserdados daquele universo em desintegração” (ARRUDA, 2011, p. 204), como se percebe sobretudo em: **Salgueiro, Dias Perdidos, Inácio e Crônica da casa assassinada**, obras em que as relações fracassam e as relações se destituem, tendo “a mulher, como elemento catalisador da destruição familiar”, como confirma Penha Cardoso (2013b, p. 183).

Crônica, em particular, constitui um exemplo fundamental dessa vertente, pois traz à cena a família Meneses, parada no tempo, avessa ao progresso, assistindo à própria derrocada econômica pela falta de habilidade para novos investimentos e manutenção do patrimônio. Dessa forma, podemos inferir que Cardoso esteve atento à crise da mineração em Minas Gerais, e à “rápida e geral decadência”, pois que “o sistema se ia assim atrofiando, perdendo vitalidade, para facilmente desagregar-se numa economia de subsistência” (FURTADO, 1963, p. 104). A crise social não foi o tema central do romance, mas está subentendida na trajetória da família que, presa aos valores e à riqueza do passado, fracassa e sucumbe.

2.1.3 As incursões por outras artes

Enquanto produzia os seus romances, durante as décadas de 1940 e 1950, Cardoso trabalhou na imprensa carioca, escrevendo no jornal **A Noite** e na **Agência Nacional**. Foi também nesse período que produziu as peças teatrais **A Corda de Prata** (1947), e **O Filho Pródigo** (1947), a primeira obra brasileira a ser encenada no Teatro Experimental do Negro, a que se seguiu **Angélica** (1950). Depois de um desentendimento com Nelson Rodrigues, ele se afastou desse tipo de incursão.

Muitas considerações sobre sua cosmovisão começaram a aparecer no **Diário I** (1949-1951), publicado em 1961, a que se seguiram os volumes II a V, que não chegaram ao público em decorrência de, em 1962, ele ter sofrido um derrame cerebral, que o deixou incapacitado para escrever. Foi o escritor Octávio de Faria quem organizou para a Editora José Olympio o **Diário II** (1952-1962) que, juntamente ao I, foi publicado postumamente em 1970 com o título **Diário Completo**, contendo comentários sobre seu modo de ver o mundo, críticas suas a livros de escritores seus contemporâneos, relatos sobre sua orientação sexual, suas dúvidas e culpas decorrentes de sua formação católica, bem como considerações sobre as obras que estava a escrever no período.

Além de uma produção literária efervescente, sua trajetória foi marcada por incursões em diversos campos artísticos. Após o AVC que o deixou hemiplégico do lado direito, passou a exercitar o desenho e a pintura, para os quais já tinha propensão, tendo, inclusive, realizado algumas exposições e deixado um acervo de cerca de 500 telas. A partir de 1962, foi essa a sua forma de expressão até a sua morte no dia 28 de setembro de 1968.

Outra das grandes paixões do autor foi o cinema. Em 1948, fez o roteiro e dividiu a produção do longa-metragem **Almas Adversas** com João Tinoco de Freitas, Newton Paiva e Leo Marten. No ano seguinte, com roteiro, direção e história suas, produziu **A mulher de longe**, em parceria com João Tinoco de Freitas e a Tapuia Cinematográfica. Outras duas obras suas foram adaptadas para as telas: **Mãos vazias** (novela), em 1971, com roteiro, produção e direção de Luís Carlos Lacerda; e **O desconhecido** (romance) que foi filmado em 1978, com direção e fotografia de Rui Santos.

No resgate da relação de Cardoso com o cinema, no ano de 2015, seu texto, também inacabado, **Introdução à música do sangue**, foi adaptado para as telas pelo cineasta Luiz Carlos Lacerda. Em reportagem de O GLOBO, o jornalista Calixto (2016) afirma que “O cineasta define o novo filme como um ‘encontro fantasmagórico’ entre Lúcio Cardoso e

Murilo Mendes [...]. Os escritores mineiros ressurgem como fantasmas e são perseguidos pelos personagens de suas obras”. Acrescenta, ainda, que

os diálogos são entremeados por cenas em que os atores dizem trechos de obras de Cardoso (como “Mãos vazias” e “O enfeitado”) e Mendes (“Jandira”, “A mulher do fim do mundo” e “Formas alternadas”) [...] numa metafórica alusão ao lado lúdico da criação literária e sua sutileza, contrariando a rigidez e a seriedade que costumam marcar filmes sobre literatura, como diz Lacerda (CALIXTO, 2016).

Foi também o cineasta Luiz Carlos Lacerda quem retomou as filmagens de *A Mulher de Longe*, filme inacabado que Cardoso iniciou em 1949 e cujos copiões haviam desaparecido. Em 2011, o pesquisador Ésio Macedo Ribeiro localizou-os, com cerca de 20 minutos de filme, na Cinemateca de São Paulo, e Lacerda retomou o projeto, “misturou as imagens recuperadas com cenas de outros filmes inspirados no autor e trechos dos diários narrados pelo ator Ângelo Antônio”, o que resultou numa “espécie de documentário poético sobre o filme de Cardoso” (ALMEIDA, 2012). A sua primeira exibição foi feita em 2012 no Festival do Rio.

É interessante observar que o roteiro original desse filme conta a história de uma mulher acusada de levar desgraça para uma ilha, o que reitera a temática da personagem feminina ligada à maldade como recorrente em obras do autor, já que seus enredos trazem essa focalização notória, ressaltando a sua representação como um ser insatisfeito e com inclinação para o mal. Elas, em geral, ou são desprovidas de ação, vítimas do destino, ou aparecem associadas à destruição. Quando transgressoras, pagam o preço com o sofrimento ou com a vida. Lamego, ao analisar as personagens dos contos, diz que a mulher é apresentada como propulsora de mudanças, mas, adverte que “alguns contos são misóginos e apresentam essa mulher, ao mesmo tempo, interesseira, subalterna e invariavelmente com seu corpo sexualizado” (LAMEGO, 2013, p. 107). Na nossa interpretação, a presença da misoginia em alguns contos reproduz posturas da sociedade da época e aparece em forma de denúncia, não parece constituir um posicionamento pessoal do autor. Ao confrontar a opressão da sociedade, a mulher cardosiana é sempre julgada de modo pejorativo, como ocorre com Nina em **Crônica**.

2.2 A poética de Saraceni e a releitura da mulher cardosiana nas telas

2.2.1 A vida e a obra

Paulo César Saraceni (1932-2012) iniciou sua carreira no cinema quando ainda jogava futebol juvenil pelo Fluminense, em 1950, e conheceu o diretor do clube – Octávio de Faria, que, além de romancista, era crítico, ensaísta político e tradutor. Por influência dele, fez crítica de cinema e assistência de direção no teatro, tendo tido, também, experiência como ator. Decidiu, por fim, enveredar pela produção cinematográfica com o seu primeiro vídeo: o curta-metragem **Caminhos**, que participou do Festival Internacional de São Paulo, em 1957. Trabalhou, posteriormente, com o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, diretor de **Macunaíma** (1969), e com ele realizou alguns trabalhos “apenas com uma câmera na mão”⁸. **Arraial do Cabo** (1959), produzido por Andrade, é fruto dessa experiência, que lhes valeu um prêmio em Santa Margherita, na Itália. Quando foi apresentado por Faria a Lúcio Cardoso, teve imediata identificação com a obra do escritor mineiro e idealizou a filmagem do romance **Crônica da casa assassinada**.

Com o projeto frustrado por razões financeiras, recebeu do amigo um argumento feito com base numa notícia de jornal – O crime da machadinha – e, a partir daí, realizou, em 1962, um dos primeiros longas-metragens do Cinema Novo: **Porto das Caixas**, que foi a primeira das três adaptações que ele fez de obras de Lúcio Cardoso para o cinema, a que se seguiram, entre 1970 e 1971, **A casa assassinada** e, em 1998, **O viajante**, compondo, assim, o que ele chamou de Trilogia da paixão⁹.

⁸ “Apenas uma câmera na mão e uma ideia da cabeça”, frase cunhada pelo cineasta Glauber Rocha para definir o processo de criação do Cinema Novo, que acabou sendo título de livro: **Uma Câmera na Mão e Uma Ideia na Cabeça**: Glauber Rocha e a Invenção do Cinema Brasileiro Moderno, de Frederico Osanan Amorim Lima (2015).

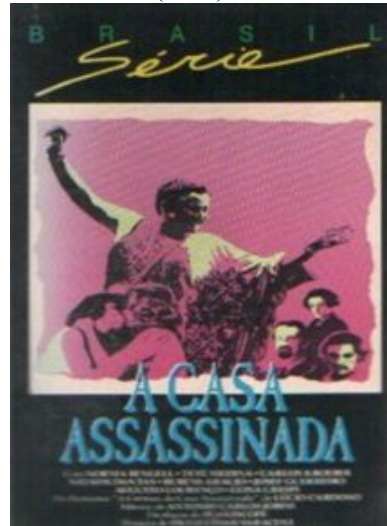
⁹ O primeiro filme que compõe a Trilogia da Paixão é **Porto das Caixas** (1962), adaptado por Saraceni de um Argumento escrito por Lúcio Cardoso a partir de um assassinato ocorrido no Rio de Janeiro e publicado pelos jornais como o 'Crime da Machadinha'; o segundo foi **Casa Assassinada** (1971) e o terceiro, **O viajante** (1999), adaptado do romance homônimo (1973).

Figura 1 - Capa do filme **Porto das Caixas** (1962)



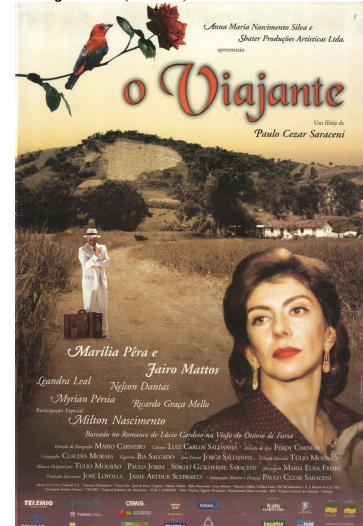
Fonte: www.google.com.br/imgens

Figura 2 - Capa do filme **Casa assassinada** (1971)



Fonte: www.google.com.br/imgens

Figura 3 - Capa do Filme **O Viajante** (1998)



Fonte: www.google.com.br/imgens

Situado cronologicamente entre o Estado Novo e o golpe de 1964, o Cinema Novo não teve vida longa, mas, segundo o cineasta, em entrevista a Rosa Minie (2003), na página Nova Democracia, foi “um momento político muito revolucionário. Foram tempos ricos, fortes e o Cinema Novo veio para marcar toda essa época”. De fato, a proposta dos jovens que encampavam a nova tendência consistia em, além de realizar uma produção cinematográfica significativa, ter expressão política e mostrar a realidade do Brasil. Destacaram-se nomes como: Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Eduardo Coutinho, Ruy Guerra, Maurice Cappovilla, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues e o próprio Saraceni. A inspiração vinha do neo-realismo italiano e do Cine-Olho russo, de Dziga Vertov, que fez um filme documental “ao registrar o dia-a-dia soviético, considerando o cinema como instrumento de difusão dos ideais revolucionários, mas, inventando uma nova fórmula, espontânea, ousada e propositalmente descolonizada em relação aos padrões de Hollywood” (MINIE, 2003).

Nesse contexto, os filmes de Saraceni trazem particularidades de criação que os colocam numa posição diferenciada em relação às demais produções do período. De acordo com Lazo (2012), os filmes de Saraceni têm um estilo “um tanto suspensos e perdidos no tempo, movendo-se alucinadamente entre o cinema clássico e o moderno, entre o passado e o futuro da arte”. Espectador convicto do cinema italiano, Saraceni confessou, em sua autobiografia (SARACENI, 1993, p. 133), que queria fazer um filme brasileiro influenciado por Goeldi, Stroheim, Murnau, Roberto Rossellini e sua experiência na Itália, mas com base

na sua própria criação e no argumento de Cardoso. Ele conseguiu esse objetivo com **Porto das Caixas** (1962), ao naturalizar a tragédia e colocar “o crime como consequência da solidão e do isolamento afetivo, ao mesmo tempo em que expressa a sua revolta contra a condição da mulher na sociedade da época, tendo como ponto de partida uma história verídica da crônica policial” (LAZO, 2012). Também se destaca o seu princípio de que não há cinema sem improvisação, haja vista a escolha da protagonista que era vedete de teatro de revista e nunca havia trabalhado como atriz, mas encarnou a personagem com verossimilhança.

As suas narrativas são urbanas e focadas no seu tempo, como demonstrou em **O Desafio** (1965), filme reconhecido por Glauber Rocha como “o que abriu um novo caminho para um cinema ultrapolítico no país, influenciando (na forma de produzir, de se arriscar, na coragem) outros tantos que vieram depois seguindo uma linha próxima da sua: **Terra em Transe** (1967), **O Bravo Guerreiro** (1968), **Fome de Amor** (1968), **Cara a Cara** (1967), **Vida Provisória** (1968), **Jardim de Guerra** (1968), **Dezesperato** (1968), e **O Bandido da Luz Vermelha** (1968)” (LAZO, 2012).

Filmou, depois, *Capitu* (1968), com a colaboração de Paulo Emílio Salles Gomes e Lygia Fagundes Telles, “vendo o Brasil numa tristeza política [...] mas também vendo as revoluções nos costumes, nas relações, no feminismo” (SARACENI, 1993, p. 229); a narrativa do filme tinha tudo a ver com o momento por que passava a mulher. Em 1971, ele fez o roteiro e filmou a adaptação de **Crônica**. Em 1973, realizou **Amor, Carnaval e sonhos**; em 1977 fez um filme histórico, **Anchieta, José do Brasil**, e , em 1982, **Ao Sul do Meu Corpo**, adaptado de um conto de Paulo Emílio. Em 1996, lançou **Bahia de Todos os Sambas**, que é um documentário sobre o samba e o carnaval, seguido de **Natal da Portela** (1998), deixando a tragédia e investindo na alegria do carnaval, bem como **Folia de Albino – a Banda de Ipanema** (2003). Somente em 1998 ele fechou a Trilogia da paixão com o filme **O viajante**; segundo Lazo (2012), são os filmes adaptados das obras de Cardoso os pontos altos da sua obra cinematográfica.

Mesmo nos anos 90, durante a crise imputada ao cinema pela era Collor¹⁰, quando a produção nacional declinou, ele tentou resistência, lançando seu livro **Por dentro do cinema novo, minha viagem**, em 1993, falando sobre a sua produção cinematográfica, o contexto das décadas de 1960 e 1970, um período de conturbação política no Brasil, em que a

¹⁰ Período de governo do presidente Fernando Collor de Melo, de 15 de março de 1990 a 29 de dezembro de 1992, quando ocorreu o seu impeachment. De acordo com “A produção, que chegara na década de 1970 a ocupar 35% do mercado interno, diminuiu de média de 80 filmes/ano para poucos títulos. Poucos e sem mercado de exibição. Resultado: os ingressos vendidos por filmes brasileiros na fase mais aguda da crise (1991-1993) reduziram-se a ponto da produção nacional ocupar apenas 0,4% do total” (CAETANO, 2007, p. 196).

censura perseguia qualquer manifestação artística que parecesse subversiva. Ele enveredou, também, por suas influências, a formação na Itália, no início dos anos 60, com Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio e Gustavo Dahl; conta fatos sobre o surgimento do Cinema Novo e fala da convivência com contemporâneos como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Nelson Pereira dos Santos, além de sua amizade com Humberto Mauro, Roberto Rossellini e com o escritor Lúcio Cardoso; não escondeu o seu desafeto com Cacá Diegues e Roberto Farias. Em 2010, fez **O Gerente**, baseado num conto de Carlos Drummond de Andrade, que inspirou um filme em 1952, “quando ainda jogava no juvenil do Fluminense, mas que tantos elogios suscitou em críticos jovens e mais velhos quando teve sua primeira exibição na Mostra de Cinema de Tiradentes em 2011” (LAZO, 2012).

Como podemos observar, a produção cinematográfica de Saraceni é permeada por adaptações de obras literárias – um argumento e dois romances de Lúcio Cardoso, uma releitura de **Dom Casmurro** (1899), de Machado de Assis, centrada na figura de Capitu (1967), cujo roteiro foi feito por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes, e dois contos: um de Paulo Emílio Salles Gomes, **Dois vezes com Helena**, que no cinema aparece com o título **Ao sul do meu corpo** (1982), e outro de Carlos Drummond de Andrade: **O gerente** (2011).

Sua decisão por adaptar para o cinema obras de Lúcio Cardoso foi alvo de críticas dos artistas e jovens estudantes que compunham o CPC¹¹, pois eles consideravam o escritor mineiro reacionário e de direita, o que, no contexto do cinema brasileiro dos anos 1960, seria uma das atitudes vetadas pela patrulha ideológica (GOMES, 1993), haja vista o viés político com que o grupo era comprometido.

O pesquisador e jornalista João Carlos Rodrigues (2007) fez algumas observações a respeito desse assunto. Para ele,

[...] o Cinema Novo não viu com bons olhos a proximidade de um de seus membros fundadores com Octávio e Lúcio, dois intelectuais respeitáveis, porém não marxistas. No volume da correspondência ativa e passiva de Glauber Rocha organizado por Ivana Bentes, podemos encontrar críticas aos dois. Principalmente ao segundo, considerado uma influência nefasta. O próprio Saraceni (em sua autobiografia *Por dentro do Cinema Novo*, de 1993) confessa: Nunca pude entender a má vontade dos meus amigos, cineastas ou não, em relação ao Lúcio. Sempre vi nele o maior artista brasileiro. Com que facilidade ele escrevia poesia e prosa, como desenhava, pintava, sabia de teatro e cinema! Era um grande mestre, sem nunca teorizar em cima (RODRIGUES, 2007).

¹¹ CPC – Centro Popular de Cultura, ligado à União Nacional de Estudantes - UNE, reunia artistas de várias procedências: teatro, música, cinema, literatura, artes plásticas, que defendiam a arte popular revolucionária e o papel engajado e militante dela.

Não há dúvidas de que Cardoso era visceral na sondagem psicológica, no enfoque do ser humano e suas misérias, mas não era “marxista”; era, portanto, na visão de grande parte dos cineastas da época, ‘uma voz de direita’ inaceitável num meio em que todos tinham posicionamentos políticos de esquerda. Entretanto, Saraceni não se curvou, considerava injusto o que diziam do escritor mineiro, interpretava como ‘má vontade’ com aquele que considerava um grande mestre.

Sobre esse contexto do Cinema Novo, Arthuso (2016) faz algumas afirmações que nos levam a colocar Cardoso não como um romancista ‘debatedor político’, mas como aquele que fez a representação do povo, dos seus problemas e da sua cultura, tecendo, assim, uma linguagem e um retrato brasileiro:

O grosso da literatura dedicada ao Cinema Novo brasileiro alinhou os filmes, especialmente a fase inicial de 1959 a 1962, a partir de dois vetores: o debate político em torno da realidade brasileira como princípio da feitura dos filmes, e a representação do povo, seus problemas e cultura como temas centrais à narrativa. Partindo da conjunção desses dois princípios seria possível, pelo olhar autoral dos artistas, chegar a uma “linguagem brasileira”, nova e única, expressão legítima desse povo representado na tela. A busca da realidade impõe a forma ao cineasta: cristalizou-se no senso comum que os filmes são antes discursos políticos fortes com propostas formais muitas vezes frouxas, calcadas no improviso e num suposto mal-entendido diante da realidade social brasileira (ARTHUSO, 2016).

Essa visão cristalizada, acima apresentada, de que os filmes deveriam ser discursos políticos é, na nossa visão, limitadora e pode ter motivado muitas interpretações equivocadas que geraram críticas injustas como a que fizeram a Saraceni por adaptar a obra de Cardoso.

A respeito da percepção que se tinha da obra dele como conservador, Bueno (2006) diz que a interpretação do escritor baiano, João Cordeiro, de que o livro *Salgueiro* (1936) era reacionário, contaminou a recepção posterior da obra de Lúcio Cardoso; e justifica: “Afinal, nesse segundo romance, de um jeito ou de outro, acaba-se associando pobreza e miséria moral como se os pobres fossem, de antemão, pessoas más ou um bando condenado por Deus” (BUENO, 2006, p. 281-282). O crítico, depois, relativiza a visão depreciativa dessa obra ao considerar que o homem, nos romances do escritor mineiro, controla o próprio destino; não é joguete na mão das divindades como se interpretou. Essa polêmica repercutiu bastante nos meios literários, e, provavelmente, fez com que Cardoso fosse considerado de direita, o que valeu as tais críticas a Saraceni por macular o ideário político-social do insurgente Cinema Novo.

De fato, reconhecemos que Cardoso não escrevia romances politizados e que ele nunca quis saber dessa vertente, por considerar que a política esmagava a literatura

(LAMEGO, 2013), o que nos leva a inferir que, se ele não os escrevia, era apenas por convicção estética e não necessariamente por ter posicionamento ideológico de direita.

Conhecendo as concepções do escritor e amigo, o cineasta defendeu-se e defendeu-o, afirmando considerar injustas as críticas a Cardoso, que considerava autor de uma obra significativa. Em sua autobiografia, ele foi claro

[...] nunca entendi [...] a má vontade dos meus amigos e da intelectualidade brasileira com Lúcio. *Maleita*, seu primeiro romance, tem uma indignação e uma força que vejo muito pouco nesses romances marxistas – dos quais nunca consegui ultrapassar as dez primeiras páginas. Com exceção de Leon Hirszman, vi todos aqueles marxistas do CPC se venderem com seu trabalho e sua alma à TV Globo ou ao Sr. Roberto Marinho. Como ousam esculhambar Lúcio Cardoso? Um artista digno, marginal até a medula. (SARACENI, 1993, p. 145)

Essa postura de Saraceni reforça a compreensão da obra e o respeito pelo autor, esclarecendo interpretações apressadas sobre sua produção literária. Outro crítico a se posicionar favorável à percepção de Saraceni, em artigo sobre **Porto das Caixas**, foi Gomes (2012). Para ele, “É claro que a transposição para a zona ferroviária do interior fluminense; com sua paisagem árida e humanamente desoladora; o viés social e até feminista; tudo isso impresso por Saraceni à história justificariam, conforme um projeto de cinema em construção, a filmagem” (GOMES, 2012). Concordamos com esse ponto de vista e reforçamos a ideia de que houve má vontade em relação à análise da ficção de Cardoso como socialmente engajada; não considerar universais os dramas vividos por suas personagens, que são reflexo da sociedade em que estão inseridos, demonstra uma visão limitada sobre a relação dos dramas pessoais com os sociais.

2.2.2 A identificação com a obra de Lúcio Cardoso

Motivado pela identificação com a poética de Cardoso, Saraceni a reescreveu, imprimindo a ela as questões ideológicas que interpretou e fazendo cortes ou amenizando situações que não corresponderiam ao seu projeto e à sua cosmovisão. Ao assim proceder, o diretor se cerca do aparato ideológico do momento histórico para dialogar com o texto de partida. Ao discutir essa questão, Lefevere afirma o seguinte:

Se algumas reescrituras são inspiradas por motivações ideológicas, ou produzidas sob restrições ideológicas, dependendo da identificação ou não do reescritor com a ideologia dominante de sua época, outras reescrituras são inspiradas por motivações poetológicas, ou reproduzidas sob restrições poetológicas (LEFEVERE, 2007, p. 22).

No caso de Saraceni, percebe-se esse processo. Em 1971, ele conseguiu, finalmente, filmar **A casa assassinada**. Desde que leu o livro, na época da publicação (1959), o cineasta, como dissemos, planejava adaptá-lo para o cinema, tendo tido a recomendação da amiga Edla Van Steen para que convidasse Luchino Visconti para dirigi-lo, o que não chegou a acontecer. Somente no final dos anos 60 o projeto começou a ser realizado com roteiro e direção dele mesmo, que não abria mão da empreitada, fotografia e montagem de Mário Carneiro, trilha sonora de Tom Jobim e figurinos de Ferdy Carneiro.

O longa (103min) foi filmado no casarão dos Pentagna em Valença-RJ, local onde Cardoso escreveu o romance **Crônica**, que serviu de base para o roteiro. Embora o cenário esteja situado no interior do Rio, o espaço diegético do filme é o mesmo do romance: uma Chácara próxima à cidade fictícia de Vila Velha, no sul de Minas Gerais. Como assegura Lazo (2012), a película foi filmada em cinemascópio e ficou conhecida como a ópera do câncer, que focaliza a derrocada de uma grande família, com seus anjos, monstros e deuses para si mesmos; ele aponta ainda a exploração das belas paisagens mineiras que compõem a fotografia.

O último filme da trilogia – **O viajante** –, foi concluído em 1998. Depois de receber a obra homônima, que Cardoso deixou inconclusa ao morrer, das mãos de Octávio de Faria, Saraceni tomou o desafio de roteirizá-la e filmá-la. Assim como no livro, trata-se de uma tragédia, em que a mãe mata o filho e o padrinho mata a afilhada a machadadas, numa cidade fictícia do interior mineiro, às vésperas da festa da padroeira. Decidida a viver uma paixão, Donana de Lara empurra o filho paraplégico num despenhadeiro, depois age friamente ao chamar a polícia para resgatar o corpo, alegando um acidente fatal. Qual Medeia, ela age para satisfazer seus próprios objetivos, atentando apenas para si mesma, numa forma mórbida de reação ao que a oprime e incomoda. A motivação do seu crime – a paixão – é a mesma que leva Mestre Juca a matar a afilhada Sinhá.

Como **Casa assassinada**, **O viajante** e as obras de que foram adaptados, se passam em Vila Velha, cidade mineira fictícia. Ao descrever esse espaço e sua pertinência para a composição das narrativas, Miranda (2014) afirma:

As montanhas e paisagens características do interior do estado são a moldura ideal para os dramas católicos de Lúcio Cardoso, que ganham universalidade a partir da exacerbação de sentimentos tão própria da natureza humana. As paixões e atos extremos assumidos pelos personagens parecem se abrigar em algum lugar distante dos olhares mais gélidos das metrópoles, como se àquelas pequenas comunidades coubesse o peso de toda a culpa do mundo. Longe dos julgamentos exteriores, é dentro de si mesma que cada pessoa em cena encontra satisfações e justificativas perante si e também de Deus – não por menos, a protagonista de *O viajante* vez ou

outra fala com algum ser ausente, tentando compreender o que motiva seus atos e quais consequências estão a caminho (MIRANDA, 2014).

Como podemos observar, o espaço interiorano explorado mostra-se como ideal para a crítica do autor à hipocrisia das famílias tradicionais, sobretudo às muito católicas que, como as pessoas mais comuns, têm a natureza humana imperfeita e sujeita às contradições, aos desesperos e aos atos extremos condenados pela religião que praticam.

Sobre a filmografia de Saraceni, Cabral (2000) comenta: “Sua obra variada, ao mesmo tempo que pode ser incluída em movimentos maiores, nos quais teve participação relevante, consegue manter características próprias que definem um estilo individual e autoral”. De fato, o cineasta autor da frase-mote do Cinema Novo – “Uma idéia na cabeça e uma câmera na mão” – refletiu os problemas brasileiros de sua época e tocou em questões nevrálgicas como a opressão da mulher, passou da tragédia para a alegria carnavalesca, com soluções formais simples, construindo uma obra cinematográfica que, mesmo depois da sua morte em setembro de 2012, é referência para quem quer conhecer o legítimo cinema brasileiro.

Verificaremos, em capítulos subsequentes, a história de Nina, no sentido de observar que sua representação não deve ser vista sob um enfoque misógino, como interpretam Penha Cardoso (2010, p. 138)¹², Lamego (2013, p. 107)¹³ e Lima (2016)¹⁴, mas como forma de denúncia da opressão feminina no discurso literário cardosiano e, posteriormente, o modo como é traduzida para as telas.

¹² De acordo com Penha Cardoso (2010, p. 138), Nina é vítima da misoginia de Demétrio.

¹³ Lamego assinala que, “Apesar de mostrar a mulher frequentemente como agente dessas mudanças, os contos são invariavelmente misóginos e apresentam essa mulher, ao mesmo tempo, interesseira, subalterna e invariavelmente com seu corpo sexualizado. São prostitutas, traidoras, sedutoras e, como Nina, de *Crônica*, incestuosas. O traço misógino do escritor, revelado no livro *Diários* revisto em 2012, no qual os trechos suprimidos na edição de Octávio de Faria, na década de 1970, foram recuperados” (LAMEGO, 2013, p. 107).

¹⁴ “O olhar de Lúcio sobre a mulher, por exemplo, é conservador, católico – com frequência o pecado não confessado é punido com a morte desenganada de salvação – e até misógino” (LIMA, 2017).

3 PROTAGONISTA DO ROMANCE

De acordo com Antonio Candido (1968), o romance se constitui de três elementos: enredo, personagens e ideias; mas é a personagem que possibilita a adesão afetiva e intelectual do leitor. O crítico assegura que o modo de se conceber uma personagem é a crença na concepção de homem, com uma diferença: na vida a condição fragmentária dele é inerente à situação à qual ele se submete; no romance, ela é criada pelo autor, que busca lógica a fim de trazer ao leitor uma sensação de completude, de coesão.

A personagem é, desse modo, uma categoria fundamental na composição da obra ficcional; é ela que dá ao leitor a impressão de uma legítima verdade existencial. Alguns escritores criam tipos específicos que passam a caracterizar a sua visão do ser humano, o seu modo de representá-lo na fantasia.

No advento do romance, elas se caracterizavam como personagens de costumes e de natureza. As personagens de costume eram apresentadas por meio de traços distintos, fortemente escolhidos e marcados, fixados de modo definitivo, de forma que, cada vez que ela surgia na ação, bastava invocar um deles (CANDIDO, 1968, p 62). O romance **The History of Tom Jones**¹⁵, do escritor inglês Henry Fielding, é um dos exemplos pioneiros de enredo com esse tipo de personagem no século XVIII (WATT, 2010, p. 278), por não ter complexidade psicológica e ser facilmente compreendida. Já as personagens de natureza, cuja personalidade não é imediatamente identificável, requeriam que o autor, “a cada mudança de seu modo de ser, lançasse mão de uma caracterização diferente, geralmente analítica, não pitoresca” (CANDIDO, 1968, p. 62). Foi o escritor inglês Samuel Richardson o primeiro a construir personagens nesses moldes (WATT, 2010. p. 278), como Pamela e Clarissa¹⁶, dos romances **Pamela**, or virtue rewarded (1740) e **Clarissa**, or the history of a young lady (1748). De acordo com Watt, esses romances “apresentam uma visão da vida em que o indivíduo se volta para as relações privadas e pessoais, porque já não pode ter uma comunhão maior com a natureza ou a sociedade” (WATT, 2010. p. 195) e acrescenta que foi Richardson o primeiro romancista a evidenciar a profunda solidão da personagem, ou seja, a dar primazia ao complexo mundo interior das personagens.

O crítico marxista George Lukács (1920), ao teorizar sobre o romance, relacionou o gênero à concepção de mundo burguês, ou seja, submeteu a estrutura do romance, e, conseqüentemente, a personagem, à influência das estruturas sociais, entendendo que os seres

¹⁵ Romance de Henry Fielding publicado em 1749 na Inglaterra.

¹⁶ Romances **Pamela**: ou a virtude recompensada e **Clarissa**, de Samuel Richardson, publicados em 1740 e 1748, respectivamente, na Inglaterra.

fictícios, como os reais, estão, ao mesmo tempo, em comunhão e em oposição ao mundo. Para ele, “a verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento” (LUKÁCS, 1968, p. 32), corroborando “a concepção de Hegel (1821-1997) segundo a qual o romance é um produto literário típico da sociedade burguesa” (ANTUNES, 1998, p. 181). A partir desse ponto de vista da cisão entre indivíduo e mundo, ele concebeu o personagem como o herói problemático, cuja interpretação, segundo Antunes,

está diretamente ligada à convicção de que a busca nunca alcançará seu objetivo porque, nas condições sociais burguesas, não há possibilidade de reconciliação entre o eu e a sociedade, devido à desproporção que existe entre as aspirações da alma e a objetividade da organização social (ANTUNES, 1998, p. 183).

O crítico questiona, por conseguinte, a continuidade da existência do romance, no sistema econômico e político capitalista, império do materialismo, em que se desconsidera a essência do indivíduo, consequentemente, sem seres fictícios que encarnem a substância humana, sem a representação da genuína experiência do homem.

Anos depois, E. M. Forster publicou **Aspects of the novel** (1927), em que propõe reflexões sobre aspectos do gênero romance e a proeminente classificação de personagens em *flat/plana* (sem profundidade psicológica) e *round/redonda* (complexa, multidimensional). As planas são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações dão a impressão de personagens estáticas; elas são incapazes de surpreender o leitor. A personagem plana pode, ainda, ser tipo (aquelas que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação), e caricatura (quando a qualidade ou ideia única é levada ao extremo, provocando uma distorção proposital, satírica).

Já as redondas surpreendem o leitor; são dinâmicas, constituem imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano. São mais imprevisíveis, revelam-se gradativamente, inclusive pelo que se lê sobre ela no discurso de outras personagens. Por terem mais complexidade, atributos em sua personalidade são revelados, bem como características físicas e gestuais, sociais, ideológicas e morais. São contraditórias, pois tendem a mudar, o que implica a expressão da natureza humana, que não é pautada em uma característica apenas.

Para o crítico inglês, a personagem é um elemento narrativo tão essencial ao romance quanto a intriga e a história. Deve, assim, ser considerada dentro da especificidade do texto, como um ser ficcional, que não existe fora dos limites dele.

A partir do final do século XIX, quando floresceu a Psicanálise, a propensão psicológica na descrição das personagens se evidenciou, tornando-se, a partir da segunda fase da estética moderna, com a técnica do fluxo de consciência, uma característica marcante de muitas narrativas do período. Assim, a classificação de Forster ocorreu, coincidentemente, no período em que surgiam obras de escritores que faziam uma ruptura com o romance tradicional, como Marcel Proust, Virgínia Woolf, James Joyce, cujos personagens, como os de Lúcio de Cardoso, vivem num mundo socialmente desajustado no qual não conseguem se inserir.

De fato, os seres fictícios criados por Cardoso trazem a representação de um mundo adverso. Sobretudo a mulher, imersa quase sempre num clima de pesadelo, não se ajusta ao papel secundário que a vida lhe reserva, e transgride, rompe limites, escandaliza. Ela é recorrentemente uma personagem esférica (FORSTER, 2004) que aparece sempre como protagonista da destruição do outro ou dela própria, ora se afigurando como bela e terna; ora encarnando a mulher sedutora e venenosa.

Para além dessas classificações, **Crônica** reforça em sua estrutura a construção complexa das personagens, cuja narrativa se compõe de textos diversos: cartas, depoimentos, páginas de diários e confissões, que trazem um conjunto de olhares e vozes sobre os mesmos fatos e têm Nina como foco de todas as narrativas. A ideia principal é a reconstituição da sua passagem pela vida da família Meneses e o que dela resultou. É importante observar que todos os relatos se reportam ao passado, quando tudo já foi consumado e Nina está morta; algumas páginas de diário parecem ter sido escritas no período em que ela estava viva; outros depoimentos e cartas, fica claro, foram redigidos após a sua morte. As cartas dela a Valdo e ao Coronel, certamente, foram recuperadas com os destinatários. Alguns textos aparecem com uma observação à parte, provavelmente escritas posteriormente.

Nas próximas seções deste capítulo, faremos considerações sobre a submissão feminina nas narrativas dominantes¹⁷ e nos textos ficcionais para, em seguida, procedermos a análise da personagem Nina, nos momentos cujos fatos manifestam o tema da maldade como ato de condenação e redenção no romance em tela, para, depois, focalizarmos o processo de sua tradução para a narrativa fílmica.

¹⁷ Chamamos de narrativas dominantes aquelas que lidam com um repertório cultural, que trasladam ideias, crenças, comportamento etc., de toda uma tradição, como os livros de Mitologia e a Bíblia Sagrada.

3.1 A submissão e a insubmissão feminina: de Lilith a Nina

A história de submissão da mulher é antiga e, apesar de todas as conquistas, ainda hoje há segregações e ela continua a fazer parte dos grupos das minorias que sofrem com o preconceito e a violência física. A sua subordinação foi fomentada pelas religiões, por alguns filósofos, pela cultura e pelas práticas sociais, que deram a ela o papel de dona de casa e responsável pela criação dos filhos, alijando-a no mercado de trabalho, enquanto os homens assumiam a função de provedor e responsável pelo sustento da família. Podemos sintetizar essa prática com as palavras de Silva: “Aos dominantes o direito da inteligência e da dominação dos despossuídos; às mulheres o direito de aprender a fazer bordado, costurar, cozinhar, cuidar dos filhos e depois o direito de serem professoras primárias” (SILVA, 2003).

Por conta dessa submissão histórica, o discurso misógino foi chancelado por autoridades sacras, filósofos e intelectuais, muitas vezes, como “uma retórica intelectualizada e pretensamente científica, mas que, a despeito das melhores intenções, revela um pensamento e comportamento que concebe as mulheres como seres humanos inferiores, incapazes até mesmo de filosofar” (SILVA, 2011). O antigo Testamento, nesse sentido, contribuiu para a sedimentação dessa prática ao mostrar, por exemplo, na história de Adão e Eva, a mulher como pecadora original e responsável pela expulsão dos homens do paraíso.

De acordo com Bloch (1995), o antifeminismo não é assumido pelas pessoas, ninguém tem coragem de afirmar que é misógino, entretanto age como se fosse e, de acordo com a prática, o é. Fortalecida pelos mitos, como exporemos a seguir, a misoginia está enraizada nas relações humanas, deste a Antiguidade aos dias atuais, como uma reação de ódio ao sexo feminino, com uma visão negativa dele e com a outorga do mal como inerente às suas atitudes, entendendo-o, por isso, digno de desprezo. Bloch (1995) expõe, ainda, que pensadores como Veyne e Foucault falam da domesticação da misoginia, ou seja, da sua raiz nas relações familiares, sobretudo dando relevo à figura da mãe (BLOCH, 1995, p. 100).

Conforme estudo de Katherine Rogers Hays (1966), mesmo os psicanalistas mais recentes explicam a origem da misoginia na primeira infância, na relação ambivalente do menino com a mãe: “Tudo isso pode ser relacionado às ansiedades da relação familiar. A mãe sexualmente atrativa e o pai competidor, potencialmente perigoso, assomam como todopoderosos e causam, ambos, tensões na criança indefesa” (HAYS, 1966, p. 53). Sejam quais forem as causas, o fato é que a mulher sofre uma subordinação histórica, que se avulta, ainda na contemporaneidade, até nos fatos mais banais do dia a dia.

Para ilustrar essa prática, façamos um percurso pela Mitologia, visitando parte do seu acervo de narrativas, lendas, mitos e rituais povoados de deuses e heróis. Os antigos criavam essas histórias, sempre com punições para as desobediências, e as difundiam como ensinamentos para os mortais. Se resgatarmos os mitos gregos, encontraremos, sobretudo nas figuras femininas, representações do mal advindas de suas ações ou de castigos a elas imputados pelas transgressões, como se a mulher tivesse sido, desde sempre, calculista ou digna de punição. As Sereias, por exemplo, usavam o poder de sedução como um atrativo para a morte. Metade mulher e metade peixe, elas provocavam os navegantes no mar, com a beleza do seu canto, distraíndo-os e fazendo-os naufragar sua embarcação. Filhas do deus-río Achelous e da musa Melpômene ou de Eagro e da musa Calíope, as belas moças, por desprezarem o amor, foram transformadas em sereias por Afrodite. A partir de então, elas passaram a atrair os homens com um canto sedutor, destruindo-os por não poderem usufruir deles (RIBEIRO JR., 2017).

Medusa, a bela filha de Fórcis e Ceto, antigas divindades marinhas, era uma sacerdotisa do templo da deusa Athena, que a transformou em um monstro com serpentes no lugar dos cabelos, por ter cedido aos encantos de Poseidon, deus do mar. Além de ostentar um rosto horrendo, Medusa transformava em pedra todos os que a olhassem, tendo se tornado, assim, incapaz de amar e ser amada. Ela odiava os homens por conta do poder de fascinação deles e também as mulheres, por não poder ser igual a elas. Tornou-se, desse modo, uma figura trágica e odiosa, que, punida por ter cedido ao amor, viveu extremamente solitária.

Já a primeira mortal, de acordo com a mitologia grega, Pandora, foi criada pelo Deus das Artes, Hefesto, a pedido de Zeus, para castigar os homens. Como Prometeu roubara o fogo dos deuses para os humanos, recebeu como condenação passar a eternidade preso a uma rocha, onde uma ave comia seu fígado todos os dias. Aos homens a condenação foi a mulher, feita estátua por Hefesto, com o sopro de vida dado por Athena; a beleza por Afrodite; a voz por Apolo e a persuasão por Hermes (BRANDÃO, 1986, p. 168). Pandora foi dada a Epimeteu, que, mesmo advertido pelo irmão para não aceitar presente dos deuses, encantou-se com a sua beleza e esqueceu a advertência. Ela chegou trazendo um jarro¹⁸ fechado como presente de casamento para o homem, e ele a recomendou que nunca o abrisse. Curiosa, ela abriu o jarro e libertou, junto aos sentimentos bons, os males que até hoje afligem a humanidade: injustiças, desentendimentos, guerras e doenças. Quando conseguiu repor a tampa, somente restou a expectativa, que se interpreta, mais comumente na interpretação do

¹⁸ Em algumas versões aparece a palavra caixa em vez de jarro.

mito, como esperança. Assim, foi Pandora, a mulher, quem deu existência aos sofrimentos que a humanidade, a partir de então, passou a experimentar.

No caso de Hera, a esposa de Zeus, observamos o poder de seduzir as pessoas e persuadi-las. Ela demonstrava os seus ardis não apenas castigando pavorosamente as amantes do marido, mas, ao enganá-lo, sendo, dessa forma, engenhosa com o próprio Deus do Olimpo. Durante a Guerra de Troia, ela protegia os gregos, pois queria vingar-se de Afrodite, que foi digna do pomo de ouro como a mais bela deusa. Quando Zeus proibiu os deuses de ajudá-los, Hera pegou o cinto mágico de Afrodite, que tinha poderes de encantamento, e levou o marido ao monte Ida, onde tiveram uma noite de amor. Sob encanto, Zeus dormiu, e Hera liberou os deuses para ajudarem os gregos a derrubar Tróia. Quando ele acordou, tudo já havia sido feito com o ardil de sua esposa.

Outra figura mítica que encarna o mal está no teatro grego de Eurípedes. Medeia, seu personagem mais marcante, ao apaixonar-se por Jasão, trai a própria família – o rei da Cólquida e o avô Hélio, deus do sol – e, com seu poder de feiticeira, ajudou o argonauta a roubar o Velocino de Ouro, de que ele precisava para reconquistar o trono da Tessália. Eles fugiram juntos, embarcando na nau Argos e, depois de muitos crimes, chegaram a Corinto e viveram juntos até Jasão se apaixonar pela filha do rei, Gláucia, e resolver casar-se com ela. Para vingar-se, Medeia enviou um vestido e uma coroa envenenados para a princesa e assim matou-a. Sem conseguir recuperar o amor de Jasão, a mulher, cheia de ódio, matou seus filhos, apenas no intuito de vê-lo sofrer.

Como podemos ver, esse traço de maldade da mulher parece decorrer sempre da sua insubmissão, o que a leva, invariavelmente ao castigo e ao sofrimento. Conforme assegura Bloch, “há alimento para a misoginia na mitologia e nos textos apócrifos. E a tentativa de combater a heresia, e especialmente o papel das mulheres nos movimentos heréticos, se torna praticamente sinônima de uma reação contra o feminino” (BLOCH, 1995, p. 98), o que se observa, já na era cristã, na história de Lilith, mito que advém de uma lenda hebraica, que encena a maldade feminina na figura dessa suposta primeira esposa de Adão. Por não aceitar a condição de submissa, ela deixa o marido, contrariando a vontade de Deus, de quem recebeu a ameaça de que, se não voltasse para casa, morreriam cem crianças em cada dia. Como não obedeceu, ela foi amaldiçoada e fez-se símbolo da mulher malvada, assassina de crianças, contrariando a função primordial da mulher: ser mãe e protetora dos filhos. Ficção ou realidade, Lilith aparece no livro de Isaías (34:14-15), da Bíblia Cristã, no mesmo patamar de bichos peçonhentos como a cobra:

Aí vão se encontrar o gato do mato e a hiena, o cabrito selvagem chamará seus companheiros; aí Lilit vai descansar, encontrando um lugar de repouso. Aí vai se aninhar a cobra, que botará, chocará os seus ovos e recolherá sua ninhada em sua sombra; aí se reunirão as aves de rapina, cada qual com sua companheira (BIBLIA SAGRADA, 1991, Is.34:14-15).

Eva, outra figura feminina insubmissa, aparece no livro Gênesis, da **Bíblia Sagrada**, como um ser criado para fazer companhia a Adão no Jardim do Éden, feita de uma costela dele, o que já dá a ideia de uma existência dependente: “Ela será chamada mulher, porque foi tirada do homem!” (Gen. 2:23). A eles havia sido dada uma condição para poderem viver em harmonia: não comer da árvore do conhecimento do bem e do mal.

No terceiro livro do Gênesis, lê-se que Eva, mesmo sabendo que não poderia comer do fruto da árvore do conhecimento, não só o fez como também levou Adão a fazê-lo. Tentada pela serpente, ela come o fruto e seduz o marido a também comê-lo. A consciência do pecado vem quando se dão conta de que estão nus e tentam, com medo, se esconder de Deus. Quando Ele os encontra, o homem diz ter recebido o fruto da mulher, isentando-se da culpa; ela, por sua vez, diz tê-lo recebido da serpente (Gen. 3:11-13).

Como resultado de sua atitude, segundo a narrativa, Deus, então, pune a serpente, dizendo: “Por ter feito isso, você é maldita entre todos os animais domésticos e entre todas as feras. Você se arrastará sobre o ventre e comerá pó todos os dias de sua vida.” (Gen. 3:14-15). A mulher escuta de Deus o seguinte: “Vou fazê-la sofrer muito em sua gravidez: entre dores, você dará à luz seus filhos; a paixão vai arrastar você para o marido, e ele a dominará” (Gen. 3:16), criando a submissão. Já o homem, por ouvir a mulher e fazer o que ela quis, escuta de Deus: “maldita seja a terra por sua causa. Enquanto você viver, você dela se alimentará com fadiga. A terra produzirá para você espinhos e ervas daninhas, e você comerá a erva dos campos” (Gen. 3: 17-19).

Se considerarmos o caráter religioso da tradição judaico-cristã, podemos dizer que Eva representa o pecado, a tentação do homem, que, de acordo com o mito, o levará à ruína. A serpente aparece como a encarnação de Lilith, que faz com que Eva peque. De acordo com Esther Zuzzo de Jesus:

Eva e Lilith estão em oposição, pois se trava uma luta entre dar à luz, cuidar dos filhos e a necessidade de gerar e de nutrir obras e ideias com liberdade. As mulheres que combinam maternidade e trabalho estão se dividindo entre Eva e Lilith o tempo todo. Lilith é, sobretudo, a qualidade que se manifesta na mulher que se nega a estar aprisionada, pois Lilith escolhe o deserto, não quer se submeter ao poder masculino. Eva é a que se encarregou de ser mãe, procriar-se, vivendo para os filhos e para o marido, atitude praticada por muitas mulheres que são mães e não trabalham. Embora tenha acatado ao marido, em primeiro lugar, Eva teve impulso de ter o conhecimento (JESUS, 2009-2010, p. 12).

Assim, ao distanciar-nos de uma leitura religiosa desses eventos, podemos dizer que Lilith personifica a mulher emancipada, que não se subjuga nem aceita sujeitar-se ao outro; paga o preço da sua independência com a maldição. Eva, embora tenha buscado o conhecimento, transgredindo, assim, uma lei superior, e tenha sido castigada por isso, conformou-se ao destino de esposa e mãe, cumprindo a sua missão.

Borges, ao tratar das mulheres nas religiões, fala de outra tese sobre a origem dos seres humanos. Ao evocar as palavras do Papa João Paulo I, de que “Deus tanto é Pai como Mãe e, estando para lá do sexo, também poderia ser representado como mulher” (BORGES, 2015), afirma que Eva foi criada antes de Adão:

Ao contrário do que se lê e diz, Deus criou primeiro Eva e não Adão. Eva aborrecia-se, sentia-se só e pediu a Deus alguém semelhante a ela, com quem pudesse conviver e partilhar. Deus criou então Adão, mas com uma condição: para não ferir a sua susceptibilidade, Eva nunca lhe diria que foi criada antes dele. “Isso fica um segredo entre nós..., entre mulheres!” (BORGES, 2015).

Observa-se que não importa a narrativa que se conte sobre a criação, a supremacia da mulher é sempre negada e a hegemonia do homem falseada. Fica claro, de acordo com as palavras do Padre, que o homem não aceita ser subjugado e que a mulher, embora tenha a primazia, renuncia-a para entregá-la ao homem, atestando, no nosso entendimento, não a sua convivência com o patriarcalismo, mas a superioridade de sua inteligência emocional. Ele diz, ainda, que Jesus permitia às mulheres serem discípulas, afirmando que elas “foram-lhe fiéis até a morte, ao contrário dos discípulos homens, que fugiram” e que, mesmo assim, “as Igrejas católica e ortodoxas discriminam-nas, impedindo-as, por exemplo, de aceder aos ministérios ordenados” (BORGES, 2015).

O patriarcado teve início com os hebreus, e sua ascensão fez com que a adoração à Maria, no campo religioso, se tornasse ameaçadora ao poder dos homens, daí ela não ser cultuada como uma deusa, mas apenas como uma mãe espiritual, como protetora e intercessora. Nessa linha de pensamento, Borges (2015) nos lembra de que as “primeiras figurações da divindade foram femininas, por causa da fertilidade e maternidade” e, a esse respeito, cita o filósofo F. Lenoir (1931), para quem a sedentarização do feminino aparece nas religiões como reflexo do que aconteceu nas aldeias e cidades; ele afirma que os homens tomaram o controle das decisões, negando um papel à mulher ou dando-lhe um secundário, sempre em função da família, o que fez com que as religiões se tornassem misóginas.

No período da Inquisição, tribunal religioso que, na Idade Média, considerava herege quem desobedecia às regras da Igreja Católica, perseguiram-se e levaram-se à fogueira todos os que não se submetiam ao que ditava o seu clero conservador. Sor Juana Inês de la

Cruz exercia o ofício de escritora e desafiou essas regras. De acordo com Janés (2013), na biblioteca que ela mantinha no convento, havia livros com pensamentos considerados heréticos e ela escrevia com absoluta liberdade, não seguindo as orientações do seu confessor. Posicionava-se contra a discriminação e os inquisidores, tendo sido, por isso, punida: “Perseguiram-na e fizeram-na retratar-se e declarar que era a ‘pior de todas as mulheres’. Tiraram-lhe absolutamente tudo. Ela morreu afastada, cuidando de leprosos.”¹⁹ (JANÉS, 2013, p. 2, tradução nossa). Isso mostra que a resistência feminina à opressão é antiga e perpassa esferas diversas da sociedade. Observe-se que, como na mitologia grega, o poder da mulher, nas religiões, está também na sabedoria. Lembremos que Athena foi a mais poderosa das deusas, por ser uma sábia estrategista de guerra. Hera e Afrodite destacavam-se pelos ardis e pelo poder de persuasão, quando queriam conseguir alguma coisa, mas não gozavam de autonomia no que se relaciona à autoridade. As sacerdotisas ou pitonisas, as amazonas (guerreiras) e matemáticas exemplificam também o reconhecimento do poder da mulher na sociedade grega. Já o poder da mulher romana se dava na ausência do marido, como afirma o historiador Pitta:

A família romana típica era uma tirania em pequena escala. O paterfamilias (pai da família) tinha poder de vida e de morte sobre os seus próprios filhos. A sua mulher ficava em casa, a fiar e a tecer, e a servir o seu marido. No entanto, a realidade podia ser bem diferente. Estando o marido frequentemente fora, na guerra, a mulher romana das classes mais altas era uma rainha no seu reino doméstico – e gozava de muito mais autonomia do que as mulheres da Grécia Clássica (PITTA, 2010).

Como reforça o historiador, várias mulheres marcaram a história de Roma, entre elas, Júlia, filha de Júlio César; Lívia, esposa de Augustus; Octávia, a dissoluta Messalina; a imperial Gala Placidia e tantas outras que marcaram a época áurea do Império Romano (PITTA, 2010), tendo outras várias se destacado na área das artes, como Agripina (14 a.C.-33 d.C.), que escreveu as memórias da mãe de Nero, e Pânfila de Epidauro (século I d.C.), que escreveu livros sobre diversos ramos do antigo conhecimento. Registram-se, igualmente, significativos trabalhos de Pintura e nos campos da Filosofia e da Medicina. Também a mulher era valorizada em algumas tribos árabes (antes do Islã), como aponta o orientalista Margoliouth (2013), o nascimento de uma filha era ocasião de felicitações especiais, em alusão ao dote ou dinheiro que traria aos pais por ocasião do casamento delas. Ele diz, ainda, que era a mulher quem dissolvia o casamento.

Depreende-se que, antes da época do profeta Maomé, havia mulheres que ocupavam um espaço próprio e tinham poder de decisão, o que se modificou a partir do

¹⁹ La persiguieron y le hicieron retractarse y declarar que era ‘la peor de todas’. Le quitaron absolutamente todo. Murió, alejada, cuidando leprosos.

Alcorão. Afirma Martinez (s. d.) que **O Alcorão**, escrito por Maomé, é um livro que desqualifica as mulheres, estigmatizando-as.

As religiões, de modo geral, revelam-se demasiado misóginas, com preceitos determinantes para a conduta feminina. A associação de sua natureza ao diabo, à malícia e ao pecado, o peso da culpa que lhe é imposta pelo pecado original, bem como sua consideração como “funesta cepa de desgraça”, “inimiga da paz”, “feiticeira”, “macho mutilado e imperfeito”, constantes em livros da Bíblia Sagrada, constituem a base de todos os preconceitos e de toda a construção do patriarcalismo que, durante séculos, relegou ao sexo feminino um papel de inferioridade e subserviência. Esse atavismo histórico que construiu a imagem da mulher como um ser sem virtudes e ‘capaz de tudo’ criou, no imaginário masculino popular, ideias como: “Mulher quando quer ser ruim é pior que homem” e deu à literatura uma forma de abordá-la, em muitos casos como um ser ardiloso e infiel, assim, digno de repulsa.

Como se vê, seja representada pelas Sereias, por Medusa e Pandora ou por Hera, Medeia, Lilith e Eva, as mulheres aparecem como submissas ao poder do homem. Ainda que numa perspectiva simbólica, observamos o destino de segregação ao masculino: as Sereias se tornaram feiticeiras por não quererem amar; Medusa foi transformada em monstro por ceder à tentação de amar um deus; Pandora, criada com propósito de vingança de Zeus para com os homens, possui em si o mal que desencadeará a desgraça humana; Hera tem o poder da persuasão e o usa para atingir suas finalidades; Medeia é uma feiticeira dominada pelo ódio que, ao ser traída, comete o filicídio; Lilith, por sua vez, foge do marido por não se submeter ao seu domínio, como era imposição divina, tornando-se demoníaca pela desobediência e pelo desejo de liberdade; Eva, cedendo à tentação da maliciosa serpente, ao provar do fruto proibido, condena a mulher à dor e à submissão.

Saindo do território dos mitos e suas simbologias para discutir a construção social das conquistas do sexo feminino, é importante ressaltar que foi um membro do parlamento britânico a primeira autoridade a defender a mulher: o inglês Stuart Mill (1806-1873). Na autobiografia póstuma (MILL, 1981), há texto de sua autoria sobre o período em que lutou pelo direito de a mulher votar²⁰ e onde assinala que os homens usam o seu lado mais violento para aqueles que, em posição mais frágil, não têm condições de reagir. Ele defendia a igualdade de direitos no casamento e se posicionava contra o abuso de poder masculino:

Pessoas irracionais ou hipócritas, que consideram apenas os casos extremos, podem dizer que os males são excepcionais; mas ninguém pode ignorar a sua existência,

²⁰ As mulheres votaram na Inglaterra pela primeira vez, em 1919, só depois da primeira guerra (TOSI, 2016).

nem, em muitos casos, sua intensidade; é perfeitamente óbvio que o abuso de poder não pode ser realmente controlado, ao menos enquanto o poder permanece (MILL, 1996, p. 323).

Mill era um pensador liberal e, como tal, concebia o casamento como uma relação igualitária, em que ambos os sexos tinham os mesmos direitos. De acordo com Buonicore (2007), entretanto, “Marx e Engels foram, no século XIX, os pensadores que mais contribuíram para o desvendamento das origens da opressão da mulher e, com isso, criaram as condições para que fossem construídos os caminhos que conduziriam à sua libertação” (BUONICORE, 2007). Ele se refere à publicação de **A Origem da Família, da Propriedade e do Estado**²¹ (1884), obra que se volta, em parte, para a ciência da família, inspirada em certas ideias de **O direito Materno** (1861), onde Bachofen defende, de forma pioneira, a tese de que o matriarcado, ou seja, a ascendência social e política das mulheres sobre os homens era uma realidade nas sociedades primitivas. É Engels quem afirma no prefácio de sua obra:

primitivamente não se podia contar a descendência senão por uma linha feminina [...] essa situação primitiva das mães, como os únicos genitores certos de seus filhos, lhes assegurou [...] a posição social mais elevada que tiveram [...]. Bachofen não enunciou esses princípios com tanta clareza [...] mas, o simples fato de tê-los demonstrado, em 1861, tinha o significado de uma revolução” (ENGELS, 1974, p. 10).

A procriação e a certeza da descendência sanguínea, como cabia à mãe, elevava o valor da mulher na teia familiar. À obra de Bachofen, que tocou sutilmente nesse fato, seguiram-se, acerca do tema família: **O casamento primitivo** (1865) de autoria de Mac Lennan, **Origem da Civilização** (1870) de Lubbock e **A sociedade antiga** (1877) de Lewis Morgan. De acordo com Buonicore,

O grande mérito destas obras, publicadas nas décadas de 1870 e 1880, foi a constatação de que a família tinha história e que, ao longo dos séculos, tinha conhecido várias formas. A família monogâmico-patriarcal era apenas uma delas. Conclusão: o poder masculino e a submissão da mulher não eram eternos, como diziam as religiões e as pseudociências racistas e sexistas da época (BUONICORE, 2007).

A descoberta de que, na sociedade antiga, a descendência “contava apenas pela linha feminina”, que os filhos não pertenciam a gens paterna e sim a gens materna revelou o empoderamento da mulher. Depois, porém, “foi estabelecida a filiação masculina e o direito hereditário paterno” (MARX; ENGELS; LENIN, 1980, p. 15), havendo, destarte, a “reversão

²¹ Obra escrita por Engels com base em uma série de anotações deixadas por Marx, que havia falecido no ano anterior à sua publicação. Por isso, segundo seu autor, o livro foi “a execução de um testamento” e concluiu: “o meu trabalho só debilmente pode substituir aquele que o meu falecido amigo não chegou a escrever” (ENGELS, 1974, p. 1-2).

do direito materno” que Engels considerou a grande derrota histórica do sexo feminino, e que deu ao homem, inclusive, o poder de governar também na casa, o que implicou a degradação e escravização da mulher, que acabou por se tornar escrava do prazer masculino e instrumento de reprodução. A monogamia, assim, não figurava, na história, como a reconciliação entre o homem e a mulher e menos ainda como a sua forma mais elevada. Ao contrário, ela se manifestava como a submissão de um sexo ao outro (MARX; ENGELS; LENIN, 1980, p. 22-23). Foi a partir dessa descoberta que o autor chegou à conclusão de que

o primeiro antagonismo de classe que apareceu na história coincide com o desenvolvimento do antagonismo entre o homem e a mulher na monogamia e a primeira opressão de classe coincide com a opressão do sexo feminino pelo sexo masculino. A monogamia foi um grande progresso histórico, mas, ao mesmo tempo, ela abre, ao lado da escravatura e da propriedade privada, a época que dura ainda hoje, onde cada passo para frente é ao mesmo tempo um relativo passo atrás, o bem-estar e o progresso de uns se realizam através da infelicidade e do recalçamento de outros (MARX; ENGELS; LENIN, 1980, p. 22-23).

Como se pode ver, o filósofo fala da reificação do corpo da mulher, “fruto de uma sexualidade mercantilizada pela sociedade consumista e de uma pseudolibertação da mulher” e afirma que o primeiro passo para a verdadeira libertação dela é sua incorporação ao trabalho social produtivo, como se lê:

A emancipação da mulher e sua equiparação ao homem são e continuarão sendo impossíveis, enquanto ela permanecer excluída do trabalho produtivo social e confinada ao trabalho doméstico, que é um trabalho privado. A emancipação da mulher só se torna possível quando ela pode participar em grande escala, em escala social, da produção, e quando o trabalho doméstico lhe toma apenas um tempo insignificante (ENGELS, 1974, p.182).

Para Engels, a independência da mulher está diretamente vinculada ao trabalho fora do lar; é a sua produtividade que lhe garante a ascensão a um ser social. Reforçando essa ideia, Buonicore (2007) afirma que o sistema capitalista iniciou essa revolução democrática, mas não a concluiu, pois a forma monogâmico-patriarcal, que está na gênese da dominação da mulher, nasceu justamente da “concentração das grandes riquezas nas mesmas mãos – as dos homens – e do desejo de transmitir essas riquezas por heranças aos filhos desses mesmos homens” (BUONICORE, 2007). Assim, “a preponderância do homem no casamento é uma simples consequência da sua preponderância econômica e desaparecerá com esta” (MARX, ENGELS, LENIN, 1980, p. 24-25), o que quer dizer que, tanto para Engels, Buonicore, Marx e Engels, a dependência e submissão da mulher estão ligadas a fatores econômicos, o que faz sentido inclusive no contexto atual.

A mulher, carregando o peso de todos os mitos e culturas de sujeição, tem uma luta milenar para afirmar sua subjetividade, seu espaço de fala e conquistas profissionais numa sociedade segregadora de direitos, em que, para ser considerada má, ela precisa apenas se contrapor ao que lhe é imposto e subverter a ordem patriarcal. De acordo com Telles,

O discurso sobre a “natureza feminina”, que se formulou a partir do século XVIII e se impôs à sociedade burguesa em ascensão, definiu a mulher, quando maternal e delicada, como *força do bem*, mas, quando “usurpadora” de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como *potência do mal*. Esse discurso que naturalizou o feminino, colocou-o além ou aquém da cultura. Por esse mesmo caminho, a criação foi definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição (TELLES, 2004, p. 403).

A caracterização do feminino como força do bem ou potência do mal, como se pode ler, depende somente da atitude de aceitação ou recusa ao papel que lhe é imposto. Nesse contexto, importa-nos ressaltar, no âmbito da filosofia, que, no século XX, a filósofa francesa Simone de Beauvoir contestou a história da submissão feminina, ao colocar a possibilidade da construção da mulher emancipada. No livro **O segundo sexo** (1949), ela não só afirma que não tinha sustentação a redução da condição feminina à diferença biológica entre os sexos, como que essa redução foi socialmente construída por questões de conveniências, podendo, perfeitamente, ser desfeita. Assim, desconstruiu a imagem da mulher frágil, infantilizada, incapaz física ou intelectualmente bem como a ideia de que ela é perniciososa, perigosa e até suja, fazendo perceber que essas não são características inerentes ao feminino, mas estigmas atribuídos que podem e devem ser transformados.

Outras mulheres, como a filósofa e economista marxista polonesa Rosa de Luxemburgo (1871-1919) e a psicanalista russa Lou Andreas-Salomé (1861-1937) muito contribuíram para a causa feminina, por meio de seus pensamentos e posturas, que não se adequavam à época em que viveram. Igualmente a russa Helena Petrovna Blavatskay (1831-1891), escritora responsável pela sistematização da moderna Teosofia e co-fundadora da Sociedade Teosófica, e muitas ativistas que lutaram pelo direito de igualdade de gênero.

Ainda hoje, entretanto, mesmo com todas as conquistas femininas feitas, em muitos países, como Sudão, Yêmen, Nigéria, Afeganistão, República do Congo, Nicarágua, Guiné e Mali, a supremacia do homem é protegida pela lei (VILAÇA, 2007). Depois de “sobreviver” à caça às bruxas, à ira da Inquisição da Igreja Católica e seus dogmas insofismáveis, de vencer o silêncio dos desejos e a falta de liberdade de escolha, conseguir o

direito ao voto no início do século XX, depois da luta de Emily Davison²², Bertha Lutz²³ e Simone de Beauvoir²⁴, entre tantas feministas militantes, a mulher ainda é demonizada, na literatura e na vida real, como se o mal, ligado à mentira e ao poder de sedução, fosse intrínseco à sua natureza. Se observarmos, são colocados nas suas mãos o poder de unir ou desagregar a família, a maior parte da responsabilidade na educação dos filhos e a cobrança por um desempenho profissional que a faça digna de concorrer com o sexo oposto²⁵.

Se, no contexto atual, há conquista de espaço profissional e pessoal, paga-se um preço alto, pois se agrega ao trabalho da mulher toda a tarefa do lar: administração da casa e cuidado com os filhos. Essa independência, que lhe credencia a liberdade de um divórcio, caso não esteja satisfeita com o parceiro ou sofra agressões da parte dele, tem a ver com o que disse Engels (1884) no século XIX, a respeito da possibilidade de libertação do sexo feminino a partir da sua inserção no mercado de trabalho, ideia com a qual comunga Luxemburgo (1912), ao afirmar que a luta de classes tornou “suas mentes [das mulheres] flexíveis, desenvolvendo seu pensamento e apontando para o grande objetivo a que deveriam dirigir seus esforços”, e Castells (1999, p. 210), ao dizer que “com as mulheres trazendo dinheiro para casa e, em muitos países, os homens vendo seus contracheques minguar, as divergências passaram a ser discutidas sem chegar necessariamente à repressão patriarcal”. Isso colocou em xeque a primazia do patriarcalismo e chancelou a liberdade da mulher, modificando a estrutura familiar que se concebia como tradicional, bem como rompendo os “valores religiosos e patriarcais”, provocando “a rejeição da moral burguesa, o reconhecimento de seu direito de voto, [...] o anseio pela conquista de sua independência econômica e a luta pela construção de sua individualidade, por meio de seu livre desenvolvimento intelectual e profissional” (ANDRADE, 2006, p. 4).

No Brasil, apesar de ser considerada ainda sexo frágil e da violência de que é vítima, nos nossos dias, “ainda que o mundo continue ensurdecido pelos gritos, pelas ordens e discursos proferidos pelos homens, descobrimos cada vez mais que as mulheres já se apossaram da palavra, ainda que os homens continuem detendo o poder e o dinheiro”

²² Em 1913, na famosa corrida de cavalo em Derby, a feminista atirou-se à frente do cavalo do Rei, morrendo. O direito ao voto foi conquistado no Reino Unido em 1918 (BATISTA, 2013).

²³ Bióloga e cientista, que estudou no exterior e voltou para o Brasil na década de 1910, iniciando a luta pelo voto. Foi uma das fundadoras da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, organização que fez campanha pública pelo voto, tendo inclusive levado, em 1927, um abaixo-assinado ao Senado, pedindo a aprovação do Projeto de Lei, de autoria do Senador Juvenal Larmartine, que dava o direito de voto às mulheres. Este direito foi conquistado em 1932, quando foi promulgado o Novo Código Eleitoral brasileiro (PINTO, 2010).

²⁴ **O segundo sexo**, de Simone de Beauvoir, foi publicado pela primeira vez em 1949. Nele, é estabelecida uma das máximas do feminismo: “não se nasce mulher, se torna mulher” (PINTO, 2010).

²⁵ Basta conferir, no cenário profissional de algumas áreas, como a executiva, por exemplo, a diferença de salário para empregados dos sexos masculino e feminino.

(TOURAINÉ, 2007, p.85). Para o combate à violência contra o sexo feminino, foi criada a Lei Maria da Penha²⁶, no intuito de punir os homens que cometem esse tipo de crime. O caminho à frente ainda é muito longo, mas já foi dada a partida e muito já foi percorrido.

Ao se apropriar de temas da realidade, transfigurando-os em ficção, a literatura constrói um amplo retrato da sociedade, expressando as tendências de cada época, e a situação da mulher não ficou à margem da criação em nenhum período estético. A presença da personagem feminina vista como má bem como de comportamentos misóginos não raro aparecem em enredos de grandes obras, de forma velada ou explicitamente, mas deixando perceptível a construção de personagens demonizadas, dignas de ódio, como se fossem elas as responsáveis pelo que há de ruim, enquanto o masculino se destaca como vítima, justificando-se, dessa maneira, as atitudes depreciativas em relação ao sexo feminino. Esse é o caso de grande parte das personagens de Lúcio Cardoso, entre elas, Nina, a protagonista do romance em questão e do filme **Casa assassinada**, em que a casa dos Meneses pode ser vista como o microcosmo de uma sociedade patriarcal e opressora do feminino.

Sem ligação a qualquer religião e sem origem que dignifique sua entrada para a tradicional família mineira, a personagem aparece como desprovida de valores e seu comportamento é julgado amoral. Ela não se destaca como mulher revolucionária do ponto de vista político ou demonstra qualquer idealismo social, não trabalhava e vivia com a provisão financeira, inicialmente, do pai, depois, de amigos e do marido. Seu espírito libertário, entretanto, não a permitia se submeter à ordem masculina, mesmo no contexto conservador do Brasil do final dos anos 50.

Desse modo, a sociedade mineira interiorana não tinha capacidade de compreender seu comportamento de mulher livre, seu desejo de felicidade, sua alegria sempre machucada. Penha Cardoso (2012) analisa as personagens femininas cardosianas e fala do impacto que podem ter no leitor os livros de Lúcio Cardoso, por expressarem “a sensação de desespero, de ausência de esperança”. Afirma ainda que

A caracterização do feminino em busca de autonomia, liberdade e expressão ganha ainda mais eficácia com a mediação que tenta, constantemente, encontrar uma maneira de comunicar o não dito e, principalmente, o não ouvido. A busca de um caminho de expressão para mulheres sem escuta, e que raramente tiveram a oportunidade de tornar públicas suas opiniões, gera uma sensação de sufocamento,

²⁶ Lei Maria da Penha – Lei 11340/06 | Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006 – Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. (BIBLIOTECA DIGITAL DA CÂMARA DOS DEPUTADOS/Centro de Documentação e Informação/Coordenação de Biblioteca <http://bd.camara.gov.br>)

de humanidade estrangulada, que toma conta dos livros com seus finais trágicos, carregados de mutismo (PENHA CARDOSO, 2012, p. 86).

É exatamente o que ocorre com Nina. Não lhe é dado o direito de autonomia nem de subjetivação. Ao não se adequar aos padrões impostos, ao não permitir ser escravizada ou apenas instrumento de reprodução, ela é marginalizada, julgada má, venenosa, traiçoeira e se afigura como adúltera e incestuosa, pecadora sem redenção já que seu corpo é devorado pelo câncer e ela, mesmo sem assumir suas culpas, porque não julga tê-las, sucumbe. A despeito de todos os olhares de censura, qual Lilith, ela recusa a submissão ao marido e não se rende à maternidade (embora tenha parido um filho); qual Eva, leva o homem ao pecado; qual Pandora, desperta o mal nos moradores da casa; qual Hera, usa o poder do sexo. Libertária como Beauvoir e Lou Andreas-Salomé, mesmo sem bandeiras feministas, não admite a posse do homem sobre ela e toma as suas próprias decisões, o que, evidentemente, repercute de forma negativa nos que com ela convivem.

Nina não é apenas transgressora; é ousada. Não obstante seja financeiramente dependente, se recusa à obediência que lhe é exigida. Não concordou em casar-se com o Coronel, desobedecendo ao pai; sempre aceitou e até reivindicou presentes e provimentos da parte dele, mas jamais entregou seu corpo, porque não o desejava. Ela se nega a cumprir o seu papel de esposa tradicional ao não atentar para a casa, para os cuidados com o marido, ao abrir mão da criação do filho, ao não agir de acordo com o modo de vida dos Meneses. Insatisfeita e infeliz, reage à opressão e às contrariedades ao cuidar da aparência, ostentar um figurino requintado mesmo na roça; ao sair de casa quando bem entende, viajar sozinha, trair o marido. A ela não importa viver o amor com um homem mais jovem ou de classe socialmente menos privilegiada, ou provavelmente do seu próprio sangue, desde que ela o escolha. Esse poder de decisão e essa capacidade de agir conforme o seu desejo implica ciúmes, inveja, incompreensão, a faz ser vista como “usurpadora” das obrigações atribuídas culturalmente à mulher, fomentando, assim, na visão dos outros, a potência do mal (TELLES, 2004, p. 403), quando, na verdade, ela busca um meio de expressão e sobrevivência existencial.

Nos tópicos seguintes faremos a análise dessa personagem em situações nevrálgicas do enredo, mostrando-as por meio das vozes que narram a sua trajetória entre os Meneses.

3.2 Personagem Nina sob o julgamento das vozes narrativas

Crônica traz, em sua estrutura discursiva, uma alternância de narradores que o configura como um romance polifônico, ou seja, que “pressupõe uma multiplicidade de vozes plenivalentes nos limites de uma obra” (BAKHTIN, 2005, p. 35), em que cada personagem narra uma parte da história, de acordo com seu envolvimento nos fatos que montam o corolário do enredo cujo objetivo é a reconstituição da história de Nina. É sobre ela que gira a maioria das narrativas, como se o conjunto de textos constituísse o processo do seu julgamento público.

Moreira; Fortes chamam a atenção para o fato de ser “a partir da doença terminal [dela] que se organizam todas as narrativas que posteriormente virão à tona por um misterioso compilador que quer fazer justiça à injustiçada Nina” (MOREIRA; FORTES, [s. d.], p. 434). É, portanto, pela voz do outro, que se vão recompor os fatos, e o leitor passa a ter um recorte das situações ocorridas com a personagem.

Ao levantar uma discussão sobre os narradores no romance, Norman Friedman (2002) estabelece uma tipologia para identificá-los, com base na distinção entre Cena e Sumário Narrativo, como assinala:

A diferença principal entre narrativa e cena está de acordo com o modelo geral particular: sumário narrativo é um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo e de uma variedade locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer. Não apenas o diálogo mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de tempo-lugar são os *sine qua non* da cena (FRIEDMAN, 2002, p. 119-120).

Sua distinção se organiza do geral para o particular: “da declaração à inferência, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da idéia à imagem” (FRIEDMAN, 2002, p.119) e ele adverte sobre a predominância da Cena, nas narrativas modernas, e do Sumário, nas tradicionais. Friedman (2002, p. 172-179) elenca diferentes categorias de narrador, as quais sintetizamos abaixo:

- a) Autor onisciente intruso (Editorial omnisciente), que tende para o Sumário, mas também pode aparecer na Cena e tem liberdade de narrar à vontade, de modo onisciente.
- b) Narrador onisciente neutro (Neutral omnisciente), que fala em 3ª pessoa, tende ao Sumário, embora, nos momentos de diálogo e ação, predomine a Cena; é ele que caracteriza e descreve as personagens.

- c) “Eu” como testemunha (*“I” as witness*), que narra em 1ª pessoa e vive os acontecimentos como personagem observadora, como uma espécie de testemunha dos fatos.
- d) Narrador-protagonista (*“I” as protagonist*), personagem central, sem acesso ao estado psicológico das outras personagens, passando suas percepções, pensamentos e sentimentos ao leitor; pode servir-se da Cena ou do Sumário, e, dependendo da escolha, a distância entre história e leitor pode ser alterada.
- e) Onisciência seletiva múltipla (*Multiple selective omniscience*) em que a narrativa flui da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas.
- f) Onisciência seletiva (*Selective omniscience*), quando uma só personagem conta os fatos de um ângulo central, limitando-se aos seus próprios sentimentos, pensamentos e percepções sobre os demais.
- g) Modo dramático (*The dramatic mode*), em que as personagens agem e falam, com rápidas narrativas encadeando os diálogos, cabendo ao leitor compreender as significações a partir da atuação deles.
- h) Câmera (*The camera*), quando o autor se exclui totalmente e a narrativa se faz em flashes arbitrários e mecânicos da realidade, tal como se ela fosse captada por uma câmera.

Há, no romance de Cardoso, a efetiva presença da narrativa em forma de Cena (FRIEDMAN, 2002, p. 172), haja vista que os relatos ultrapassam as descrições generalizantes e a mera exposição dos acontecimentos; a narração dos fatos decorre de acordo com o imediatismo da emoção do sujeito que conta; os “detalhes específicos, sucessivos e contínuos, de tempo, lugar, ação, personagens e diálogos” (FRIEDMAN, 2002, p. 172). Esses detalhes aparecem dentro de uma estrutura muito própria, não seguem a forma de um enredo tradicional, com apresentação, complicação, clímax, e desfecho; diferente disso, a conclusão já se apresenta no primeiro relato que compõe a compilação aparentemente fragmentada que dará, ao final, unidade à obra.

A variedade de narradores e gêneros textuais observados nos leva a começar pelas principais questões colocadas por Friedman, às quais é preciso responder para tratar dos narradores:

- 1) quem conta a história? trata-se de um narrador em primeira ou em terceira pessoa?

- 2) de que posição ou ângulo em relação à história o narrador conta? (por cima? na periferia? no centro? de frente? mudando?);
- 3) que canais de informação o narrador usa para comunicar a história ao leitor (palavras? pensamentos? percepções? sentimentos? do autor? da personagem? ações? falas do autor? da personagem? ou uma combinação disso tudo?);
- 4) a que distância ele coloca o leitor da história (próximo? distante? Mudando?)? (FRIEDMAN, 2002, p. 171-172)²⁷

Se observarmos a composição de **Crônica**, ela é estruturada sob vários pontos de vista expressos por meio de páginas de diários de André e Betty, confissões de Ana ao Padre, cartas de Nina ao Coronel e a Valdo, narrativas do farmacêutico e do médico, narrações e um Pós-escrito numa carta do Padre. Pelo teor do gênero de cada texto, supomos que as páginas de diários e as cartas foram compiladas, e as narrativas e os depoimentos foram tomados depois do transcurso dos fatos. A urdidura do complexo narrativo deixa evasiva a identidade do possível compilador. Surgem, então, alguns questionamentos: Quem quereria fazer justiça à memória da injustiçada Nina? O Coronel? Gael, o filho de quem pouco se ouviu falar? Sabe-se apenas que o Padre o ajudou; no Pós-escrito colocado no final do livro, que se diz anexado a uma carta, feita certamente a um destinatário desconhecido, quando, supomos, o religioso encaminhou o material ajuntado, ele confessa que a tal pessoa solicitante “colige fatos”, ou seja, parece juntar provas para a possível reconstituição de um “crime” e posterior julgamento. Rosa e Silva, ao analisar o romance como uma reconstituição, assinala que:

[...] o autor faz manifestarem-se vários narradores personagens na primeira pessoa, permitindo a cada cronista contribuir com diferentes peças na montagem do jogo. As várias narrativas autobiográficas, contraponto de vozes, revelam uma consciência pluridivida, cada cronista representando uma pluralização do eu. [...] As diferentes vozes, exprimindo uma pluralização (variadas formas narrativas), unificam-se na singularização da crônica (única forma narrativa) (ROSA E SILVA, 2009, p. 40).

A autora complementa que a figura do narrador-regente²⁸, ou seja, do tal compilador/organizador das cartas e páginas de diários, dos depoimentos, narrativas, confissões e memórias, se esconde, mas se deixa entrever em algumas passagens das narrações do médico e do Padre Justino, como se constata em algumas passagens do romance:

[...] e finalmente concordo em narrar o que presenciei naquela época, apesar de serem fatos tão antigos que provavelmente já não existe mais nenhum dos personagens que neles tomaram parte. Bem pensado, é talvez este o motivo que me

²⁷ Tradução de Fábio Fonseca de Melo *In*: FRIEDMAN, 2001, p. 171-172. Revista da USP. São Paulo. N. 53. p. 166-182. mar./maio 2002.

²⁸ Na ausência de um nome para esse tipo específico de narrador, em comparação aos narradores observadores e personagens, usamos a expressão utilizada por Enaura Quixabeira ROSA E SILVA (2009) que refere a presença de um “narrador-regente” no romance. A pesquisadora, por sua vez, segue o caminho apontado por Alfredo Bosi, que assinala um “coral das testemunhas” para falar dos múltiplos narradores de **Crônica da casa assassinada** (BOSI, 2004, p. 414).

leva a usar a pena, e se a letra parece aqui ou ali um pouco mais tremida, é que a idade não me permite escrever com a facilidade de outros tempos, nem a memória é tal a ponto a acudir ao meu chamado. No entanto, creio poder precisar exatamente o dia a que o senhor se refere (CARDOSO, 2013, p. 257).

Sim, resolvi atender ao pedido dessa pessoa. Não a conheço, nem sequer imagino por que colige tais fatos, mas imagino que realmente seja premente o interesse que a move. E ainda mais do que isto, acredito que qualquer motivo que seja o motivo desta premência, só pode ser um fato abençoado por Deus, pois a última das coisas que o Todo-Poderoso nega seu beneplácito é à eclosão da verdade. Não sei o que essa pessoa procura, mas sinto nas palavras com que solicitou meu depoimento uma sede de justiça. E se acedo afinal o e inteiramente – ao seu convite – é menos pela lembrança total dos acontecimentos – tantas coisas se perdem com o correr dos tempos... – do que pelo vago desejo de restabelecer o respeito à memória de um ser que muito pagou neste mundo, por faltas que nem sempre foram inteiramente suas. (CARDOSO, 2013, p. 523)

Percebemos que as duas personagens confirmam em seus relatos a existência de um interlocutor solicitante: o médico reforça que finalmente concordou em narrar o que havia presenciado na época. O Padre, por sua vez, afirma ter atendido ao pedido desse demandante. Observa-se, no relato do médico, que o tempo parece ter transcorrido bastante, e que a narrativa foi feita por escrito, como a própria personagem reforça o fato de a letra parecer tremida, por conta da idade. Além disso, ele se refere ao destinatário como “senhor”, o que infere ser um homem o tal narrador-regente de que fala ROSA E SILVA (2009).

Brayner (1997, p. 718-719) também se refere a esse solicitante, que parece juntar material para um inquérito ao solicitar os depoimentos. De acordo com a autora, essa é uma estratégia da ficção para estabelecer um clima de mistério, o que ganha ainda mais força por os acontecimentos estarem distantes no tempo e grande parte das pessoas já terem morrido ou não estarem mais presentes na cidade. A maioria dos textos, pois, se distancia dos fatos, inclusive, em alguns trechos do Diário de André, em que há passagens narradas pela personagem que não correspondem à época em que o diário foi escrito, haja vista a antecipação de acontecimentos e a situação psicológica que ele não vivenciava ainda quando os fatos transcorreram. Esse detalhe se evidencia, sobretudo, no trecho em que há referência ao momento final de uma relação amorosa com Nina, e ele descreve fatos contemporâneos da agonia final dela, que só tempos depois ocorreria, o que sugere ter havido manipulações em alguns textos do passado, ou seja, que eles foram reescritos.

Quanto à estrutura, o romance é composto por 56 narrativas, assim divididas:

- 10 Diários de André (2 deles divididos em 2 partes)
- 2 Cartas de Nina a Valdo
- 4 Narrativas do farmacêutico
- 5 Diários de Betty
- 4 Narrativas do Médico
- 6 Confissões de Ana (a segunda dividida em 2 partes e a terceira em 4)

- 1 Carta de Valdo (à Nina)
- 3 Narrações de Padre Justino (a segunda dividida em 2 partes)
- 2 Cartas de Nina ao Coronel (a primeira dividida em 2 partes)
- 1 Carta de Valdo ao Padre
- 6 Depoimentos de Valdo
- 1 Depoimento do Coronel
- 2 Textos do livro de Memórias de Timóteo
- 1 Pós-escrito numa carta de Padre Justino.

No que se refere às formas textuais utilizadas – Diário, Carta, Narrativa, Depoimento, Confissão, Livro de Memórias –, todas são formas evocativas de acontecimentos, por isso se adequam a uma reconstituição, no caso, à recuperação do passado da protagonista. Todas têm caráter testemunhal para compor a totalidade das **Crônicas**, título que utiliza uma palavra cuja etimologia remete ao tempo, ao relato do circunstancial, dando ao leitor a noção de que a obra traz relatos. Ao tratar da força da palavra desses depoimentos, Moreira (2003) diz o seguinte:

[...] a força da palavra sobrevive à avassaladora ação do tempo sobre os homens e as coisas. A palavra da Crônica se apropria de um “dizer” que pertence a vários sujeitos e, em sua disposição estrutural, encaminha o leitor para a formação de sentidos. Sua originalidade está exatamente em subverter a ordem dos fatos e propor uma realidade em que a própria palavra torna-se problemática (MOREIRA, 2003, p. 130).

Assim, as crônicas que compõem o “inquérito” a respeito de Nina, embora se reportem ao passado, em sua maioria foram narradas na época em que houve o ajuntamento de textos. Como o próprio título já anuncia, pelo verbo no particípio – assassinada –, a morte aparece como um fato consumado. A partir do desfecho, que se encontra logo nas primeiras páginas, a história é dada ao leitor aos poucos, como peças de um quebra-cabeça que vai, pouco a pouco, sendo montado, com subversões de ordem, confirmações e contradições que montam o corolário da vida dela por meio da palavra que, como assegura Moreira, “sobrevive à avassaladora ação do tempo sobre os homens e as coisas” (MOREIRA, 2003, p. 130).

Temos, portanto, uma narração multisseletiva, de acordo com tipologia de narradores de Norman Friedman, em que “[...] A história chega ao leitor diretamente do pensamento dos personagens, tal como foi sentida por eles.”²⁹ (FRIEDMAN, 1996, p. 84, tradução nossa) com predomínio da Cena, já que os fatos são contados pelas impressões guardadas pelos que com ela conviveram, puxadas pelo fio da memória.

²⁹ la historia le llega directamente a través de los pensamientos de los personajes, tal como deja su marca en ellos.

A narração multisseletiva chama a atenção para o discurso polifônico. Penha Cardoso (2013b, p. 111-112), considera-o discutível, por haver vários narradores, mas que parecem regidos por uma voz única, que os impede de mostrar versões diferentes da história ou pontos de vista dissonantes, além do recurso à memória e da semelhança no modo de escrever dos narradores-personagens (PENHA CARDOSO, 2013b, p. 113-115). Entretanto, ela mesma afirma que as múltiplas vozes permanecem, e lança a indagação: “Se a intenção era contar uma história com a predominância de uma voz, por que arregimentar vários narradores”? A sua tese é a de que essa estratégia de estabelecer várias vozes é que imprime verossimilhança à história (PENHA CARDOSO, 2013b, p. 118).

A escolha da focalização interna e das múltiplas vozes propicia a interação entre o pensamento das personagens e faz com que os papéis delas se entrecruzem e as motivações se superponham (ROSA E SILVA, 2009), resultando como um modo de não dar à protagonista – à mulher – o poder de representar a si mesma. Ela tem pouco espaço de subjetivação e a sua história é mostrada por diferentes olhares, a maioria deles, contaminados por paixões, mágoas ou ódios.

Os grupos de minoria, nos quais ela se inclui, são quase sempre assim representados na tradição literária; não lhes é dado voz para se subjetivar. E, quando tomam a palavra ou se sobressaem, são vistos como sujeitos insubordinados. Nesse sentido, Nina pode ser vista como a projeção de um tipo que não atende aos padrões sociais exatamente porque não aceita ficar subordinada; daí os julgamentos, a visão dela como uma mulher a quem se atribui maldade, veneno; daí as comparações ao demônio e a bruxas. É dessa forma que os outros a veem.

Quanto à maneira como os fatos são contados, todos os narradores fazem o seu depoimento em primeira pessoa, mas cientes de que o protagonismo não lhes pertence. São textos confessionais, mas raramente os sujeitos da enunciação falam de si; e quando falam, é do que sentem em relação à protagonista ou do que ela neles despertou. É sobre a vida de Nina que dão testemunho, cada um do ângulo de sua convivência: André não se refere a ela como mãe, pois só a conheceu aos 17 anos e o que viveu com ela foi paixão e sexo. Leiamos a passagem:

Deus ou o diabo que me houvesse gerado, minha paixão elevava-se acima das contingências terrenas. Nada mais conhecia senão a sensação daquele corpo ofegando em meus braços – e ofegava de um modo tão preciso no seu transe de morte, como estremecera outrora nas suas horas de amor (CARDOSO, 2013, p. 26).

[...]

Suas formas femininas, como uma droga que começasse a atuar sobre os meus sentidos, encham-me inteiramente os olhos (CARDOSO, 2013, p. 375).

Valdo se refere a ela diretamente na carta em que ela é destinatária, diferente do modo como se refere quando dela fala ao Padre, como uma mulher perigosa, embora sem consciência disso; o seu depoimento acerca do que se passou, nos instantes finais da agonia dela, já têm outra tonalidade, como se, distanciado dos fatos, entendesse melhor o seu comportamento:

Agora as perguntas se acumulavam em meu pensamento e, todas elas, como se guardassem um sinal único de identidade, tinham a mesma origem e rumavam ao mesmo fim: ela. O que fora, o que representara para mim, quem era realmente. Sobretudo isto: sua verdadeira personalidade, seu ser despojado e vivo, aquele que decerto só em momentos muito difíceis viria à tona. Pois agora eu me achava convencido de que não a conhecera realmente, ou que pelo menos o que existia nela de mais real sempre escapava à minha percepção.[...] e parado ali naquela varanda, indiferente a tudo o que acontecesse no exterior, começava a sentir que um único sentimento tinha existência autêntica em mim, e este sentimento era uma consciência de culpa. Por quê? De onde vinha? Não fora ela que me deixara e partira, abandonando tudo o que eu legalmente poderia lhe proporcionar? Não fora ela... Então uma voz repentina e tumultuosa levantou-se em meu espírito – não, não fora! – e pela primeira vez na vida compreendi que o culpado não era ela, mas eu [...] (CARDOSO, 2013, p. 461).

Quando Nina morre, Valdo investiga a procedência do revólver que anteriormente causou tantos conflitos. Descobre as manobras de Demétrio e se dá conta do amor dele por ela e da sua ingerência a respeito, condenando a mulher e não percebendo os cruéis ardis do irmão para os quais ela tanto o advertira. As confissões de Ana, por sua vez, carregam o peso do seu ódio e da sua inveja:

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 simpatia – exatamente o oposto do que sucedia a mim, ser opaco [...] (CARDOSO, 2013, p. 112).

[...]

Só havia um castigo para a falta daquela mulher: A morte. A morte pura e simples. No meu íntimo, como marés que se acalmassem, a raiva antiga se desfazia – chegava finalmente ao limite de uma espera que se prolongara indefinidamente ao longo do tempo. Era tão simples compreender, e eu necessitava desse extenso período para adivinhar a verdade: Nina devia desaparecer, e a execução devia partir de mim. [...] da sua agonia eu extrairia a minha paz (CARDOSO, 2013, p. 311).

Ana sente, inclusive, um perverso prazer em ver o padecimento de Nina e assim o descreve ao levar os lençóis sujos de sangue da doente para lavar:

Ah, e então, por muito que estranhasse o efeito daquela morte, não podia deixar de compreender que há uma Providência divina que vela por todos nós [...] Ali estava a prova, naquele montão de roupa ensanguentada, e que não tinha a mínima dúvida de que constituísse um testemunho solene de que os meus apelos haviam sido atendidos. Pensando isso, eu abraçava a trouxa, como se retém junto ao coração um penhor de amizade. Que me importava o seu mau cheiro, que me importava sua

umidade de suor, seu bafo de agonia: afogando-me neles era como se eu estreitasse um ramallete das mais frescas rosas e sentisse, através do seu bolo ensanguentado, não a vingança que exprimiam, mas um odor carnal de sangue e primavera (CARDOSO, 2013, p. 440-441).

Já nas páginas do diário de Betty, encontramos descrições da rotina da família, e Nina é vista com imparcialidade e até com certa generosidade, embora, em certo momento, ela declare perceber na patroa um efeito devastador sobre os outros:

E era inútil esconder: tudo o que existia ali naquela casa achava-se impregnado pela sua presença – os móveis, os acontecimentos, a sucessão das horas e dos minutos, o próprio ar. [...] A qualquer momento poderia sobrevir um acontecimento extraordinário, pois vivíamos sob um regime de ameaça. [...] a figura de Dona Nina, tão graciosa, movia a cabeça com incredulidade e, cheia de susto, perguntava então a mim mesma se o demônio já não me atingira, e se já não estaria também eu tocada pelo inacreditável poder do seu fascínio (CARDOSO, 2013, p. 254).

O farmacêutico e o médico, personagens mais distanciados da casa, mas que por lá transitavam, têm os olhos do mundo exterior sobre a vida dos Meneses, sobretudo a de Nina; são narradores observadores, embora façam os seus relatos na primeira pessoa verbal. Timóteo mostra a sua visão de dentro do cárcere, seu quarto, seu mundo de fantasia, sua alma aprisionada no universo feminino dos pertences da mãe; ele enxerga, na Nina libertária, certamente, a projeção da mulher que ele gostaria de ser, por isso se identifica e com ela se une num plano de vingança contra a família. O Padre, que parece romper os juramentos de confissão, é o mais onisciente dos narradores, e é escolhido para ouvir e revelar os mais escusos segredos. Assim, cada personagem vai costurando a história de Nina à dos Meneses, com os sentimentos e as reações que ela desperta: ódio, amor, ressentimento, inveja, jamais indiferença!

André e Ana são os que mais se envolvem emotivamente com a história, indo, cada um, aos extremos do amor e do ódio. Seja nas páginas de Diário da época em que conviveu com Nina ou nas que parecem posteriores à sua morte, ele não consegue manter uma distância afetiva nem desvencilhar-se da representação dela como mulher. Igualmente ocorre com Ana que, até o seu último suspiro, retém na memória segredos que escondeu a vida inteira apenas para vingar-se da cunhada.

O discurso de Nina, que somente figura nas cartas a Valdo e ao Coronel, sempre pedindo ajuda, aparece invariavelmente eivado de um forte apelo emocional, uma densa carga dramática. A mulher insubmissa revela-se, na verdade, desprotegida e carente; incapaz de manter-se economicamente e emocionalmente sozinha.

As várias vozes que se cruzam na narrativa literária, assim, evocam sua memória profanada pelas culpas que lhe foram imputadas; ora condenando-a pela maldade inerente; ora redimindo-a pelo sofrimento, pela tristeza que ela sempre carregou no fundo da alma inexplicavelmente. O relato de sua doença é sugerido ora como um castigo, ora como uma possibilidade de purificação, como se ela tivesse que pagar pela ousadia de não ter se submetido ao pai, ao marido, às convenções sociais; por ter sido bela e ter amado a vida, por ter feito escolhas numa época em que a mulher não podia fazê-lo.

Vejamos como Nina é desenhada no romance por meio das vozes que contam a sua história nas seções seguintes.

3.2.1 A fuga aos padrões de comportamento de sua época

Os padrões de comportamento da mulher nos anos 50 ligavam-na a uma postura conservadora de submissão ao homem. Do namoro sério, que deveria ser aprovado pelo pai, passava-se às núpcias e cabia a ela a gerência da casa e a educação dos filhos. Bassanezi (2006) aponta que as mães conversavam com as filhas sobre como se comportarem e tais conselhos se estendiam pelos sermões dos padres, pelas opiniões de juízes e legisladores, bem como pelos romances escritos para moças e completa: “Isso não quer dizer que todas as mulheres pensavam e agiam de acordo o esperado, e sim que as expectativas sociais faziam parte de sua realidade, influenciando suas atitudes e pesando em suas escolhas” (BASSANEZI, 2006, p. 608). No caso de Nina, sabe-se que ela era filha de um militar aposentado e paralítico, viciado em jogo, com “uma italiana, atriz de teatro de segunda classe, que regressara cedo à Europa” (CARDOSO, 2013, p. 104). Ainda que tenha sido criada apenas pelo pai, com limitações financeiras, haja vista que ele morava num hotel muito simples, tornou-se uma mulher bela e sofisticada, acostumada a festas e brilho. É possível, considerando a situação, que vivesse de favores dos homens que a cortejavam e com quem gozava de muito prestígio, haja vista que nunca trabalhou, mas mantinha um guarda-roupa exuberante que fazia questão de ostentar, o que nos leva a percebê-la como uma pessoa que não se preocupava com as expectativas sociais ao fazer ela mesma as suas escolhas.

O seu casamento com Valdo Meneses assemelha-se a um arranjo, uma aspiração à vida estável que nunca lhe foi possível. O relacionamento foge aos padrões sociais, a começar pelo modo como se conheceram, – na rua, após Nina descer do quarto em que discutia com o pai, afrontando-o, por não aceitar a decisão dele de oferecê-la em casamento. O diálogo entre eles foi o seguinte: “Nunca, prefiro morrer. Mil vezes a morte!” ao que o velho retruca: “Você

sempre fez o que quis, nunca teve pena de seu pai” (CARDOSO, 2013, p. 98). Como evidência de sua insubordinação, ela não honra a palavra do pai, que a tinha dado em núpcias ao Coronel na perda de uma aposta, casando-se com outro, abrindo mão da vida de teatros, restaurantes e praias da cidade grande, bem como do cortejo dos admiradores, para tornar-se esposa de um rico fazendeiro.

Se contextualizarmos a época de composição dessa personagem – década de 1950 –, chamada de Anos Dourados pelo glamour da moda pós-guerra, podemos reiterar que foi marcada por rígidos costumes e exigências quanto às atitudes das mulheres: elas não deveriam usar roupas sensuais ou andar sozinhas em companhia masculina sob pena de serem julgadas levianas pela sociedade. Se uma moça de família contrariasse as regras, logo ficaria socialmente mal vista e tinha dificuldade de encontrar quem a desposasse. Nina, contrariando essa perspectiva, desconhecia todos esses requisitos, pois foi, como dissemos, criada pelo pai, como ele mesmo disse, “fazendo o que queria”. Para ela, era normal chegar sozinha à cidadezinha conservadora do interior de Minas para encontrar o marido, e nem supunha que despertava a curiosidade das pessoas e feria o código moral da época; ou, se supunha, pouco se importava.

A despeito da docilidade feminina apregoada pelas revistas que passavam os valores da elite dominante da época, Nina era firme e insubordinada, contrariando as regras de conduta da mulher sua contemporânea, sobretudo das mulheres casadas, que deveriam submeter-se à autoridade do marido. Valdo, por sua vez, não tem nenhuma força. De um lado, pela submissão ao irmão mais velho, Demétrio. De outro, por ter mentido para Nina, dizendo que era um rico fazendeiro, realidade bem diferente que ela encontra quando chega à Chácara.

Ao tratar da estrutura familiar nos anos 50, Bassanezi (1996) afirma que os homens eram provedores, portanto, os responsáveis pela manutenção da mulher e dos filhos; era ele quem pagava as contas. À mulher, cabia ser prendada, recatada, atenciosa, características que davam a garantia de que ela seria uma boa esposa. O homem, por sua vez, deveria mostrar-se interessado e bem-intencionado, bem como mostrar-se capacitado e responsável o suficiente para manter uma família.

Ora, a primeira notícia que Nina recebe ao chegar à casa dos Meneses é que a família está falida, e Valdo não poderá arcar com suas despesas. Ela entende que foi enganada, pois da fortuna dos Meneses só restam o nome, o orgulho e a Chácara, cuja casa, outrora imponente, já mostra sinais da falta de conservação. Logo no dia da sua chegada, o cunhado a adverte:

[...] a casa está caindo aos pedaços há muito tempo [...] [somos] uma família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito (CARDOSO, 2013, p. 66).

Acostumada ao luxo de roupas, sapatos, chapéus e restaurantes na capital, ela se sente lograda, pois não foi isso o que ouviu dele antes de casar-se. Ao sentir-se enganada, ela certamente vê-se desobrigada a cumprir a sua parte no acordo: não fazer seu papel de esposa. Alia-se à decepção o tédio com o silêncio e a vida pacata, a hostilidade do cunhado e sua mulher, o que se agrava com o senso de liberdade que lhe parece inerente. Como vingança, ela se aproxima de Timóteo, o irmão que vive marginalizado dentro da sua própria casa por ser homossexual, como uma aliada num possível projeto de vingança contra a família. Comete o adultério com o jardineiro, um rapaz de 20 anos, que acaba por suicidar-se quando ela, desmascarada pelo cunhado, deixa a casa, grávida, e volta para o Rio de Janeiro.

Assim, percebe-se, ao longo do romance, um deslocamento em relação ao papel social por parte das personagens; como Valdo fugia ao padrão de marido da época, Nina também não se ajustava ao modelo de esposa que se esperava naquele período. Trazendo a situação da mulher nos anos 50 e sua representação na narrativa literária, Sayão (2006) confirma que “até os anos 50, por exemplo, era bem claro que, quando solteira, a mulher devia obediência ao pai e, depois, ao marido. Filmes e telenovelas que retratam esse período mostram [...] como a mulher sacrificava os anseios pessoais para manter a unidade familiar” (SAYÃO, 2006, p. 35).

A narrativa de Cardoso é contextualizada nesse período e traz duas mulheres completamente diferentes, embora, em certo ponto da narrativa, ambas transgridam as normas, com uma diferença: Ana finge se ajustar ao modelo estabelecido; Nina se insurge, expressa sua insatisfação e age como senhora de si, afinal, foi criada sem limites, fez as próprias escolhas e acabou por se casar com um homem que não concretizou seus anseios, haja vista a inabilidade dele com a vida e a desestrutura financeira da família. Ela resistiu à submissão, antes, não se casando por conveniência com o Coronel, mesmo tendo ouvido o que seu pretendente havia dito ao pai dela: “Moça nesta idade não tem direito de querer coisa alguma, tem é de fazer a vontade do pai” (CARDOSO, 2013, p. 105). Depois, ao não se moldar ao estilo de vida dos Meneses.

Além de não se adequar ao casamento, Nina não demonstra nenhum instinto maternal. Essa característica da personagem justifica ter deixado o filho no hospital, logo após o nascimento, pelo fato de não querer carregar com ela o sangue da família do marido. Seja

por qual razão, ela opta por manter-se livre, e não demonstra nenhuma culpa em relação à atitude que toma.

Ao discutir casos de abandono de crianças pela mãe, a sociobióloga americana Sarah Blaffer Hrdy (2001) afirma que não é necessariamente desnaturada a mãe que abandona o filho. Segundo ela, o instinto materno, como uma determinação genética inevitável, não existe; como não existe o amor incondicional de mãe para filho baseado numa exigência biológica. Se associarmos essa discussão à atitude de Nina, podemos dizer que o fato de ela não ter criado o filho não nos autoriza a afirmar que se trata de uma pessoa má.

Sabe-se que, independente de considerar o instinto materno uma construção social, há vínculos afetivos entre a mãe e o feto que ela carrega no ventre durante nove meses, o que torna difícil a separação mesmo quando ela é necessária. No caso de Nina, ela fez uma opção pela sua liberdade e pela ruptura dos vínculos que a faziam sentir-se presa. Segundo Soejima & Weber (2008),

A decisão de abandonar um filho pode significar, para a mulher, aceitar a impossibilidade de criá-lo, ou sua rejeição a ela ou a frustração de seu amor e desejo maternantes. Entretanto, Becker (1994) reconheceu que há mulheres que não se dispõem à maternidade. A rejeição ao filho é real e manifesta e a manutenção de um vínculo colocaria em risco o desenvolvimento da própria criança. (SOEJIMA; WEBER, 2008)

Observa-se, com base na assertiva acima, que o amor materno não é necessariamente instintivo; se o fosse, todas as mães seriam amorosas. Deve-se, pois, considerar as possíveis razões de Nina para não criar o filho, que, certamente, vão além de ela não querer carregar o sangue dos Meneses consigo. O comportamento dela não se afigura, desse modo, como anormal, mas como pouco comum num contexto em que era raro uma mulher optar por seguir os seus próprios caminhos. A maldade que se possa atribuir a ela por tais atos, portanto, não se sustenta.

3.2.2 Nina e o mal pelo olhar dos outros

De acordo com a filosofia de Platão (2012), o mal é próprio da natureza dos mortais; ideia com a qual concordou Maquiavel (2012), mais de cinco séculos depois, ao assinalar como maligno o caráter humano, por ele considerado ingrato, inconstante, falso, hipócrita, temeroso e ganancioso. Grande parte dos relatos sobre Nina demonstra essa mesma concepção do mal quando ele lhe é atribuído como inerente à natureza. No depoimento do narrador-farmacêutico, oriundo de uma confiança de Valdo, Nina é descrita como uma

carioca vaidosa e adaptada à vida da capital, criada livre e, sugere-se, sem valores e princípios tradicionais, o que, na nossa interpretação, não implica predisposição para o mal, mas, tão somente, um problema de formação quanto às convicções da moral burguesa.

Como aspirava a uma vida financeiramente estável já que não tinha estrutura familiar, era natural que, casando-se com um rico fazendeiro, que, para ela, “representava muitas coisas que jamais tivera: uma família, casa, uma educação” (CARDOSO, 2013, p. 184), ao encontrar uma realidade adversa e hostil, se rebelou. Afinal, ela se sentiu enganada. A fraqueza do marido bem como a antipatia perversa do cunhado e de sua mulher fazem-na somente se relacionar bem com a governanta e o cunhado, Timóteo. Ela logo compreende que está cercada de inimigos e que não se adaptará à vida na chácara.

Por necessitar de motivação para sobreviver no ambiente que lhe é ofensivo, a personagem cria alguns estratagemas, entre eles, o envolvimento com o jardineiro, Alberto, com quem se encontra às escondidas no Pavilhão, um vão isolado da casa, onde ela passa a morar com o marido para evitar o contato com o cunhado Demétrio. Não dura muito e o cunhado flagra ambos em colóquio e, para salvar a honra da impoluta família, insiste que Valdo a mande embora da casa, mesmo estando ela grávida. Ante a iminente partida da mulher adúltera (para ele), Valdo tenta o suicídio e, sem força para mantê-la ao seu lado, retruca agressivo e de modo preconceituoso:

[...] secundando as ofensas do irmão, ele gritara a sua primeira, a sua grande, a sua definitiva ofensa: *“Não sei por que castigo de Deus apaixonei-me e fiz de uma prostituta mãe do meu filho. Porque você não passa disto, está ouvindo, Nina? Ninguém se engana com o seu rosto, está escrito nele, impresso a fogo: uma dessas quaisquer, que andam atrás dos homens pela rua...”* (CARDOSO, 2013, p. 79, grifo nosso).

Por meio dessa fala, Valdo reproduz o discurso do irmão, de quem sempre viveu à sombra. Faz parte de uma família que vive das glórias do passado, que não soube manter o patrimônio e vê-se diante da deterioração material e moral. Impotente diante da deserção da mulher que ama, mas não soube manter ao seu lado, fraco e desarmado diante da vida, sustenta-se na atitude conservadora que reivindica a posse da mulher como um objeto. Mais que isso: ele demonstra arrependimento por tê-la dado a chance de redenção dos seus 'pecados' ao permitir que se dignasse sua esposa, quando levava uma vida livre. Vale lembrar que, para um interiorano mineiro, nos anos 50, uma moça carioca cortejada pela beleza era considerada uma prostituta. Chamá-la assim é “a grande, a definitiva ofensa”. Como Demétrio, Valdo sufoca a paixão por Nina por meio da agressão; não poder tê-la, não aceitar a sua independência, implica a agressividade que se observa da parte deles. Ao assim

procederem, ambos dão eco ao discurso discriminatório da época, que permanece vivo até os nossos dias.

O preconceito com as mulheres da capital não aparece apenas na atitude dos homens da chácara. Quando Nina chega, pela primeira vez, à Vila Velha, sozinha, sem qualquer referência de família, desperta a curiosidade, tanto pela beleza quanto pelo mistério que imaginavam em relação ao seu passado. Na narrativa do farmacêutico sobre esse contato inicial dela com a cidadezinha, lê-se:

Vinha carregada de malas e, posso jurar, jamais havia visto mulher tão bela em minha vida. Não era muito alta, e se poderia dizer mais magra do que seria de se desejar. Notava-se à primeira vista que era uma pessoa nervosa, e acostumada a bons tratos. À pureza dos traços – o nariz, apenas, era ligeiramente aquilino – unia-se uma atmosfera estranha e tormentosa, que a tornavam logo à primeira vista um ser irresistível. Todo mundo – as janelas se achavam cheias, assim que a notícia de sua chegada correu como um rastilho – indagava que coisa fervia em seu íntimo, para que seus olhos fossem assim tão melancólicos, e sua atitude cálida, tão sem insistência. [...] “uma rainha que não merecia exilar-se naquela terra de marasmo e de poeira” (CARDOSO, 2013, p. 97).

O interesse em relação ao elemento novo, sobretudo sendo uma mulher, ganha relevo e toma ainda maiores dimensões porque o espaço é uma cidade de interior onde quase nada acontece. Tempos depois de sua chegada, com o desfecho do casamento e a suposta traição que a cidade sabe em surdina, o farmacêutico afirma que a opinião das pessoas se modificara:

De rainha, passaram a julgá-la uma cantora de cabaré perseguida pelo insucesso – e houve até quem se lembrasse de ter visto seu retrato em revistas especializadas. Alguns, mais românticos, teimavam em considerá-la misteriosa herdeira de sangue azul. Mas a maioria, obstinada, opunha-se: “Uma cantora, e em pose não muito recomendável...” A verdade é que ninguém sabia nada de positivo a seu respeito [...] (CARDOSO, 2013, p. 97).

Como podemos ver, não havia perdão para a mulher que tomava as próprias decisões, mormente, para a que deixava o marido e viajava sozinha. O fato de ser uma moça da capital, como afirmamos, já colocava ressalvas sobre o seu passado; o de ser separada, então, comprovava o que quiseram certamente pensar, mas não externaram; pelo menos é o que se sugere no julgamento público que se evidencia nas palavras do farmacêutico.

Se os Anos Dourados, período em que a obra foi escrita, foram marcados por avanços científicos, tecnológicos e mudanças nos meios de comunicação, com as primeiras transmissões da televisão, não aconteceu o mesmo em relação à mulher. De acordo com Briglia e Sacramento,

Matrimônio, maternidade e dedicação ao lar eram os pilares nos quais a mulher dos anos dourados se ancorava. Romper esse tripé era aventura das mais difíceis. A própria lei favorecia o homem. As aventuras extraconjugais deveriam ser compreendidas como traços da natureza do homem, no entanto, jamais aceitas em se tratando da mulher. O adultério feminino era o ponto culminante de toda a fiscalização que se fazia sobre as moças, a ponto de existir severo controle no que concerne à literatura consumida e ao cinema apreciado pelas jovens indefesas. A mídia desempenhou um papel de destaque, à medida que contribuiu para a legitimação do ideal tradicionalista de mulher, nada condizente com o progresso intentado (BRIGLIA; SACRAMENTO, 2010, p. 208).

Nesse sentido, Nina estava longe de ostentar um perfil de esposa, dona de casa e mãe esmerada. Embora tais características não a destacassem, a sua beleza e a produção da sua *toalete* exerciam fascínio sobre as pessoas da cidade, ao mesmo tempo, que, como vimos acima, tornavam-na suscetível a julgamentos. Naquele lugar do interior, as mulheres não se pintavam nem andavam muito arrumadas, como Demétrio advertiu: “– Desculpe Nina, mas é que todos aqueles chapéus e vestidos são inúteis na roça, não sabe? Aqui – ele apontou com um gesto displicente – as mulheres se vestem como Ana [...] Dona Ana vestia-se com um vestido de um preto desbotado, sem enfeites, e totalmente fora da moda” (CARDOSO, 2013, p. 68). Em outra perspectiva, Nina destoava de todo o cinza que padronizava a mulher como um elemento neutro moldado para um comportamento padronizado.

Por conta disso, ela é sempre alvo de desconfiança quanto às atitudes. Quando justifica a sua demora em mudar-se do Rio para a chácara, depois de adiamentos por conta de compromissos que a prenderam lá, ela precisa se explicar para o marido e faz questão de dizer que nunca mais viu o Coronel. Em momento posterior, ela própria fala, em carta a Valdo, sobre as desconfianças de que, aparentemente, sempre se sentiu alvo:

Prevejo suas suposições e suas suspeitas em relação à vida que levo, e à minha situação atual. Não, Valdo, não pense que estou recorrendo a você para satisfazer caprichos e luxos que considera inteiramente desnecessários. Posso garantir que neste terreno tenho sido mais do que favorecida, pois não faltam amigos que me socorram e me ofereçam aquilo de que necessito, e que, às vezes, realmente, representam o supérfluo (CARDOSO, 2013, p. 38).

Além de relembrar as suspeitas de Valdo quanto à vida que leva no Rio de Janeiro, ela aponta o preconceito de Demétrio em relação à sua conduta, como a rechaçar a influência das opiniões dele nas de Valdo: “[...] tenho para mim que as opiniões de seu irmão não são coisas que uma pessoa sensata deva levar em conta, pois são movimentos de um ser mais fanatizado pelos preconceitos do que mesmo um julgamento equilibrado em justo” (CARDOSO, 2013, p. 39).

A situação de opressão e desconfiança constante contribuiram para o recomeço do que denominamos o ciclo do mal. Isso acontece mais especificamente quando Nina retorna à

chácara, depois de 15 anos de separação. O ciclo é intensificado por meio da perseguição dos cunhados, do envolvimento com o filho (antes fora com o jardineiro), dos ciúmes de Valdo, com um dado novo: a doença grave que a consome. Como André muda de comportamento a partir da convivência, Valdo começa a desconfiar de que a história da traição está se repetindo, desta vez de modo mais grave, e confessa sua angústia em carta ao padre Justino. Vejamos os termos com que se refere à situação e, sobretudo, à Nina:

Nada posso dizer da minha mulher, até este instante, que desabone sua conduta. Porta-se como todo mundo, conversa, passeia – e, no entanto, Senhor Padre, *há nela qualquer coisa dúbia*, e por que não dizer, *perigosa*. [...] É como se estivesse pronta a uma revolução ou um assalto, que pressentíssemos isto, sem poder indicar a data precisa. Adivinhamos a atmosfera subversiva, mas não existe nenhuma prova que possa condená-la. [...] *de muito verifiquei que ela é portadora de um mal-estar, ou melhor, atuava sobre os outros (e sempre atuou) de um modo arbitrário, cínico, e até mesmo, para ir mais longe criminoso*. [...] revejo situações mais graves, e possivelmente de consequências mais dramáticas do que as do ano passado. Essa mulher não se deterá nunca, pela simples razão de que *ela não sabe se deter; é um elemento desencadeado, uma força em ação, e decerto terminaria seus dias atada a uma fogueira, se ainda vivêssemos nos dias sombrios da Inquisição* (CARDOSO, 2013, p. 239-240, grifo nosso).

Nessa fala de Valdo, ele confessa nada haver de objetivo contra a conduta de Nina, mas não deixa de classificar seu comportamento como dúbio, suas atitudes como subversivas e de falar do mal-estar que a presença dela provoca nos outros. No desenvolvimento do seu discurso, ele chega a dizê-la como um ser perigoso e compara a sua perniciosidade à das bruxas que foram queimadas na Inquisição, quando a mulher foi estigmatizada como responsável pela queda do homem (FREIRE; PEREIRA SOBRINHO; CONCEIÇÃO, 2006, p. 54).

A despeito dessa suposta maldade a ela atribuída pelo marido, mesmo atingida intimamente, Nina mantém o espírito insubordinado, e, mesmo diante das insinuações por parte dele e das ofensas do cunhado, permanece resoluta, atrevida, pronta para jamais se submeter à estreiteza dos Meneses. O marido, sem poder provar que ela está se envolvendo com o próprio filho, confessa ao Padre:

Nina não é culpada, eu sei, talvez não seja consciente dos atos que pratica, mas *o mal irremediavelmente argamassado à sua natureza, e tudo o que vem dela respira um insuportável ar de decomposição*. De que modo brutal não amei eu essa criatura, no tempo em que a amava, para reconhecer e aceitar assim os signos da minha própria morte, e as possibilidades da minha destruição? (CARDOSO, 2013, p. 242, grifo nosso).

A noção do mal “argamassado à natureza” remete à ideia, como já referimos, que faz dele Platão, como próprio da natureza dos mortais, e também a Hobbes (1588-1679) no

preceito de que a maldade faz parte da essência humana. Admitindo que não a enxergava assim quando a amava, Valdo, desvinculado afetivamente de Nina, enxerga-a como signo de sua destruição, mas entende que ela não pratica o mal de um modo direto ou indireto para prejudicá-lo, ou fazê-lo sofrer. Ela é vítima ao mesmo tempo em que é agente (RICOUER, 1988, p. 25), pensamento com o qual não concordamos, por entendermos a personagem como desvinculada dos valores dos que com ela convivem, o que os faz vê-la pelos próprios princípios deles, que não são, necessariamente, a medida da verdade geral; o que não determina, certamente, o que ela é e essencialmente representa como pessoa e como mulher fora da ótica com que a julgam.

Ainda perquirindo as sendas do mal que marcam a protagonista, apontamos o que diz Moreira (2003) sobre ela ao referir a “metáfora do mal em fermentação”:

A metáfora de um mal em fermentação, que já aparecera no diário de Betty, reaparece na confissão de Ana. A imagem que essa metáfora evoca é o mal (a morte?) que cresce em segredo, nos sombrios subterrâneos da alma. O elemento fermentado é sempre fruto de uma maturação e de uma espera.

A metáfora da fermentação, pois, parece se referir ao tempo de espera para que as coisas amadureçam e possam surgir, inesperadamente, das sombras em que germinavam. No caso de Nina, tudo o que parece estar em germinação são as sementes da destruição (MOREIRA, 2003, p. 78).

Moreira compreende a personagem como contaminada pelo ambiente e pela própria alma que parece já carregar uma semente maligna que, aos poucos, germina e destrói o que estiver no seu entorno. Betty, a governanta, ao encontrar André chorando, percebe que é por causa de Nina e escreve seus pensamentos, mais tarde, os quais confirmam o que assegura o professor:

Pela primeira vez, e de um modo insistente, insinuante, eu sentia o que realmente *era a presença daquela mulher – um fermento atuando e decompondo*. Possivelmente nem ela mesma 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 (CARDOSO, 2013, p. 253-254, grifo nosso)

Nina é descrita por Betty e pela maioria dos que com ela conviveram como uma pessoa desencadeadora de desequilíbrios e causadora de destruição. É a que causa mal-estar, que age de modo cínico e criminoso, que tem o mal intrínseco à sua natureza, que, nos tempos da Inquisição, seria queimada numa fogueira; sua presença era um fermento atuando e decompondo, com o capricho de certas plantas venenosas, assim, inferindo-se, pela voz de algumas personagens, tratar-se de uma criatura corrosiva e pernicioso. Observe-se que tanto André como Valdo e Betty vêem em Nina uma maldade inerente, “nem ela mesma teria

consciência disto” (CARDOSO, 2013, p. 253-254). O fato de existir já infiltrava o mal na atmosfera dos que dela se aproximavam. As acusações retomam a convicção que se tinha na Idade Média, quando o mal era personificado nas figuras do demônio e das bruxas, seres heréticos, portanto, dignos da fogueira.

Entendemos que tais julgamentos decorrem da falta de compreensão da alma libertária de Nina. Num contexto conservador, de mulheres opacas e sem qualquer voz, Nina se sobressai como um elemento estranho, desagregador. Por ser naturalmente diferente das outras, não por essencialidade, mas pelo fato de ter hábitos e cosmovisão de uma moça criada na cidade grande, por se impor e não se adequar ao sistema de vida interiorano, ela incomoda e transparece uma maldade que, em verdade, nada mais é que a capacidade de contrariar, de subverter e chocar os outros.

Ao chegar à casa dos Meneses, de acordo com o que se escreve a respeito nos depoimentos e diários, qual Pandora, figura mitológica que abriu a caixa em que se escondiam todos os males que a partir de então afligiriam a humanidade, Nina descortinou uma atmosfera nova na casa com sua figura singular, despertando sentimentos tais como amor e ódio na mesma proporção, paixões reprimidas, inveja, ciúme, despeito, levando o jardineiro apaixonado ao suicídio, conduzindo o filho ao incesto, despertando em Ana, a mulher do cunhado, um mundo que ela jamais imaginara conhecer.

Ao se defrontar com a alegria e a liberdade de Nina, de fato, Ana tem vontade de viver, passa a enxergar-se como alguém sem vida e trai o marido com o jardineiro, numa atitude de resistência que mostra, de certa forma, o desejo de ser a outra que ela tanto condena. Foi Nina quem despertou essa fúria, conforme a própria Ana confessa ao padre:

Vivia bem até o momento em que compreendi que me achava sufocada, em trevas, e essas trevas, que não me pesavam antes, agora me causam uma insuportável sensação de envenenamento. Sem ar, é como se me debatesse dentro de um elemento viscoso e mole; no fundo do meu espírito, uma força tenta em vão romper a camada habitual, revelar-se, impor a sua potência que desconheço e não sei de onde vem... Repito, ignoro o que esteja se passando comigo – surda, causticada, vagueio entre as pessoas sem coragem para expor o que se passa no meu íntimo, mas suficientemente lúcida para ter certeza de que um monstro existe dentro de mim, um ser fremente, apressado, que acabará por me engolir um dia (CARDOSO, 2013, p. 161).

A transformação no comportamento de Ana é declarada. Por não ter o brilho e a beleza da cunhada, por não poder viver com a liberdade que ela vive, renega a mudança e condena a influência recebida. É por conta desse ódio que ela responsabiliza Nina pelo suicídio de Alberto, embora saiba que ela não tenha tido a intenção de que ele morresse ao atirar a arma pela janela, revelando, assim, a consciência da própria maldade e egoísmo que

atribui à outra. Para Ana, o despertar para a sua subjetividade e os seus desejos representa destruição, pois sua experiência com o amor, oriunda desse processo, foi trágica e implicou uma perda que ela também atribui a Nina: o suicídio do seu amante.

Até mesmo Demétrio, o guardião da moral e das virtudes da família, se enreda nas teias do fascínio da cunhada. Pela impossibilidade de tê-la como amante, entretanto, ele dissimula seus sentimentos, perseguindo-a e corrompendo, com os seus julgamentos, o casamento dela com o irmão. Isso pode ser constatado na carta de Nina a Valdo:

Vocês, Meneses, são feitos de essência humana? [...] em tudo isto [...] vejo apenas a ação atuante de seu irmão. [...] era preciso ter visto aquele olhar dissimulado me acompanhando ao longo do corredor, e devorando-me os gestos e descerrando as portas por trás das quais me abrigava – era preciso ter sentido o contato esfomeado de suas mãos, nas poucas vezes em que me ousou tocar, revelando o que de mórbido havia por trás de sua máscara de Meneses – era preciso ter escutado o grito que lhe descerrou os lábios – o único – certa tarde quando eu atravessava a varanda vermelha de sol. Já tocava o trinco da porta, quando ouvi aquele brado estranho – Nina! - e era como se do fundo dele subisse de um jato a água estagnada e preta de sua paixão... (CARDOSO, 2013, p. 41).

Nina critica o fato de Valdo deixar-se influenciar por Demétrio e argumenta que o que ele tem contra ela decorre de um amor sufocado, com o qual ela foi obrigada a conviver quando morava na casa. A dissimulação do amor em ódio da parte dele (Demétrio) persiste ao longo da narrativa e uma situação bastante representativa é o ato de atirar fora as roupas de Nina para serem queimadas, quando o seu corpo ainda nem havia esfriado, argumentando fazê-lo para desinfetar a casa da doença que a matou. O gesto é simbólico, pois parece retratar a sua vontade de queimar a própria Nina, livrar-se de tudo o que ela foi e do que pertenceu a ela, para que, só assim, ela deixasse definitivamente de existir e a sua doença não afetasse mais ninguém.

Sua mulher, Ana, igualmente, acompanha os passos de Nina na sombra, admira-a secretamente, embora se comporte socialmente como se fosse o contrário. Como os dois não podem ter o que ela tem, como não podem amá-la, tentam destruí-la. O ódio de Ana é sintomático de um espírito desequilibrado e vingativo, que vê no outro o que traz em si mesmo:

[...] imaginei muitas vezes que aquela mulher fosse humana, que sofresse também, cega, girando em sua órbita como qualquer um de nós. Chegaria até a esquecê-la, se ela estivesse ausente. Mas como perdoá-la, como supor a justiça de Deus, vendo-a existir entre nós, e destruir, e fomentar toda espécie de mal? (CARDOSO, 2013, p. 323).

Nina se afigura, assim, na maior parte dos relatos, como demoníaca e desumana, fomentadora do mal. Mesmo quando deixa a chácara e vai para o Rio, a sua presença

reverbera, como mostra a descrição feita por Ana: “Assim que nos sentimos libertos de sua presença, não houve entre nós nenhuma sensação de alívio. Como que nos achávamos irremediavelmente acorrentados ao sortilégio daquela mulher” (CARDOSO, 2013, p. 171). Ana torna-se produto do meio e, como única reação possível, cultiva uma maldade alimentada pelo ódio.

Ao discutir a posição que Nina assume na casa dos Meneses, Guimarães assinala que seu papel é semelhante ao de um anjo exterminador, já que ela, “como corpo estranho, chega para apressar a lenta dissolução da família” (GUIMARÃES, 1997), o que de fato, definitivamente, acontece quando ela morre.

A concepção do mal que as personagens Valdo, Betty e André emitem, ao julgarem Nina, se aproxima da tradição platônica, pois que o entendem, nela, como natural, ponto de vista que se assemelha ao de Kant, que o considera próprio da natureza humana. Entretanto, no contexto do leitor, o mal, no romance, parece se fundamentar por meio da tentação, do sexo, do corpo e dos prazeres. Ana enxerga o poder de destruição de Nina na sua capacidade de seduzir, haja vista que todos os homens da casa se apaixonam por ela: Demétrio a deseja em silêncio; Valdo tenta o suicídio ao saber da traição; Alberto, o jardineiro, tira a própria vida quando se vê privado da presença dela; e André vive inquieto, totalmente entregue à paixão. A própria Ana se sente atingida por Nina ter despertado os seus desejos recônditos, por ter feito aflorar nela a mulher que nunca pensou ser.

Vale destacar, ainda, que Nina viola o código ético dominante (RICOUER, 1988, p. 21) em vários aspectos: ao cometer o adultério e ao cometer, supostamente, o incesto, mas é vista como má para os que com ela convivem por não corresponder às expectativas deles, por ser bela e ter ânsia de vida num meio em que o cinza é a paisagem. Ela destoa dos habitantes da casa pelo modo como se veste e se comporta, por não se submeter a regras nem às tradições que eles defendem.

No tocante às três predisposições para o mal apontadas por Kant, alguns relatos das personagens conferem a ela a inclinação no primeiro grau, ou seja, ele decorre de sua própria natureza humana frágil; e no segundo, considerando “a impureza do coração humano”, já que não há, da parte dela, nenhum questionamento moral sobre o adultério ou o presumido incesto, o seu modo de pensar é “corrompido na sua raiz (no tocante à intenção moral)”. Não há, entretanto, perversidade em suas ações, o que, de acordo com a teoria do filósofo, não lhe aquilata o terceiro grau do mal, que é o da corrupção da lei moral subordinada a motivos não morais, provenientes das inclinações ou desejos, haja vista que, se houve o mal por parte dela, ele não foi cometido deliberadamente. Assim, podemos dizer que

a maldade que se atribui a Nina não pertence exatamente a ela, lhe é atribuída. É o julgamento dos outros que aquilata o seu comportamento, de acordo com o que ela representa para eles, não exatamente pelo que ela é de verdade. Nesse contexto, lembramos de Helena, a mulher de Menelau, raptada por Alexandre, acusada de ter sido conivente com o ato. Em **Elogio de Helena**, Górgias (2009) a defende “para fazer cessar a acusação sobre a que foi mal falada”, bem como “demonstrar que os que a repreendem estão mentindo e expor a verdade [ou] fazer cessar a ignorância”. Tal o fazemos no intuito de absolver Nina.

3.2.3 O incesto, a representação e a ausência de culpa: móveis éticos e morais como elementos sentenciais

André faz o julgamento de Nina como uma pessoa má por conta da naturalidade com que se entrega intimamente a ele, por sua total ausência de culpa em relação às transgressões e por fingir as emoções em vez de senti-las. Embora sejam essas atitudes e reações mais propriamente morais e éticas do que condutoras de maldade, é por conta delas que a personagem a sentencia, embora faça questão de dizer que a ama independente disso.

O incesto, de fato, é um ato social e moralmente inaceitável desde a sociedade antiga à contemporânea, embora haja casos constatados em famílias reais no intuito de manter a linhagem. Por constituir-se um tabu, a relação sexual entre parentes consanguíneos é um assunto recorrente na literatura ocidental, em diferentes épocas, com representatividade, seja como tema ou elemento desencadeador do enredo de obras de peso, tais como: **Édipo Rei** (427 a. C.), de Sófocles; **Os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister** (1796), de Goethe; **A Queda da Casa de Usher** (1839), de Edgar Allan Poe; **Helena** (1876), de Machado de Assis; **Os Maias** (1888), de Eça de Queiroz; **A Casa do Incesto** (1936), de Anaïs Nin; **Absalão, Absalão** (1936) e **O Som e a Fúria** (1929) de William Faulkner; **Álbum de Família** (1945), de Nelson Rodrigues; **O Eleito** (1951), de Thomas Mann; **Lavoura Arcaica** (1975), de Raduan Nassar e **Invisível** (2010), de Paul Aster, com abordagens diversas, mas sempre suscitando discussões religiosas e psicológicas.

Em **Crônica**, Lúcio Cardoso o coloca entre os conflitos humanos vivenciados pela personagem Nina e seu (suposto) filho André, então com 17 anos. Depois de ver a mãe pela primeira vez, ele passa a sonhar com a presença dela e a procurá-la pela casa. O fascínio que ela exerce faz com que ele não enxergue nela a figura materna e sinta que as atitudes dela com ele também não são de mãe para filho: “Aquela mãe que era uma estranha para mim, e que,

sozinha, como um fato inédito, assumia aos meus olhos todo o fascínio inebriante das mulheres” (CARDOSO, 2013, p. 198). Ainda:

Lembrava-me de que, no jardim, rompendo seu aparente alheamento, ela tomara de súbito minha cabeça entre suas mãos, e dissera, olhos mergulhados nos meus, um indizível frêmito na voz: “Meu filho, meu filho!” E apesar de parecer estranho, era como se me dissesse uma palavra de amor, não igual às que as mães dizem comumente aos filhos, mas às que as mulheres dizem ao objeto de sua paixão. [...] havia na sua expressão um enorme tormento, e sua palavra era como o gemido de um animal ferido e sem recursos (CARDOSO, 2013, p. 232).

[...] havia em tudo aquilo alguma coisa que ultrapassava o senso comum – não era assim, não podia ser assim que as mães habitualmente se dirigem aos filhos (CARDOSO, 2013, p. 234).

Ela, de fato, não o trata como um filho, mas como um homem, ao examinar o desenvolvimento do corpo dele, comparando-o aos rapazes do Rio de Janeiro bem como ao querer saber de seus envoltimentos afetivos e contatos físicos. A curiosidade seria típica de uma mãe se não houvesse a descrição das carícias insinuantes que ela faz nele, não fosse o clima ambíguo de sedução que ela instala, o que é sugerido, nos textos de André, pela descrição de seus (dela) gestos e olhares.

Ao mesmo tempo em que Nina representa claridade para André, é a luz nas trevas naquela casa em que as pessoas, taciturnas, não se mostram nem se envolvem, não demonstram nenhuma alegria de viver. Ela é configurada como um ideal de mulher, comparada às heroínas românticas. André percebe e registra, no entanto, que, para além da espontaneidade e da sua (dela) vontade de viver, há, nela, uma tristeza íntima. Ao escutá-la, certa vez, ele disse sentir nela uma “angústia, inexplicável...” (CARDOSO, 2013, p. 231); que “havia na sua expressão um enorme tormento, e sua palavra era como o gemido de um animal ferido e sem recursos”. (CARDOSO, 2013, p. 232). Em outras passagens do diário, ele escreve:

[...] divisei seus olhos que me examinavam, e descobri neles uma ânsia tão grande, uma tão autêntica aflição, que me senti chocado, e o sangue subiu-me às faces [...] havia em tudo aquilo alguma coisa que ultrapassava o senso comum (CARDOSO, 2013, p. 234).

[...] manifestava-se nela uma tão viva tristeza que meu coração parecia despedaçar-se. Ah, como eu a adivinhava solitária, presa a um mundo de sentimentos mortos, esvaído de qualquer esperança (CARDOSO, 2013, p. 270).

Ele se rende ao poder dela, mas se incomoda com a ambiguidade do seu comportamento, ora fazendo-se vivaz e sedutora, ora ausente e evasiva. A mesma mulher que ria, o insultava; queria ficar junto, mas ameaçava ir embora; devorava-o com beijos e abraços, mas mordida-o e esbofeteava-o; era autoritária, sádica, parecia gostar de vê-lo sofrer. Em uma

passagem do seu diário, ele conta sobre as suas dúvidas em relação ao comportamento dela. A mesma Nina que o reprova, por mandar-lhe um bilhete e chamá-la a um encontro no jardim (CARDOSO, 2013, p. 270), leva-o ao Pavilhão e despe-se, entregando-se a ele. Vejamos o jogo de sedução em que ela finge resistência, quando do encontro no jardim:

– Escuta, André, você não passa ainda de uma criança. [...] e de novo, como uma neblina que envolvesse o que ela me dizia, percebi em sua voz aquela inflexão de cumplicidade que antes já me chamara atenção – mas é preciso que isto se acabe. Que estará pensando a meu respeito? Apesar de sua idade, deve se portar como um homem. [...] sua mão continuava pousada sobre o meu ombro, e o que ela dizia era, na verdade, exatamente o que deveria dizer numa situação daquelas, mas em vez de afastar-me ou de impor sua autoridade, subira a mão até meu rosto, e afagava-me, de modo lento, passando os dedos pelo meu queixo, pelos meus lábios, premindo-os, numa carícia tão evidente que me faria arder inteiramente o sangue (CARDOSO, 2013, p. 271).

Podemos atestar que Nina não reluta diante do assédio de André e, quando o faz, ele interpreta esse comportamento como dissimulado. Quando ela reage às suas provocações, depois de por algum momento parecer fragilizada, ele diz que “ela readquiriria forças. Um imenso girassol, secreto e *envenenado*, alimentava-se na sombra” (CARDOSO, 2013, p. 273). A imagem do “girassol envenenado” remete, na nossa visão, primeiro, à flor – girassol – que gira o seu caule sempre posicionando a flor na direção do sol, o que pode significar inconstância. Na mesma medida em que ela representa vitalidade, refletindo a energia positiva do sol, atraindo os olhares pela felicidade que simboliza, envenena com o excesso de altivez e a falta de constância. Nina era, para André, a beleza e a perdição: um girassol envenenado.

Outra reação de Nina que chama a atenção de André é a sua falta de constrangimento e culpa em relação ao contato íntimo que mantêm. Quando ele revela o seu amor e o seu desejo, quando se beijam pela primeira vez, ele observa que ela não tremia, não recusava o seu contato, como seria plausível:

[...] levando minha mão ao seu rosto, cobriu-a de beijos úmidos e demorados, enquanto dizia:
– Ah, que será de nós? Que loucura estamos fazendo, que não sucederá depois? – e nesse modo de se exprimir, nesse gesto aflito de roçar a face em minha mão, havia certa frieza que não me enganava e que, para me exprimir literalmente, repugnava-me. O que ela dizia, e era isto que me impressionava, tanto, não tinha raízes autênticas, não provinha de uma perplexidade do seu caráter – era somente um esforço para se adaptar às linhas do acontecido, e não me transmitia nenhuma noção de embate interior, e sim a de uma intenção de equilibrar os fatos e conduzir-me novamente, sem choques, a uma atmosfera de naturalidade (CARDOSO, 2013, p. 275).

Sem qualquer “embate interior”, eles se amam no mesmo lugar, reiteramos, em que ela traiu o marido com o jardineiro. A descrição do espaço, completamente deteriorado,

parece fazê-lo coadunar-se com o ato: “um velho divã esfiapado, atirado ali como um traste inútil e recoberto com um velho xale cheirando a mofô [...]” (CARDOSO, 2013, p. 282). Confessadamente expostos à “obscuridade e à mentira”, eles permitem que a conjunção carnal aconteça. Inquerido pela mãe sobre o que sente em relação ao incesto, ele inicialmente manifesta naturalidade; depois, entretanto, demonstra a consciência da gravidade do que fizeram. Embevecido e atônito, sente-se envolvido e ciente do seu pecado, ao mesmo tempo em que percebe a total ausência de culpa por parte dela. Os encontros continuam sem que Nina expresse algum incômodo com a situação; André mostra-se atento ao que representa o relacionamento, mas, a despeito disso, prossegue:

[...] e nossos lábios se uniram de novo. Decerto um lado da minha consciência permanecia em sombra, se bem que eu o sentisse como uma carga presente, mas intocável – e de que valiam naquele momento os restos de consciência que me sobravam, se pela primeira vez tinha diante de mim, palpitante e submisso, aquele corpo que em segredo eu tanto desejava? (CARDOSO, 2013, p. 283).

Vê-se que a noção do pecado e da culpa advinda da consciência do interdito fica clara nas palavras dele. O peso na consciência é atenuado pela realização do desejo, mas não o impede, depois de tudo, de admitir-se sacrílego, de achar que afronta as leis humanas e divinas, já que se deitar com a mãe é um ato amoral e inadmissível para os parâmetros civilizatórios da sociedade e um pecado para as leis de Deus. Vejamos o que a personagem diz: “Incentivava-me o ser sacrílego; imaginado uma afronta à leis humanas e divinas, deliciava-me em estreitá-la contra mim, em machucar-lhe os seios, em mordê-los, reinventando o gosto de ser criança” (CARDOSO, p. 283-284).

Ao tratar das interdições como forma de convivência social, Freud (1993) afirma que a constituição psíquica do homem (seu inconsciente) é o motor definidor do comportamento humano, que cria sua cultura, regras e proibições a partir dela. A proibição do incesto, por exemplo, ocorre como estratégia para lidar com os desejos e com a sexualidade, que são essencialmente humanos e que estão para além das necessidades biológicas. O tabu do incesto, assim, se liga à necessidade de se recusar o desejo entre o filho e a mãe, e entre a filha e o pai, decorrente de sentimentos sexuais não resolvidos, e está determinada pela cultura e pela vida psíquica. Freud considera esse tipo de prazer como um dos mais antigos do homem e afirma que o perigo é sinalizado quando os desejos inconscientes se manifestam em impulsos conscientes.

Lèvi-Strauss (1988), por sua vez, diz que essa proibição, enquanto regra, é social e pré-social, por conta de sua universalidade, que impõe ao homem normas e atitudes, que são determinadas também por sua consciência. Entram em questão elementos de ética e moral,

culminando no julgamento negativo de quem comete o ato. Para Lèvi-Strauss, a proibição do incesto passa por uma construção cultural do homem, que impõe limites e possibilidades em suas relações, afirmando, assim, o caráter natural e cultural do ato, bem como o seu caráter “sagrado”, ao considerá-lo inquestionável em si mesmo. Para o antropólogo, a proibição implica a superação do instinto, já que tal transgressão expressa o grau máximo de natureza animal do homem.

No romance de Cardoso, entretanto, as personagens Nina e André não aparentam qualquer tipo de censura. Agem conscientemente, com total noção do que representa a relação do ponto de vista social e religioso. Ele exterioriza o ato como cometimento de uma profanação e assim o analisa:

Não somos pessoas diferentes, esta é a razão, somos uma única e a mesma pessoa. (Porque o deus do amor é um deus hermafrodita) — reunindo na mesma criação os dois sexos diferentes, esculpiu a imagem do ente de sabedoria e conhecimento da qual sua dualidade faz o paradigma da perfeição.) Mulher e mãe, que outro ser híbrido poderia condensar melhor o nosso sentimento? — Amá-la é reintegrar-me ao país de origem. Amando-a como homem, sinto que deixo de ser eu mesmo para completar esta criatura total que deveríamos ter sido antes do meu nascimento. Nesta fome de conjunção não pode haver pejo, porque não há imoralidade (CARDOSO, 2013, p. 352).

Embora a personagem diga não haver “pejo” nem “imoralidade” em amá-la como um homem e não como apenas um filho, chama a sua atenção, insistimos, a naturalidade da entrega de Nina, sua impressionante falta de pudor ao colocar-se nua diante dele, “com a liberdade e a ligeireza de um animal acostumado à vida isenta de malícia e de pecado” (CARDOSO, 2013, p. 351). O comportamento dela nas várias vezes em que consumam o suposto incesto – a sua frieza, a sua falsa resistência ao assédio e o seu despudor – levam André a associá-la ao mal. Embora a ame, ele diz sentir nela um veneno que a impossibilitava de amar, como a encarnação do mal, como podemos ler:

Não me amava e nem poderia me amar nunca, havia nela um *veneno* que a impossibilitava disso (CARDOSO, p. 324, grifo nosso).
A *atmosfera do mal*. E a esta atmosfera, era impossível deixar de reconhecer, pertencia o ser que eu amava. Não por isto a que ela chamava de pecado, mas pelo próprio fato de existir, de respirar, de ser enfim ela mesma, com essa essência esponjosa e morna das anêmonas-do-mar. Porque a verdade é que só ali [no Pavilhão imundo] Nina se realizava integralmente, florescia, recendia e brilhava, como um objeto sempre novo entre aquelas coisas carcomidas pelo tempo. Era a ela que designava o odor subterrâneo e mofado. Então era preciso reconhecer que aquela criatura frágil encarnava o mal, o *mal humano*, de modo simples e sem artifício (CARDOSO, p. 358-359, grifo nosso)..

Observe-se que André estranha e julga Nina pelo fato de ela não se importar com o pecado, talvez por, em função dos princípios de sua educação conservadora, entender como

mau todo aquele que transgredir as regras estabelecidas. Embora enxergue a característica que condena em Nina, ele se sente imensamente atraído.

O caráter de sedução pelo mal, observado em André, converge para o que adverte Jean Baudrillard (1990), ao apontar que o mal obsessiva, desafia e ameaça, aparecendo de forma encantadora e sedutora; é necessário aos seres e às coisas, sendo, assim, constitutivo, por isso André, mesmo sabendo que se enreda numa teia maligna, permanece envolvido. Ao compará-la às anêmonas-do-mar, ele busca uma analogia das atitudes dela com a desses animais marinhos que, embora fixos, capturam presas com os seus tentáculos, cujas células eliminam uma substância irritante que as paralisa. Esse poder que ele atribui a ela está no mal, no veneno que ela destila com a sua beleza e o seu fascínio, pelo qual ele se sente enredado.

São muitas as passagens do Diário de André que registram a descrença dele na sinceridade dela e não raros os comentários de que ela é uma pessoa fria, cujas atitudes eram calculadas. Ele a descreve como transfiguradora de risadas e olhares; comenta que ela usava um tom falso, como se representasse “uma comédia estudada de antemão” (CARDOSO, 2013, p. 202), descrevendo-a tal uma atriz em cena. Valdo tem a mesma sensação e já revelara ao Padre que um dos poderes dela era fazer as pessoas duvidarem de tudo, inclusive da realidade (CARDOSO, 2013, p. 245).

A percepção sobre a ausência de culpa em Nina para transgredir as regras fica patente, pelo menos na forma representada em todo o discurso de quem a descreve, seja na voz de André, Ana, Valdo ou Betty. Ela, em nenhum momento, é mostrada nos relatos como se se sentisse culpada ao trair o marido com o jardineiro. Também não há referências a alguma manifestação de arrependimento por ter aberto mão do filho e passar quinze anos longe dele. Por meio da leitura dos textos, entende-se que ela conduz esse suposto filho adolescente ao incesto, sem qualquer autocensura. Também se evidencia que, embora comprovado o adultério, ela insiste que foi vítima da injúria do cunhado. E quando Valdo a adverte para não se envolver com André, ela diz que a desconfiança dele constitui uma “monstruosidade” (CARDOSO, 2013, p. 144). Ou seja, ela não enxerga tais atitudes como violadoras da ética ou da moral.

A força da personagem está no poder de transgressão que lhe atribuem e na sua capacidade de deixar ambíguas as atitudes, em sempre transparecer, mas jamais se revelar. Nina não age com o propósito de fazer o mal. Na nossa visão, ela não se encaixa no terceiro grau do mal defendido por Kant, ou seja, a possível malignidade dela não está na natureza nem no coração, como julgam os que com ela convivem, mas até poderia estar na “inclinação

para misturar móveis imorais com os morais” (ainda que tal acontecesse com boa intenção e sob as máximas do bem), segundo Kant (2008, p. 35).

A análise de André sobre o comportamento da mãe é baseada nos seus próprios valores. Criado pelos Meneses, mesmo se rebelando, ele tem arraigada aos seus princípios uma visão conservadora da mulher, a quem não é permitido ter iniciativa ou sentir prazer. Nina se contrapõe aos modelos femininos com quem André conviveu em casa: Ana, escondida em suas vestes pretas e de cabelos presos como sua alma; Betty, a educadora formal, sempre vestida de cinza e com uma visão neutra do mundo.

Para justificar essa suposta maldade, André a associa à feitiçaria: “Só muito tempo depois pude compreender todo o ímpeto que havia naquele gesto: era como um ato de *feitiçaria*, e o seu esforço, menos para subjugar-me o corpo, era à minha alma que se dirigia” (CARDOSO, 2013, p. 200). Ao colocar o seu (dela) poder de sedução como um ato de feitiçaria, André, o homem, se coloca em posição de vítima. Valdo, do mesmo modo, ao procurar Nina quando suspeita do envolvimento dela com o filho, mas não procurar André, age como se fosse ela a responsável por tudo. Nessa perspectiva, mais uma vez, a mulher é vista como um ser que encarna o mal, destilando veneno. Embora seja jovem e demonstre algum sentimento de culpa, ele não se arrepende do que viveu e, até o fim, trata Nina como se ela não fosse a sua mãe; tem plena consciência do que faz e, se houve alguma destruição por ela provocada, houve permissão.

A ausência de culpa em Nina, portanto, não é representação, é a sua forma natural de ser: sem censura. Quanto ao fato de ele ser jovem ou ser ela uma adúltera, não havia questionamentos a esse respeito. Sua natureza era livre das interdições impostas socialmente. De acordo com Bataille (2015),

[...] A única verdadeira razão que faz com que admitamos a existência muito antiga de uma tal interdição é o fato de que, das informações de que dispomos, em todos os tempos como em todos os lugares, o homem foi definido por uma conduta sexual submetida a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece ‘proibido’ diante da morte e diante da união sexual. Ele o é “mais ou menos”, mas em um e em outro caso sua reação difere da dos outros animais (BATAILLE, 2015, p. 77-78).

Nina, de fato, não se submete “a regras e restrições definidas”, na verdade parece não reconhecê-las nem medir as consequências do que faz, de acordo com o que as vozes relatam. Cardoso, mais uma vez, deu à mulher a liberdade de agir conforme seu instinto, qual o homem fazia. O comportamento dela, avesso ao padrão, no caso, jamais seria aceito na época, especialmente numa cidade interiorana, como membro de uma família tradicional e

hipócrita, alvo preferencial da crítica do escritor. Quanto ao provável incesto, só Ana tomou conhecimento na casa; os outros apenas desconfiaram. Mais uma vez o mal atribuído a ela se dispersa pela opinião dos outros; nesse caso, de poucos.

3.2.4 O espelho reflexo: Nina x Ana

A relação de Ana com Nina é determinante para que compreendamos a construção da protagonista, pois, nos relatos da primeira, temos o testemunho do ódio que motivou a convivência. Ao falarmos de Ana, portanto, falamos da influência que ela diz ter tido da presença de Nina, pois tudo o que ela relata se relaciona de algum modo àquela que transformou a vida dos Meneses, especialmente a dela (Ana).

Se olhássemos o reflexo delas num espelho, o enxergaríamos, inicialmente, como inverso: a primeira representa a claridade, a alegria; a segunda, a escuridão da tristeza: só veste preto, é séria, nunca ri. Tudo em Nina resplandecia; o oposto de Ana, um ser opaco, pesado, sem entusiasmo, como ela mesma admite ao padre (CARDOSO, 2013, p. 112).

Embora bela e vibrante, Nina, entretanto, tem a personalidade marcada pela inconstância, ora fazendo pulsar entusiasmo, ora escondendo uma sombra sob os olhos, uma tristeza secreta e uma maldade inconsciente, segundo os que com ela convivem. Ana é dissimulada, seca, ardilosa. Nina é arguta, vivida. Ana foi preparada pela mãe para ser uma Meneses e cedo contraiu núpcias com Demétrio; sempre fechada em seus vestidos escuros e de cabelos presos, viveu à sombra do marido até a chegada de Nina, bonita, bem-vestida, de espírito livre, cabelos soltos e sede de vida.

A insipidez de Ana não é mera aparência. Ela é substancialmente pálida e artificial, um ser incolor moldado pela mãe para atender à expectativa dos Meneses. Ser desposada por um deles, naquele contexto, era dignar-se a um “alto destino e da importância que para todo o sempre” (CARDOSO, 2013, p. 108), portanto, ela desconhecia qualquer possibilidade de vida fora do seu mundo e a ele estava adaptada. Com a chegada de Nina, ela desperta para si mesma e enxerga a mediocridade em que sempre viveu; passa a admirá-la em silêncio e a perseguir seus passos para imitá-los. Enxerga na outra o que nunca pensou sequer em ter, mas, a partir de então, passa a desejar.

A fixação na figura da cunhada e a inveja do seu jeito sedutor e expansivo, bem como a capacidade dela de atrair todas as atenções, levam-na a um ódio avassalador. Nina, por sua vez, considera-a uma pessoa fria e sem humanidade, provoca-a com sua beleza e seu luxo, humilhando-a. Ela via Ana “como encrustada àquele ambiente, como se também fosse

uma peça ou um detalhe dos móveis, tão firme como se representasse um juiz consciente da mais inapelável das sentenças” (CARDOSO, 2013, p. 209). Ana se fez produto do meio. Ainda menina, começou a ser preparada para representar o papel de esposa e ajustou-se ao ambiente sombrio da casa, exatamente como Nina a enxerga. Quando retorna do Rio, após anos de ausência, e a reencontra, Nina assim a descreve:

Reabri os olhos e dei com o vulto de Ana [...] que me fitava sempre com uma expressão dura. (Essa expressão, que poder tinha de arrastar-me a um clima antigo, que eu não podia precisar qual fosse, e no qual sofríamos como se estivéssemos encadeadas uma à outra...) Fitei-a também. Alguma coisa havia se passado com ela [...] Ao partir, eu deixara apenas uma mulher tristonha e sem graça; agora, tinha diante de mim um ser envelhecido precocemente, enrugado, batido, modelado como sob a fúria de um incêndio interior (CARDOSO, 2013, p. 209).

Embora Ana continuasse tristonha e sem graça, Nina percebe que ela vivera seus embates, que transparecia uma tumultuada vida interior. Valdo, por sua vez, numa das poucas vezes em que conversa com a cunhada, quando Nina já estava prostrada, a analisa como alguém que soube assimilar o sistema dos Meneses, que se incorporou à austeridade da chácara, que aprendeu o silêncio e a economia gestual, diferente de Nina, que nunca se integrou, por isso vivia inquieta e insatisfeita, partindo e voltando. De fato, a transparência de Nina em suas atitudes insubmissas tornava-na um ser deslocado daquele espaço e tempo; ela disfarçava seus tumultos internos, jamais seu descontentamento com o domínio que se quisesse exercer sobre ela. Já Ana, aparentemente adequada em sua mordaz sujeição, acalenta ódios, fomenta desejos de vingança e age na sombra, dissimulada e perigosa. Segundo Moreira (2003, p. 16), Ana é “a sombra rival de Nina”.

Se associarmos as atitudes de Ana com a discussão de Bataille (2015, p. 18) de que o mal é enraizado na infância e deflagrado pelo meio e pelas circunstâncias, como defendiam os filósofos iluministas, para quem os homens são produto da educação e da sociedade na qual estão inseridos, entendemos que ela também é vítima do meio em que vive, foi preparada desde menina para o sistema da família em que ingressaria, o que significa que a educação é responsável pela formação até mesmo ontológica do ser humano.

A presença de Nina exacerbou a feminilidade e o desejo de experimentar novas sensações em Ana, mas a personagem interpretou esse fato como uma maldade provocada pela outra, porque revelou a sua total irrelevância, o que nos remete à focalização do mal como uma ação que se realiza em relação ao mundo ou em relação a outros indivíduos, como um modo de fazer e de ser em relação às coisas e ao mundo (ROSENFELD, 2003, p. 62). Como um ser que sempre viveu no escuro, Ana se revolta diante da luz que a outra lhe

arremessa; é na relação com o outro que o mal nela se configura, embora esse outro, talvez, nem tenha ciência do que provoca. O ser, antes apenas insípido, torna-se amorfo.

O seu desequilíbrio emocional chega ao limite quando Alberto comete o suicídio, e desesperada, ela pede que o vigário o ressuscite. O religioso tenta falar sobre fé e convencê-la de sua atitude irracional, mas ela, ensandecida, não lhe dá ouvidos. Ana culpa Nina pela morte do rapaz e guarda a mágoa de não ter sido para ele o que a outra foi. Passa a confessar-se com o Padre, por meio de cartas, revelando desejar a morte de Nina e amaldiçoando-a. Seu ódio, doravante, é verbalizado como uma declaração de guerra, acentuando-se a rivalidade, o que se fundamenta nas palavras de Kant (1997, p. 33), quando afirma que a raiz do mal pode estar “na competição apreensiva de outros em vista de uma superioridade que nos é odiosa”. Nina é bela e sedutora, representa a graça feminina que Ana jamais alcançaria, então, não há como ser perdoada.

Quando Nina prostra-se, Ana se compraz com a desgraça dela, como já referimos. Dispõe-se a lavar os lençóis da doente em falsa solicitude, pois secretamente sente prazer em ver a sua rival sofrendo. Logo que Nina dá o último suspiro, Demétrio decide o que fazer com o corpo, e Ana toma a frente para executar a tarefa: não vesti-lo, apenas enrolá-lo num lençol e colocá-lo na sala para o velório, o que representa descaso, desrespeito à morta, uma espécie de vingança: já que nada puderam fazer contra ela em vida; arbitravam contra seu corpo desfalecido, como a declarar o fim do poder dela sobre eles, que voltam a se colocar como os donos da situação.

Rosa e Silva (1995) assinala o antagonismo entre as duas, como dos tempos passado/futuro: Nina representa a atualidade, veste-se na moda e se preocupa com a aparência; Ana representa o antigo, o fora de moda; as tonalidades escuras de suas roupas revelam seu apego à tradição e ao passado; ela é o modelo dos Meneses, como adverte Demétrio, no primeiro jantar: “Desculpe, Nina [...] Aqui – ele apontou com um gesto displicente – as mulheres se vestem como Ana” (CARDOSO, 2013, p. 68). Betty, na continuação do texto acima, descreve em seu diário a indumentária de Ana: “vestia-se com um vestido de um preto desbotado, sem enfeites e totalmente fora da moda” (CARDOSO, 2013, p. 68). Marcadas pelas diferenças, as duas personagens “formam uma unidade na sua imagem especular, uma sendo o avesso da outra” (ROSA E SILVA, 1995, p. 68).

No último texto do romance – Pós-escrito numa carta de Padre Justino – em que o narrador declara fazer um depoimento sobre Ana, a pedido de uma pessoa que não conhece, há a revelação dela sobre o filho que ela teve com o jardineiro e sobre o de Nina. A narrativa é a mais distanciada dos fatos, haja vista que, pelos relatos, antes dela, já ocorreu uma epidemia

que liquidou a cidade, e a Chácara dos Meneses tombou, tendo sido antes saqueada “pelo bando chefiado pelo famoso Chico Herrera” (CARDOSO, 2013, p. 523).

O padre conta que Ana confessou como se entregou a Alberto e que ficara grávida, sem ter como comunicar o fato ao marido já que, em tantos anos de casada, nunca engravidara dele; e que, no mesmo período, Nina declarou-se também grávida, o que aumentou o seu despeito. Após algum tempo que Nina foi para o Rio, Ana convenceu Demétrio a ir, ela mesma, buscá-la, usando a paixão que o marido tinha pela moça, mas, na verdade, queria afastar-se até o parto. Conta também que Nina, quando procurada, revelara não saber o paradeiro do filho, que não queria junto de si um “rebenço daquela raça desprezível” (CARDOSO, 2013, p. 532) e, por fim, assegura que levou o seu próprio menino para a chácara, como se fosse de Nina; que André, portanto, era seu filho e não da outra.

Padre Justino, confessor de Ana e conhecedor do movimento da casa desde a geração anterior, faz o contraponto entre Nina e Ana nos seguintes termos, na análise de Agazzi:

De um lado, Nina e seus modos e valores cariocas, urbanos; de outro, Ana e seus modos e valores mineiros, interioranos. Dentre as duas, a tempestade está inegavelmente ao lado da criatura que movimenta a família, desestabilizando a inércia dos que passivamente acompanham a decadência da casa, da cidade e a putrefação das relações entre as pessoas (AGAZZI, 2012).

Embora Agazzi afirme que é Nina quem desestabiliza a inércia dos que acompanham passivamente a decadência da casa e a putrefação das relações, é Ana, de acordo com o Padre, quem, no confronto, representa o mal, pois é ela que evidencia “a verdade que por tanto tempo se esforçou para encobrir: ela trai o marido, Demétrio, com o jardineiro, Alberto, amante de Nina, e gera André, filho atribuído a Nina e a Valdo”. Finda por perdoá-la, ao concluir que, “contrariamente às expectativas, o mal está a serviço de Deus, porque rompe com a estagnação demoníaca da vida” (AGAZZI, 2012). Nina, nesse contexto, passa de algoz à vítima, mas, na verdade, são ambas pacientes de um sistema opressor que alienava toda uma geração de mulheres ao ditar as normas de como deveriam se comportar dentro e fora do espaço doméstico. Nina jamais se adequou a esse sistema, e Ana, ao conhecê-la, teve necessidade de insurgir-se e o fez sub-repticiamente, às escondidas.

Moreira; Fortes, ao analisarem o relacionamento entre as duas personagens, afirmam que “Nina sabia que, ao retornar à Chácara, conheceria André e que este não era seu filho” (MOREIRA; FORTES, [s. d.], p. 435); interpretam a relação como a última possibilidade de vida para ela. Não podemos, todavia, embora as autoras afirmem que Nina sabia que André não era seu filho, confirmar ou negar o incesto, pois o relato de Ana ao padre

traz muitas incertezas, não assegura que Nina tem conhecimento disso. Nem mesmo o leitor consegue discernir o que ela sabe sobre o assunto, apenas é levado a inferir pelos fatos narrados, ou seja, que Nina, depois de 15 anos morando no Rio, retorna à Chácara e conhece André; ela não questiona se ele é seu filho nem se interroga como ele chegou lá. Trata-o, na frente dos outros, como se fosse; a sós, entretanto, faz jogo de sedução e não quer ser chamada de mãe. Em nenhum momento ela confirma ou nega a maternidade ou se sente culpada por se envolver com ele.

Esse comportamento pode ser, na nossa visão, decorrente da livre consciência de saber que o rapaz não é seu filho ou atestar, se admitido o delito, a sua falta de crença religiosa; como ela parece não ter formação cristã nem apego a qualquer tradição familiar, sente-se fora dos questionamentos morais e religiosos. Na sua visão, o pecado não existe, tudo é natural. Certa vez, em conversa com Ana, ela afirma: “Não soube assumir o meu pecado, se pecado houve. Por isto, quando hoje André me aperta em seus braços, eu peço a ele: André, não renegue, assumo o seu pecado [...] nada existe de mais autêntico na sua pessoa do que o pecado³⁰” (CARDOSO, 2013, p.322). Interpretamos essa fala como a convicção de não ter havido pecado por não existir pecado; para Nina, nada houve de anormal na relação dela com André; mas ela também pode querer inferir que não há culpa por não ter a relação constituído um ato incestuoso. O leitor não tem como fixar-se numa certeza.

Por sua vez, Ana, embora aparente ter formação religiosa e ser ligada à tradição da família, também não se redime, ao contrário, só confirma o ódio que move a sua existência. O seu fim, sozinha no Pavilhão da chácara, fazendo a última confissão ao Padre, só aumenta a perplexidade dele ante as revelações das maldades que fez. Quando ela fecha os olhos para sempre, ele diz: “Inclinei-me para cerrar-lhe as pálpebras, e, não sei, julguei perceber que no seu semblante não havia nenhum sinal dessa paz que é peculiar aos mortos” (CARDOSO, 2013, p. 536). Ana morreu como viveu: sozinha e atormentada, como um insignificante detalhe da paisagem. Ela foi, na realidade, resultado da formação que recebeu; o que se infere como sua maldade constitui a sua revolta com o que a vida lhe negou: não conheceu o amor, não usufruiu de liberdade; passou do poder dos pais para o do marido. Somente ao conhecer Nina ela despertou para as suas limitações e se rebelou.

Ao indagarmos sobre quem seria a pessoa misteriosa que pediu o depoimento do religioso e que organizou todos os relatos que compõem o livro, podemos dizer que ela conviveu com Nina e percebeu como injusto os julgamentos contra ela feitos pelas pessoas da

³⁰ Não nos cabe aqui discutir princípios religiosos do autor, mas, tão somente, mostrar como, de acordo com a obra, Nina aparece desligada de questionamentos religiosos, diferente de Ana que, embora alimentada pelo ódio que a consome, faz longas confissões ao padre e muitas indagações a respeito de Deus.

casa e da cidade de Vila Velha. Talvez Valdo, que, no momento final, entendeu o papel do seu irmão Demétrio no fracasso do seu casamento e se deu conta de sua influência no juízo que fazia de sua mulher. Talvez o Coronel que, em seu depoimento, compreendeu as atitudes de Nina e falou em redimir a sua memória. Seja quem tenha sido, não importa. Importa notar a estratégia do autor para levar o leitor, no final da narrativa, a deparar-se com revelações que, pelo menos, diminuem o peso do mal imputado à Nina.

A confissão final de Ana, que poderia ser interpretada como o esclarecimento de vários pontos ambíguos das narrativas e constituir a remissão de Nina do pecado do incesto, não dá subsídios para que sua fala seja crível, pois não confirma se Nina tem ciência da verdadeira maternidade de André. Constitui, talvez, uma tentativa de indulto, por meio da palavra, para libertar-se das culpas dos males que plantou – mentiu, dissimulou, trocou o filho, desejou o filho, invejou Nina; também pode decorrer de sua senilidade no momento final ou do “desespero dos abandonados a quem só resta a piedade”. Seu depoimento não é, portanto, confiável. Moreira (2003, p. 17), a respeito da maternidade de André e do incesto³¹, assinala:

Sobre a origem desse menino, podemos levantar muitas dúvidas. Ana, antes de morrer, confessa ao padre Justino que André era seu filho, e não de Nina. Essa versão dos fatos desfaz a consumação do incesto entre Nina e André, embora não elimine do romance a presença marcante de uma relação incestuosa subjetivamente construída.

Como André sempre acredita ser filho de Nina, para ele o incesto é uma realidade concreta e dilacerante, cindindo-lhe muitas vezes a consciência atormentada pela visão do pecado e da culpa. Enfim, o incesto, mesmo que subjetivamente consumado, não perde a aura de transgressão que lhe é própria (MOREIRA, 2003, p. 17).

De fato, insistimos, não há como ter certeza de que a confissão de Ana é verdadeira nem como confirmar se Nina sabia que André não era seu filho de sangue. De qualquer modo, assumindo a posição social de mãe do rapaz, a transgressão se configura.

Voltando à relação entre Nina e Ana, vê-se, nas duas, uma imagem reflexa no espelho e não inversa como aludimos no início: foi Nina quem despertou o mal em Ana, como ela mesma declara: “Havia nela [Nina] um fervor diabólico. [...] Aquela mulher, evidentemente, trazia em si alguma coisa que transcendia minhas possibilidades. Diante dela, não a reconhecia, era como se a visse pela primeira vez” (CARDOSO, 2013, p. 292). Nina, Por sua vez, acha que os Meneses não são feitos de essência humana (CARDOSO, 2013, p.

³¹ Por conta da dúvida sobre a efetivação ou não do incesto pelo fato de André tanto poder ser filho de Nina como de Ana, Moreira decide referir-se ao fato como *situação incestuosa* no lugar de *relação incestuosa*.

41); compreendia a desumanidade deles para com ela, sobretudo a de Ana, que a perseguia feito uma sombra.

Nesse sentido, compreendemos que mal-estar que Nina causa em Ana decorre da suprema admiração por um ser inalcançável, espelho do que ela (Ana) desejava ser, mas, não conseguindo, sentia-se atingida: “– e não pude deixar de reconhecer que era bela, muito bela ainda, com aquelas palavras singulares ardendo em seus lábios, de tão poderoso efeito que pareciam banhá-la de uma luz oriunda do inferno” (CARDOSO, 2013, p. 292). Ana e Nina estão corrompidas uma para a outra: Nina, pelo fervor diabólico, pela luz do inferno, que os outros enxergam; não necessariamente que ela tem. Ana, pela escuridão da inveja, pelo desejo de ter a beleza e o brilho da cunhada. Nenhuma vê a outra como ser humano, mas como a personificação do mal. O que ocorre, no entanto, é que ambas têm suas motivações particulares para agir como agem: Nina não se adequa aos padrões e rompe com o modelo do bem. Já Ana, por ter se alienado a um modelo que a sufocou, derivou suas atitudes para a inveja e a vingança, tornando-se má não por determinismo, mas pela conformação ao meio e ao modo como lhe foi permitido viver.

3.3 A (auto)destruição de Nina

A morte, no romance **Crônica**, é a grande motivação de toda a obra. Não bastasse o anúncio no título, a primeira narrativa é do diário de André que, numa linguagem pungente e dilacerada, descreve seu último contato com Nina. Todas as narrativas são fundadas num resgate de memória em torno da reconstituição de uma história passada. A morte se presentifica desde o começo, alicerçando o enredo e colocando-se como a certeza mais austera da humanidade, sempre como um enigma envolto em temores e tabus muito antigos. Tema de diversos textos literários, filmicos e teatrais, bem como de músicas, pinturas e esculturas, ela não se esgota nas várias manifestações artísticas nem perde a validade, haja vista seu caráter universal e atemporal sempre ligado à inexorabilidade.

No romance em questão, o processo de destruição de Nina começa quando ela retorna para a Chácara gravemente doente. É nesse contexto que ela vive a suposta relação incestuosa com André, provavelmente como o último gesto de apego à vida, para aplacar a solidão e a falta de perspectiva em que se encontrava; pouco tempo depois, começa a definhar e lança-se a um longo e deprimente calvário, com o seu corpo corroído pelo câncer. Com o diagnóstico definitivo de um final iminente, ela é atendida pelo médico de Vila Velha, que a repreende por ter escondido a doença. Ela conta que silenciara por medo; não sabia o que era,

desde que passou a sentir dores há cerca de um ano. Quando seu estado piora, Valdo, já ciente de que se trata de um mal irremediável, busca um médico no Rio para acompanhar os seus últimos momentos. Cuidada por ele e pela governanta, ela se decompõe em vida, espalhando pela casa o odor fétido de suas chagas. Vejamos a descrição do exame médico e o processo doloroso no qual entra a personagem:

Resisti, pois ao seu olhar, abaixei a cabeça e continuei a apalpar a espádua nua – junto ao seio direito, um pouco mais abaixo, dirigindo-me para o centro, até aquele lugar exato em que se concentrava o núcleo nervoso de sua sensibilidade. Mas ao tocar aí, ela deixou escapar um grito – não um grito comum de dor – mas algo mais fundo e mais forte, não como se meus dedos tivessem aflorado uma sede de vida, mas o local decisivo onde a morte tivesse colado seus lábios e aí impresso seu vulnerável selo de dor (CARDOSO, 2013, p. 413).

A zona afetada era extensa demais, e qualquer esforço operatório resultava praticamente inútil. Também não devia ela se achar com o organismo em muito boas condições, pois reagia mal, sem nenhuma vitalidade específica – a pele, nas costas, já se esgarçava aqui e ali, mostrando lábios entrepertidos como os de um fruto já muito maduro. Até onde iria aquilo, não o poderia avaliar – mas literalmente, e para que compreendam bem minha impressão, ela parecia estar se decompondo em vida (CARDOSO, 2013, p. 417).

Como podemos ver, mesmo apegada à vida, Nina se deixou morrer ao descuidar-se dos tratamentos antes que chegasse ao estado em que estava. Uma evidência disso é a sua volta à chácara para encontrar o seu destino, justamente à chácara onde ela se sentia prisioneira. Esse retorno da personagem à casa em que se sente oprimida sinaliza um autoencarceramento, que, segundo Rosa e Silva (2004, p. 72), representa a tentativa de expiação dos próprios pecados, de renúncia ao mal, que se expia por meio da doença e seu consequente sofrimento.

Ao analisarmos a forma como os narradores encaram a doença, percebemos que, pelos olhos de Valdo, a mazela decorreu da “vontade de Deus”; aos olhos do médico, de uma condenação, o que ele também achava ser a convicção dela pelo fato de ela se ter entregado. Ao fitá-la agonizando, ele diz vê-la “na sua renúncia, no desejo elaborado e lento de se extinguir, de ceder à vazão de uma vontade mais forte, mais alta do que a sua, e que já escrevia em sua carne, em letras putrescíveis, a história da sua condenação” (CARDOSO, 2013, p. 411), comprovando a ideia da doença como uma fatalidade, como obra de “uma vontade mais forte, mais alta” que a dela.

A nosso ver, a morte da personagem no romance, no caso, não constitui uma estratégia de punição da mulher transgressora, mas uma decisão pessoal. Nina, quando se descobriu doente, em vez de buscar tratamento no Rio de Janeiro onde estava, retornou para o interior do estado de Minas Gerais, longe de cuidados médicos mais abalizados. Quando

procurou consultar-se, foi à capital e o fez com um profissional sem gabarito, como expôs o Coronel. Esse profissional revelou que ela tinha consciência da gravidade da doença desde que começou a ir lá. Apesar disso, não se cuidou e decidiu viver os seus últimos dias entre os que a odiavam. Voltar para morrer na chácara se afigura quase como uma autopunição, já que era onde ela se sentia “prisioneira, sozinha e sem possibilidades” e onde sabia que encontraria seu destino (CARDOSO, 2013, p. 213), numa visão fatalista.

A doença aparece, nas linhas do discurso dos relatos, como uma pena a ser paga, como uma sentença a ser cumprida. Vaidosa e cheia de vida, ela apodrece sobre a cama, contaminando o ar da casa até o seu último suspiro. Ao discutir a doença como uma forma de punição, Besançon (1996, p. 693) afirma que, “numa certa perspectiva espiritualista, o câncer é visto como uma punição, como a sanção de um pecado”, ponto de vista que se coaduna com a leitura que o médico faz da situação da personagem. Finalmente, ele dá o veredicto: renúncia ou não, tenha ela cedido ou não, se entregado ou não, está derrotada.

O sinal de seu esvaecimento é reforçado por meio de descrições feitas por alguns narradores, mostrando a transformação rápida em sua aparência: André escreve em seu diário que ela emagrecera muito e os seus cabelos, antes sempre bem cuidados, desfaziam-se em duas ondas enlinhadas (CARDOSO, 2013, p. 412). Já Valdo fala sobre os odores sub-reptícios, colando-se às paredes, e a precariedade e limitação humana (CARDOSO, 2013, p. 479). Ambos mostram que ela definha diante dos olhos deles, como sentenciada a pagar uma pena diante dos algozes. A lenta agonia da personagem se assemelha, na nossa interpretação, ao percurso do calvário. Ela emagrece, prostra-se, sente o corpo apodrecer e, finalmente, exalar a podridão. As dores da carne e a dor da perda da beleza entre os que ela considerava ‘seus inimigos’ parecem aumentar o grau de sofrimento ao ser imputada a ela a humilhação em seu momento final.

Após a lenta agonia, acompanhada por todos da casa, como um espetáculo grotesco que espera seu final trágico, seu velório parece uma encenação teatral. Ela jaz numa urna muito simples, forrada de pano ordinário, com o corpo apenas enrolado num lençol, sem flores, e com as mãos amarradas, numa alusão ao domínio a que ela nunca se submeteu e, então, estaria fadada a aceitar; sob a luz de somente uma vela barata, ela é exposta à curiosidade alheia e à ausência de sentimentos. Finalmente sem arbitrar a própria vontade, ela é colocada, mais uma vez, diante da hipocrisia da sociedade através dos que vão velá-la:

O calor era muito forte; [...] Pacientes, alguns limitavam-se a enxugar com um lenço o suor que lhes escorria da testa, enquanto outros, mais nervosos, iam de um lado para outro queixando-se de que já não agüentavam mais. Todos sabiam que o

enterro só seria realizado à tarde, e no entanto consultavam os relógios, como se a hora estivesse próxima, ou se este gesto pudesse adiantá-la (CARDOSO, 2013, p. 497).

O clímax desse espetáculo se dá com a homenagem de Timóteo, que sai do seu quarto para fazer uma cena espetacular, escandalizando a família, revelando as sombras que tanto tentaram esconder. Ao ver pela primeira vez André e identificá-lo com idêntico a Alberto, ele dá uma bofetada em Nina, como se a condenasse por tê-lo escondido dele; naquele momento, para Timóteo, Nina se afigura como uma pessoa má, que guardou consigo o segredo de uma informação que lhe poderia ser preciosa. Também André, após uma discussão com Valdo, revoltado com Deus pela morte de Nina, agride-a, cuspiendo no cadáver. A fé e os princípios inseminados pela religião mostram-se falsos para ele. Sua atitude não é de condenação à Nina, mas de negação do sentido da vida.

O aviltamento de Demétrio e Ana ao corpo de Nina, ao tirá-lo do leito de morte ainda quente, constitui uma espécie de vingança pelo mal que, na visão deles, ela levou àquela casa. De acordo com Moreira; Fortes,

A forma como Nina fora exposta para o velório, apenas, enrolada em um lençol, este descaso, na contramão da tradição, desvela mais uma vez o ódio de Ana, o ressentimento de Demétrio e a omissão de Valdo em relação à morta. De acordo com a tradição, a toailete no morto é um elemento importante nos ritos funerários e não cumpri-los desvela o desrespeito para com a morta (MOREIRA; FORTES, [s. d.], p. 440).

Com efeito, além da oportunidade de minimizar Nina, Demétrio a usa como pretexto para receber a visita do Barão, personalidade importante da cidade, que, afinal, aparece aos olhos do leitor como uma figura caricaturesca, ao carregar um embornal e comer empada durante o rito, o que ressoa irônico e acentua a pouca importância de Nina exposta não ao compadecimento das pessoas, mas à curiosidade delas.

Podemos dizer que de forma simbólica, a morte de Nina representa a morte de todos: das esperanças de André, dos falsos valores dos Meneses, da casa que parece ruir junto com os que ficaram sobre a terra. Segundo ainda Moreira; Fortes ([s. d.], p. 437): “O câncer de Nina representa o câncer moral sofrido pela família Meneses, o processo de putrefação pelo qual passa seu corpo representa a metamorfose e declínio da Chácara Meneses”. De fato, o espaço da casa, descrita como visivelmente devastada pelo tempo, corresponde à decadência da família que vive no mesmo lugar, mas sem intimidade nem afeto de uns para os outros; cada um vive sua chaga existencial metaforizada pelo câncer de Nina. Nem os questionamentos religiosos dão respostas à falta de sentido da vida, como ilustra o texto de André sobre a conversa que tem com o pai a esse respeito.

André e Timóteo, em seus discursos, se referem a Deus como punitivo e perverso. A morte de Nina lhes parece um modo de condená-la pela beleza e pela liberdade com que viveu. Essa ideia de um Deus que pune os pecados está também com a personagem Ana, que diz desacreditar nele quando Alberto morre e que só voltará a acreditar quando Nina for punida; quando a rival expira, ela faz questão de dizer que a justiça de Deus foi feita. Já para Nina, na imaginação do leitor, a morte é uma libertação, já que a isentou de todos os sofrimentos e fez com que alguns dos que com ela conviveram repensassem as culpas que lhe atribuíram.

A autopunição de Nina – entendida no seu retorno para morrer na chácara bem como na negação a si mesma de cuidados – parece-nos não uma expiação de culpas, mas uma decisão deliberada de desistência da vida. Para os Meneses, especialmente para Ana e Demétrio, sim, foi a oportunidade de vê-la padecer, pagar pelo mal que, na ótica deles, ela levou àquela casa, um castigo de Deus a quem a primeira clamou justiça quando se sentiu aviltada pela beleza e pela alegria que não tinha. Nina foi punida também quando exposta ao velório, com seu corpo ainda quente, enrolado num lençol de linho e com as mãos amarradas, como finalmente humilhada e dominada, exibida como um troféu que se recebe diante de uma vitória.

3.4 Nina por Nina

O espaço de fala da personagem Nina é muito reduzido no romance. Das 56 narrativas que compõem a obra, apenas cinco têm a sua voz; são duas cartas para Valdo e três para o Coronel. É somente por meio desses relatos que podemos ter acesso à sua versão de alguns fatos e seus sentimentos em relação a pessoas de sua convivência. Há, como assinala Lima (2016), uma multiplicidade de discursos que se esgarçam pela incompletude das confissões, pelas lacunas, suspensões e entreditos, de modo que não se pode ter um retrato inteiro dela.

Na primeira carta das duas direcionadas a Valdo, ela desabafa sobre as condições em que vive no Rio, depois de separada, num quarto muito pequeno (o mesmo em que viveu com o pai), com móveis antigos, sem conforto, e pede ajuda financeira. Conta, ainda, sobre a paralisia nervosa que teve, sobre o período que passou numa cadeira de rodas e a tentativa de suicídio. Insiste em sua inocência quanto à acusação de adultério com o jardineiro e descreve as atitudes de Demétrio como oriundas de uma paixão frustrada por ela. Na última carta, que

parece cronologicamente distante da outra, fala do desejo de conhecer o filho e pede para voltar a morar na chácara.

Ela inicia o primeiro relato na posição de vítima, mostrando sentir-se injustiçada; no segundo, ela relembra o tempo em que viveu casada com ele e, num discurso sedutor, entre saudosista e o lamentoso, remonta a vida em comum feliz enquanto longe dos olhos do cunhado. Há muitas reticências, frases que sugerem pensamentos não concluídos, o que pode denotar a sua escrita nervosa e cheia de inconclusões, mas também pode significar que houve cortes no documento, como se houvesse passagens que não pudessem ou não deveriam ser lidas senão pelo destinatário.

A primeira carta ao marido se inicia com reticências e a advertência para que ele não se assuste ao encontrar a missiva entre os seus papéis. Depois de conclamar compreensão para as suas atitudes e solicitar seus direitos de esposa, ela compara a forma limitada em que vive à relativa fartura com que os Meneses vivem na Chácara; há, nessa parte, uma visível cesura, que não representa apenas a suspensão do pensamento por meio das reticências, mas um apagamento de informação visível no longo pontilhado. O mesmo ocorre no trecho em que ela comenta não terem seguido o seu conselho de liquidar a casa, vender os trastes e fazer acerto com os credores para evitar a atual situação de penúria. Há, inclusive, uma palavra cortada: “não estaríamos agora na situação de-..... que são as mesmas de antigamente” (CARDOSO, 2013, p.39). Nota-se, pela continuação, que o leitor é impedido de saber do que se trata pelo fato de ser longo o corte e não se poder restabelecer relação do que vem antes com o que vem depois, muito à frente. Ao voltar ao argumento de que tem um marido legítimo e solicitar mais uma vez os seus direitos, há nova cesura, sem possibilidade de se recuperar com exatidão o pensamento da emissora.

Na segunda carta, em que ela pede para voltar a morar na chácara e revela estar muito doente, há um corte quando ela comenta a sua primeira partida, como a omitir detalhes que ela daria sobre o momento em que deixou a casa, acusada de adultério. Ela segue fazendo o apelo pela acolhida e finaliza-o com uma interrogação seguida de um pontilhado que sugere a eliminação de informações:

Não me diga que não, pois ao receber esta já estarei a caminho. Tenho direito a viver tranquilamente o pouco que me resta, sei que nada fiz que pudesse ofendê-lo, nem permitirei mais que me afastem do meu filho pelo simples trabalho da calúnia. Está ouvindo, está compreendendo, Valdo?.....

 (CARDOSO, 2013, p. 92)

O discurso imperativo de Nina ficou truncado no fragmento acima. O que ela teria dito após interrogar se Valdo compreendia a gravidade da sua imposição? O que ele não permitiu que o compilador misterioso soubesse? Essa ideia de apagamento para a omissão de informações é patente apenas nas cartas a Valdo; nas cartas ao Coronel não há evasivas ou interrupção do discurso, como se o receptor nada censurasse do que foi dito.

É muito curto o espaço para a subjetivação da personagem, mas ela se revela: é uma mulher financeiramente dependente do homem, embora psicologicamente insubmissa. Ao cobrar de Valdo uma pensão para viver com dignidade, não para os luxos, porque isso, deixa claro, não lhe falta por conta da generosidade dos amigos, ela corresponde ao modelo feminino predominante na época – a mulher que não trabalha e sai da dependência do pai para a do marido. Como assinala Bassanezi,

Na família-modelo dessa época [anos 50], os homens tinham poder e autoridade sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento da mulher e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da feminilidade, como instinto materno, pureza, resignação e doçura (BASSANEZI, 2006, p. 608-609).

O que se observa no romance de Cardoso é que o poder de autoridade do homem sobre a mulher não acontece; há tentativas que não dão resultado. No caso de Nina, ela é dependente e exige os seus direitos, entretanto não abre mão da sua liberdade, da sua personalidade temperamental e de seu estilo de vida: festas, bebidas, roupas caras. Para ela, receber benefícios do homem não a obriga a fazer o que ele quer nem a assumir as funções domésticas ou demonstrar as características femininas que Bassanezi aponta como comuns em sua época: instinto materno, pureza, resignação e doçura.

Na última carta ao Coronel, ela conta que sempre soube da paixão e do desejo dele por ela e aceitou todos os seus presentes e cuidados sem ignorar que deveria retribuir, mas negando-se a fazê-lo. Ela não considera essa atitude amoral nem desonesta: “Talvez tenha sido leviana, mas não fui cruel intencionalmente” (CARDOSO, 2013, p. 344). Assim, ela parece ter consciência da sua falta de ponderação, mas não se considera má. Tem o espírito ousado conveniente ao sexo masculino, sem vocação para a maternidade e a vida de dona de casa ou demonstrar qualquer interesse de entrar no mercado de trabalho. Ela mesma escolhe os seus caminhos; de acordo com Bassanezi (1996, p. 609-610), esse tipo de atitude ia contra a natureza feminina, e, por conta disso, impossibilitava a mulher de ser feliz ou fazer com que as outras pessoas fossem felizes, o que a tornava, na visão dos outros, uma pessoa má.

O leitor pode entender, pelo seu discurso nos relatos, a lacuna afetiva proveniente, talvez, do fato de ter sido criada sem mãe, com um pai permissivo e sem pulso com os seus caprichos, modelo que se repete nos homens com quem ela conviveu, o que deixa entrever a provável necessidade que ela teve de ser tratada com maior altivez por parte dos seus amantes. Vejamos o que ela diz sobre o comportamento do Coronel e de Valdo:

[...] cuidar de mim trazia-lhe certa calma, que o exercer o anjo de caridade correspondi a determinados lados de sua natureza. Houve culpa minha, é certo, de que tivéssemos ficado apenas nesse terreno – mas a verdade é que você também nunca fez nada em prol de uma aproximação maior. Limitava-se, terminado o auxílio, a contemplar-me de longe, e aquilo me escaldava o sangue. Sempre me irritaram os homens indecisos, e creio que este foi o fator principal que fez fracassar também o meu casamento (Porque eu fracassei, é inútil esconder, e fracassei não uma, mas duas vezes. E fracassei por senti-lo tão submisso ao espírito da família, por sentir que para ele havia alguma coisa que contava mais, ou que pelo menos era tão forte quanto eu) (CARDOSO, 2013, p. 344).

Nina é uma mulher dominadora e sexualmente atraente, dona das suas vontades. Parece sempre buscar, nos relacionamentos afetivos, a estabilidade que a família de origem não lhe deu, usando a beleza e os sentimentos que desperta para conseguir o que quer, não tendo, no entanto, equilíbrio emocional em nenhuma relação.

É ela quem exerce o poder em relação ao pai: não lhe obedece, faz apenas o que quer; em relação ao Coronel: ele dá o que ela exige sem corresponder aos sentimentos dele; e também em relação a Valdo, o marido a quem ela não se submete, como ocorria com mulheres suas contemporâneas. O Coronel satisfaz todos os seus caprichos sem nada exigir, porque, movido pela paixão, é a parte mais fraca da dupla. Valdo, coadjuvante no convívio familiar, não consegue se impor e dar a Nina o que ela espera dele. Assim, as relações de Nina com o sexo masculino mostram sempre um poder desigual; é ela quem dá as cartas por ser naturalmente forte, detentora de uma potência que desequilibra seu vínculo com o outro. Ao tratar as relações de poder, Foucault (1999) afirma o seguinte:

[...] o poder não é algo que se adquire, arrebate ou compartilhe, algo que se guarde ou deixe escapar; o poder se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis; [...] as relações de poder não se encontram em posição de exterioridade com respeito a outros tipos de relações (processos econômicos, relações de conhecimentos, relações sexuais), mas lhe são imanentes; são os efeitos imediatos das partilhas, desigualdades e desequilíbrio que se produzem nas mesmas e, reciprocamente, são as condições internas destas diferenciações (FOUCAULT, 1999, p. 89).

O poder é, desse modo, uma condição interna; não se aprende a autoridade. No caso do Coronel, a submissão à Nina dá-se pelo sentimento, pela idealização. Como é um

homem bem mais velho, ele não arrisca abordá-la ou se impor. A atonia de Valdo decorre da incapacidade de pensar por si mesmo, pois vive à sombra do irmão e das tradições que carrega no nome da família. A fraqueza é inerente a esses dois homens, independente da posição que ocupem na sociedade, exatamente como define Foucault; eles não podem ser diferentes. É a potência percebida em Nina que a faz ser vista como uma ameaça, como considera Lima:

[...] por trás dessa capacidade de sedução de Nina, há também o de uma mulher volúvel e dependente: primeiramente do pai, depois do Coronel Amadeu Gonçalves, com o qual mantém uma proximidade ambígua e, enfim, de Valdo, com o qual se casa. Ávida por riqueza e luxo, ela mantém, encoberta pela capa da dependência uma posição de dominadora nos relacionamentos com o marido e com o Coronel. Tal atitude recrudescer quando Nina instala-se entre os Meneses, porque o clã é assinalado por um passado de mulheres que sempre tiveram proeminência sobre os homens. Daí decorre seu embate com Demétrio, pois este almeja comandar a família, e ela representa a antiga hegemonia feminina. Para atingir seu objetivo, ele efetua um apagamento das marcas femininas existentes no casarão: ordena a retirada do quadro de Maria Sinhá da sala, proíbe Timóteo de circular pela casa e, enfim, expulsa Nina da Chácara (LIMA, 2016, p. 286).

Maria Sinhá e Dona Malvina são sempre mencionadas como mulheres fortes. O padre, por exemplo, fala do tempo em que Dona Malvina estava viva e deixa nas entrelinhas outra imagem da casa, da chácara e da família. Timóteo, por sua vez, ao contar a história da Tia Sinhá, avulta a característica homossexual dela e seu vigor, dizendo que ela teve uma coragem que ele não foi capaz de ter. Ela é um mito para ele, por representar a intrepidez de desafiar aquela sociedade conservadora. Os três filhos de Dona Malvina – Demétrio, Valdo e Timóteo – não são capazes de dar continuidade à família, sucumbem impotentes ante a decadência, pela falta de capacidade para conservar os bens materiais e gerenciar a própria vida. É ainda Lima (2016) quem confirma essa leitura:

Os três filhos de Malvina Meneses mostram-se incapazes de ocupar o núcleo familiar, devido à falta de compreensão de que o lugar do homem nessa família sempre foi ocupado por mulheres, o que deveria levá-los a buscar uma adaptação a uma forma de comando mais afinada com a presença feminina que sempre presidiu o espaço do poder ali. Contudo, tal adaptação revela-se a priori basicamente inviável, porque isso passaria pela compreensão da psicologia feminina, algo que Demétrio e Valdo julgam inadmissível e que o homossexual Timóteo tenta pôr grotescamente em prática, fantasiando-se com as roupas da mãe e negaceando seu corpo de homem (LIMA, 2016, p. 282).

É nesse contexto que Nina se torna uma intrusa na chácara. Ela, por ser mulher e ter altivez, ocupa um espaço de poder não admitido por Valdo e Demétrio; Timóteo, também por essa razão – a potência feminina –, é rejeitado. Sua autenticidade e seu destemor contrastam com a hipocrisia de Demétrio e a passividade de Valdo. Lutando num espaço inóspito, ela se mostra artilosa por defesa. Arrisca-se, mas sucumbe diante da permanente

insatisfação que a faz ir embora. Depois que retorna, volta a sucumbir, desistindo de lutar pela vida e se entregando à doença que a liquidou.

Observemos alguns dos seus ardis: na segunda carta que ela manda a Valdo, pedindo para retornar à chácara, ela coloca como motivo principal a aproximação do filho, que, o leitor já sabe, nunca foi prioridade na vida dela. Ela chega à casa propositalmente mal vestida e finge um desmaio para mostrar-se frágil e, com isso, conseguir a atenção da família; tempos após, promete vida nova ao Coronel apenas para aliciá-lo a comprar-lhe vestidos novos bem como chapéus, sapatos e jóias. Usar esse tipo de estratégia para conseguir o que quer, como ela mesma diz, pode até fazê-la leviana, mas nunca cruel. Ela não se considera uma mulher má, mas admite que age de acordo com as circunstâncias.

Reafirmando que nada fez de errado quando foi acusada de adultério, ela sempre se coloca como mártir: – “A injustiça de que fui vítima clama vingança no fundo do meu sangue. Valdo, é chegado o tempo em que ninguém mais terá o direito de lançar à minha face os meus pecados. Eles não existem, nunca existiram” (CARDOSO, 2013, p. 84). E expõe a consciência de que há em si mesma uma predisposição que leva os outros a julgá-la mal: “Que culpa é esta que desde o nascimento me manchou a natureza?” (CARDOSO, 2013, p. 84). Defendendo-se da acusação de infidelidade, ela deixa claro que a cena flagrada por Demétrio foi por ele montada, e assinala que ele não contou ao irmão sobre sua rechaça à declaração do jardineiro, mas tão somente o roubo do rapaz apaixonado. Para convencer o marido a aceitar a sua volta, como dissemos, ela inclusive rememora o tempo que passaram juntos e declara os sentimentos que viveram longe do cunhado no intuito de comovê-lo e convencê-lo: “Valdo, tudo é possível, nós nos amamos”, relembra a fase de bonança, lamentando que o marido tenha dado ouvidos à calúnia forjada.

Quando, já de volta, escreve ao Coronel, para pedir-lhe outra vez ajuda e prometer-lhe finalmente, voltar para o Rio e ficar com ele, pois que já se arrependera de ter voltado à chácara, conta sobre a trama que fez na sua chegada: a simplicidade dos trajes – “confesso que fabriquei, que modelei com perícia aquele exterior modesto” (CARDOSO, 2013, p. 208) e o desmaio fingido. Em certa passagem da carta, em que ela tenta se redimir do fato de tê-lo deixado no Rio e, depois de aceitar todos os seus presentes, voltar para a casa do marido, ela diz ao amigo: “Talvez, ao ler estas linhas, o senhor me acuse de duplicidade, considerando-me um ser manhoso e traidor”. Justifica o seu ato com o desejo de rever seu filho, a casa, isentando-se, pois, de qualquer intenção maldosa, haja vista que fez tudo por uma causa no mínimo nobre: a aproximação do filho.

Ela se define para o Coronel como “Um ser fantástico e sem sentido, mas cujos gritos fingidos, às vezes, confundem-se com os gemidos da verdade” (CARDOSO, 2013, p. 346). Com efeito, ela aparece para o leitor como uma pessoa ambígua, que finge a própria verdade, mostrando-se extremamente volúvel e perspicaz.

De acordo com Penha Cardoso, “Lúcio Cardoso articula o romance visando ao fortalecimento da incerteza, em especial no que diz respeito ao verdadeiro perfil de Nina e à consumação do incesto” (PENHA CARDOSO, 2013b p.126-127). Percebe-se, assim, que a personagem é dúbia e seu próprio discurso é eivado de incertezas, o que faz parte do próprio projeto narrativo da obra que, como explica a autora, usa as ferramentas que buscam criar ilusão:

A polifonia não se sustenta, o incesto é colocado em dúvida e não sabemos ao certo quem foi Nina porque a narrativa se constrói na incerteza. Ou seja, os elementos são trabalhados de modo a dar vida e coerência à sua história, no âmbito da dúvida. Não por acaso, a ambiguidade atravessa *Crônica da casa assassinada* das mais variadas maneiras, prioritariamente guiada pela feminilidade. Nesse sentido, cabe observar a maneira pela qual o romance está arquitetado no bojo do engano e, conseqüentemente, da dúvida (PENHA CARDOSO, 2013b, p. 271).

Por conta das dubiedades, do temperamento instável e do jogo que faz, inclusive com os sentimentos do amigo que a amparou nos momentos mais difíceis, o leitor, bem como algumas personagens que têm voz nos relatos, tendem a julgar Nina como uma mulher traiçoeira. Mas sua construção é complexa e merece aprofundamento em qualquer observação. No breve espaço de sua subjetivação, nota-se que a maldade natural que lhe atribuem está no olhar de quem fez o relato, assim como a fatalidade de seu destino que ela mesma prenuncia nas culpas que carrega desde sempre. Entendemos sua personalidade como autocentrada e hedonista, o que a faz uma mulher permanentemente insatisfeita. Dentre alguns motivos para essa insatisfação, podemos citar: não encontrou um homem que correspondesse às suas expectativas, não sentiu prazer na vida comezinha da chácara nem no quarto em que viveu no Rio, em estado de penúria, como declarou. Pode-se justificar, a partir daí, a sua vaidade, a sua satisfação com vestidos, sapatos, chapéus e jóias caras, num processo de substituição.

No jogo com a vida, ela sai perdedora; não necessariamente é punida ou expia, por meio da doença, culpas por uma maldade que lhe é atribuída, mas que, provavelmente, não correspondia às suas intenções; na verdade, como o seu poder sempre esteve na juventude, na beleza, na saúde e na elegância que a faziam adorada pelos homens, como ela mesma contou a Betty, quando já envelhecida e doente, resta-lhe recolher-se vencida.

3.5 Elementos simbólicos na composição da personagem

Nina, como se tem mostrado, é uma personagem complexa, construída sob a égide das antinomias do amor e do ódio. Ao mesmo tempo em que fascina, amedronta. Não se deixa traduzir nem se revela por inteiro. Por não ser compreendida, por desviar-se dos padrões impostos, por não se importar com o que pensam a seu respeito, ela é tida como má. Dois elementos são fundamentais no delineamento de sua personalidade: a predileção pelas violetas e a vaidade, elementos que, embora aparentemente díspares, concorrem para o cromatismo que a caracteriza em contraste com o cinza dos Meneses. Apesar da vida que se evoca, há a simbologia da morte atarvessada nesses elementos, como explicaremos a seguir.

3.5.1 *A antinomia das violetas*

Remonta à Antiguidade a associação das flores aos conceitos de beleza e brevidade. No romance *Crônica*, elas aparecem sistematicamente na cor violeta, perpassando toda a história de Nina, desde a sua chegada à Chácara até o seu velório. Carelli (1988, p. 195) registra quarenta e três passagens em que surgem as violetas no decorrer das narrativas, corroborando a definição do romance por Cardoso como “um câncer sobre um canteiro de violetas” (CARELLI, 1988, p. 195), o que deixa transparecer, ainda mais fortemente, que a representação delas na obra é marcada pela antinomia vida e morte.

Chama logo a atenção de Nina, na primeira vez que chega à chácara, um canteiro de violetas, o que a faz perguntar a Valdo sobre quem cuida do jardim. É a preferência que ela tem pelas flores que a aproxima do jardineiro, que se compromete a deixar, todos os dias, um ramalhete na janela do seu quarto, como um pacto de amantes. Timóteo, apaixonado secretamente pelo rapaz, rouba as flores, e Nina pensa que a ausência delas diz respeito à quebra da promessa por parte do jovem serviçal, o que gera desentendimento. As flores entram, logo nesses primeiros momentos, como elemento essencial da história da personagem.

Enquanto viva, ela quis ser cortejada com as flores pelo jardineiro, seu amante e, já antevendo a sua morte na chácara, pede a Timóteo que, se morrer antes dele, leve violetas ao seu velório - “quero que me prometa que não se esquecerá de mim e levará umas violetas ao meu caixão” (CARDOSO, 2013, p. 116). O desejo dela foi estrategicamente atendido, como ele escreve em suas memórias: “- Pediu-me... e isto foi há muito tempo ... pediu-me que eu levasse ao seu caixão um ramo de violetas” (CARDOSO, 2013, p. 492). É no

momento do triunfo de Demétrio, com a tão ansiada visita do Barão, que Timóteo, o “marginal” da família, expõe as verdades interditas por detrás das portas. As violetas são, assim, o pretexto para a realização da vingança dele contra os irmãos, tendo o cadáver de Nina como protagonista. É Nascimento (s/d, p. 56) quem assevera: “O velório de Nina, preparado para coroar o maior êxito de Demétrio – a vinda triunfal do barão à casa dos Meneses –, transforma-se de súbito num feérico e deletério cerimonial”. É esse o momento do revide de Timóteo; é a morte de Nina que o encoraja a sair da sombra e denunciar a vida de falsas aparências do clã.

A governanta sabe da preferência de Nina por essas flores, pois, num momento em que a vê recolhê-las num canteiro, entre os trevos, escuta-a dizer que é aquela a sua flor predileta (CARDOSO, 2013, p. 64). Esse momento é bastante simbólico, de acordo com Vilela (1998, p. 90), que enxerga a figura de Nina na chácara como “uma violeta perdida entre os trevos”. Ela é, decerto, uma figura discrepante na casa, haja vista seu jeito de se vestir, de pensar e sentir a vida; ela marca a ruptura com toda a tradição que a família defende, e escandaliza pela liberdade, pela permissão que se dá de viver e transgredir sem culpas. Valdo não é capaz de alcançar a alma de Nina; para ele, ela é um objeto de ostentação que se revelou a mulher cuja perniciosidade foi diagnosticada pelo seu irmão mais velho. O que mostra o seu desconhecimento dela como mulher aparece num detalhe muito simples: para recebê-la, recolhe dalias e a entrega num dos poucos gestos de delicadeza que, na verdade, não tem qualquer ressonância, pois logo ela se sentirá reconhecida pelo jardineiro que lhe oferta violetas, suas flores, como já se disse, prediletas.

Como os símbolos presentes no romance de Cardoso são calculados, a cor violeta da flor que, em si, já marca a brevidade da vida, como registramos, representa, de acordo com o **Dicionário de Símbolos** (2008), a passagem da vida para a morte, refletindo uma involução, enquanto o verde, que se localiza no lado oposto do horizonte do ciclo da vida, reflete a evolução. Notemos que o verde inicialmente se destaca fora da casa, mas, com a morte do jardineiro, o jardim fica abandonado, e o que resiste são as violetas como para marcar o destino dos que lá permanecem.

A simbologia da cor relacionada à morte advém do manto que revestia Jesus Cristo quando ele percorreu a via crucis, motivo pelo qual, nas sociedades ocidentais, ela é usada como luto. Inclusive o violeta e o dourado são as tonalidades do manto dos padres nas celebrações religiosas da sexta-feira Santa. O roxo, seu outro nome, “na liturgia católica, evoca o aspecto penitencial e a morte como passagem” (VILELA, 1998, p. 90); numa alusão ao sofrimento de Cristo no calvário, evoca “uma transformação que demanda uma atitude

difícil, que custa sofrimento” (VILELA, 1998, p. 90). Não é à toa que a personagem Donana de Lara, personalidade de Vila Velha, que protagonizará o romance **O viajante** (1973) alguns anos depois, aparece no velório toda vestida de roxo (CARDOSO, 2013, p. 479), a cor associada às celebrações fúnebres.

Antes, porém que, no romance, as violetas insinuem o presságio de morte ou “o coração em dor”, Timóteo compara Nina a elas: como os canteiros de violetas dão vida ao jardim, Nina, igualmente, trouxe beleza e juventude para a casa. Carelli, por sua vez, interpreta a presença dessas flores na narrativa como “a mancha do grito, o pavor mortal, a paixão sufocada, o gesto do delírio” (CARELLI, 1988, p. 195), ou seja, tudo o que permeia o universo das paixões reprimidas, das transgressões e da iminência da morte que cada um vive. Com efeito, é nas proximidades do Pavilhão – lugar afastado, propício aos interditos e violações – que ficam os canteiros, como a ornar o cenário dos amores proibidos.

Ao descrever uma das cenas de amor com a mãe, já distanciado dos fatos, André associa o cheiro dela ao das flores:

Ela se dobrara para trás, caí sobre seu colo, rolamos sobre o velho divã – e por mais que viva, jamais poderei esquecer a sensação transmitida pela forma dos seus seios entre minhas mãos, da garganta macia onde meus lábios passeavam, do perfume quente, adocicado, que se desprendia dela, como de um canteiro de violetas machucadas (CARDOSO, 2013, p. 283).

A referência ao cheiro das “violetas machucadas” no corpo de Nina traz a sugestão não apenas da sensualidade dela e da volúpia do sexo, mas da intensidade, do dolo que subjaz na imagem das flores pisadas que exalam o perfume mais forte, por ter a seiva à mostra, como um corpo em carne viva. Essa imagem é sempre reiterada no filme de Saraceni.

Ao cumprir a promessa de levar um ramo de violetas ao cadáver de Nina, Timóteo, espantado com a semelhança entre André e Alberto, o jardineiro, recita em voz alta: “Deus é um canteiro de violetas, cuja estação não passa nunca. Deus é uma vastidão sem termo de entendimento, de perdão e de beleza” (CARDOSO, 2013, p. 513), segundo Ormond (2008)

Uma metáfora belíssima sobre o prazer e o amor (simbolizados nas violetas, que Alberto colocava diariamente na janela do quarto de Nina) em contraposição a um Deus perverso, punitivo, censor das relações humanas tomadas como exóticas e pecaminosas (ORMOND, 2008).

Como Ormond, que associa a flor ao prazer e o amor em contraposição à punição divina, Sut, ao falar sobre a presença das violetas no romance, com base nas palavras proferidas por Timóteo, diz que elas “marcam as estações dos personagens, os enganos, a vida

na realização do amor no canteiro de um homem jovem, as tantas mortes, a ressurreição possível na imortalidade dos genes e a prisão a que estão condenados os homens resignados” (SUT, 2005). Para Timóteo, Alberto renasceu em André como as violetas, por mais que sejam colhidas, não se esgotam, voltam a brotar nos canteiros do jardim.

Já Nascimento (s/d, p. 62) diz que as “violetas dão a belíssima imagem dessa outra e estranha forma de amar, cujo advento depende da dissolução do limite humano [...] o que confirma, segundo Timóteo, o paradigma cristão”. Nina, de acordo com esse paradigma, viveu o amor e o pecado, transgrediu as leis dos homens e de Deus, tendo sido, por isso, uma mulher má, logo, suscetível à punição com a doença que a corroeu. São rompidos os limites do humano, e o divino se sobrepõe, como adverte o Padre Justino: “Deus, ai de nós, muitas vezes assume o aspecto do mal [...] 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” (CARDOSO, 2013, p. 534).

Nascimento faz também uma análise em relação às flores na perspectiva da criação literária, considerando que as “violetas metaforizam o literário ou o belo em geral, revelando por fim a magna metáfora da Criação. Lúcio, profeta do Mal (Lúcifer) se transmuta em Lúcio, apóstolo do Eterno (Iluminado)” (NASCIMENTO, s/d, p. 62). Se no corpo da escritura, o belo prevalece na evocação da imagem das violetas, subjaz a simbologia do calvário, de certa anteposição da dor e do sofrimento, bem como da fragilidade humana. Nina perde o viço ao padecer fulminada por um câncer assim como as flores têm vida breve e fenecem inevitavelmente.

3.5.2 Os lençóis e os vestidos

A roupa não cumpre apenas a função de vestir, tem um significado. Diz Lurie, que “Por milhares de anos os seres humanos têm se comunicado na linguagem das roupas” (LURIE 1997, p. 19), ou seja, elas “traduzem-se como uma espécie de linguagem” (PAIXÃO e SOUSA, 2014, p. 350). Nos textos literários, “o sistema indumentário aparece assumido pelo linguístico” (BARTHES, 2009) para cumprir uma função, o que quer dizer que as descrições marcam uma intencionalidade quase sempre ligada à construção do personagem, desde a sua situação social ao estilo individual. Roland Barthes entende a vestimenta como um “sistema de significações” e analisa-o como um signo:

Para além dos vocábulos que o compõem, todo enunciado de revista, portanto, constitui um sistema de significações, composto de um significante, de termos

discretos, materiais, enumeráveis e visíveis – o vestuário –, e um significado imaterial, que, segundo o caso, é o mundo ou a Moda; em conformidade com a nomenclatura saussuriana, chamaremos de signo a correlação de dois termos: significante indumentário e significado mundano ou de Moda. (BARTHES, 2009, p. 52)

Barthes (2009) aproxima as roupas da concepção estruturalista da língua(gem), evocando os sentidos delas, como parte de um sistema, que possui os seus próprios elementos, formados no interior desse sistema. Para ele, as roupas seguem a moda que, por sua vez, traduz o caráter moral de uma época, ou o estilo de uma civilização. Ele pensa a roupa como discurso, partindo das ideias do linguísta genebriano, Saussure, sobre a linguagem humana. Ele chama de indumentária o sistema e as normas da moda; e de traje o que se veste:

Parece extremamente útil distinguir de modo análogo, no vestuário, uma realidade institucional, essencialmente social, como que a reserva sistemática, normativa, da qual ele extrai seu próprio traje; propomos chamar essa realidade, que corresponde à língua em Saussure, de indumentária; e uma realidade individual, verdadeiro ato de vestir-se, pelo qual o indivíduo atualiza em si a instituição geral da indumentária; propomos chamar esta segunda realidade, que corresponde à fala em Saussure, de traje. Indumentária e traje constituem um todo genérico, ao qual propomos reservar doravante o nome de vestuário (é a linguagem em Saussure) BARTHES, 2005, p. 268)

Para os moradores da chácara, a roupa tem uma “realidade institucional”, faz parte de uma “reserva sistemática e normativa”, que representa a austeridade da família; daí a escolha pelo cinza, pelo preto e, algumas vezes, o branco, sempre em tecidos lisos. Já Nina “segue uma realidade individual”, qual a fala. Ela se veste de acordo com a moda que, qual a linguagem, está sujeita a flutuações, de modo que nada é definitivo quando se refere à fala e ao vestuário. Assim, ela usa chapéus, uma variação de vestidos coloridos, decotados e justos, e mantém os cabelos sempre soltos, marcando, com isso, o seu estilo particular.

Nina introduz a cor num universo monocromático (ROSA E SILVA, 2009, p. 66), surpreende com o seu comportamento livre, mas também pratica uma “cesura agressiva”, pois que leva o desejo, a sensualidade; simbolicamente, leva a obscenidade do vermelho ao cotidiano cinza e começa a morrer a partir do excesso de vida com que disfarça a sua tristeza íntima. Como é uma mulher vaidosa, mesmo numa cidade de interior, onde as pessoas não se preocupam com elegância e luxo, ela faz questão de manter-se na moda, produzindo-se e chamando a atenção para a sua beleza sempre realçada pelos adornos. É pelas vestes que ela se individualiza e constrói sua identidade, diferenciando-se das outras mulheres da casa e impondo a sua subjetividade, que é interpretada como disforme em relação às demais da casa e sendo, por destoante, um elemento desagregador a que se atribui uma maldade natural.

Para o semiólogo, o vestuário pode constituir-se como um objeto poético, por mobilizar, com muita variedade,

Todas as qualidades da matéria – substância, forma, cor, taticidade, movimento, apresentação, luminosidade; e depois porque, em contato com o corpo e funcionando ao mesmo tempo como seu substituto e sua cobertura, é ele, certamente, objeto de um investimento muito importante (BARTHES, 1980, p. 224).

É pela vestimenta, com efeito, que Nina constrói sua imagem de elegância e protagonismo feminino. Quando chega pela primeira vez à chácara, desperta admiração pelos trajes e pelo excesso de bagagem que Demétrio disse serem inúteis “na roça”, onde as mulheres se vestem com simplicidade. É também pelas roupas que, pela primeira vez, ela toma contato com André e ele passa a idealizar aquela mãe que ainda não havia conhecido. Quando ele encontra os vestidos dela no guarda-roupa, se sente seduzido, mas logo é censurado pelo pai que, diante da cena, vê-se atormentado pelas lembranças, como se aquelas peças presentificassem a mulher que as usou e deixou nele somente destruição e mágoa.

Rosa e Silva afirma que a roupa possui uma linguagem simbólica e evoca intencionalidades. Diz que, dentre “os recursos utilizados por Lúcio Cardoso para a construção do significado do romance, destaca-se o vestuário como disfarce da pseudoverdade exterior (hipocrisia) que veste/desveste a verdade interior” (ROSA E SILVA, 2009, p. 59). De fato, o devastado mundo exterior da chácara e dos seus moradores nativos contrasta com o da aparência de Nina, sensual e bem-vestida que, entretanto, no embate com a hostilidade que a cerca, padecerá com o apodrecimento do corpo, qual Lázaro, cuja ressurreição é evocada na epígrafe do romance, retirada do Livro de São João, XI, 39, 40, desvestindo-se do luxo para vestir a miséria humana da perecibilidade. Rosa e Silva afirma:

Ao pretender desmascarar a realidade humana e econômico-social, o romancista atribui ao traje das personagens uma função relevante no plano plástico pictural do ultraje que vai atingir a família (casa assassinada), quando do seu confronto com a verdade/realidade” (ROSA E SILVA, 2009, p. 59),

Já doente, Nina decide queimar os seus vestidos e, numa atitude de aparente renovação espiritual, diz colocar no passado a mulher que os usou. Embora revele que eles são a sua própria identidade - “No dia em que não usasse mais desses trapos, garanto que não me sentiria mais eu mesma” - também afirma que sua “época de vestidos bonitos já passou” (CARDOSO, 2013, p. 363), acrescentando, para a governanta, que quem vestia aqueles trajes não existia mais (CARDOSO, 2013, p. 367). Rosa e Silva (2009, p. 72) interpreta esse gesto como simbólico de um sacrifício, prenúncio da morte: “No ritual do fogo purificador, a busca

da ressurreição: uma outra Nina anseia renascer das cinzas qual nova fênix” (ROSA E SILVA, 2009, p. 72-73).

Na visão de Valdo, foi uma atitude absurda; ele quis entender porque ela não os deu às criadas e interpretou o ato como uma estratégia dela para adquirir novas peças. Embora ele não tenha tomado conhecimento, logo em seguida, de acordo com a narrativa literária, ela, de fato, viajou para o Rio a pretexto de consulta médica, e pediu novos vestidos e adornos ao Coronel, que revelou, em seu depoimento, ter gastado uma pequena fortuna com compras, que ele chamou de “seu pequeno delírio”: “sedas que nem chegava a apalpar, flores, veludos, roupões próprios para a noite, cintos e fivelas – e ainda mais um chapéu que se achava no rigor damoda, e luvas de pelica, e uma pele apropriada para o inverno mais rigoroso” (CARDOSO, 2013, p. 387), que ela nem mais teve tempo de usar.

O discurso de mudança não é de despojamento material. Pelo menos não no livro. Ela não abre mão, nem nos momentos finais, da aparência refinada que a manteve viva, afinal, a vaidade é um traço característico da sua personalidade, e o desejo pelas peças de luxo, que compra sem praticamente olhá-las, parece a necessidade de compensação da autoestima no estado em que se encontra.

De volta à chácara, no enredo do livro, seu estado se agrava e ela padece sobre a cama, com os cabelos desalinhados e o rosto pálido, exalando um odor desagradável pelo ar, nua sob os lençóis, constantemente trocados para assepsia, pois seu corpo suja-os de sangue e secreções. Em um dos momentos dramáticos, Ana se dispõe a lavar os lençóis e sai com eles do quarto, num gesto que, como já afirmamos, não é de generosidade; ela se sente vingada, assistindo ao fim da luminosidade de Nina, que tanto a incomodou, por fazer ainda mais visível sua própria opacidade.

O prazer da vingança se mistura ao anseio de intimidade nunca realizado. Ana quis aproximar-se de Nina, ser igual a ela, um ser pulsante e carismático, mas, não conseguindo, sufocou a admiração em ódio e maldição. O contato com os lençóis sujos do corpo da outra dá-lhe certo deleite, mas também exprime a ideia de apropriação do que era da outra, portanto, objeto do seu desejo:

Com a aproximação da morte de Nina, os tecidos que a delineiam ganham aura mítica, acabando por mobilizar os afetos contraditórios de seus amantes e inimigos. Ana experimenta franco prazer ao dançar com as roupas e lençóis sujos da cunhada. Sua felicidade é, por um lado, motivada pelo sofrimento da doente e, por outro, pela oportunidade de proximidade com o corpo dela. (CARDOSO, 2012, p. 98)

Ana parece sentir-se feliz em tocar os mesmos panos que tocaram o corpo de Nina, o que a faz parecer louca. Ela descreve o momento como se ele tivesse sido encenado e

não vivido propriamente. A morbidez do sentimento de Ana revela o mal nascido da inveja, do ciúme e do despeito de alguém que quer destruir o que não pode amar. Ela não tem nenhum sentimento de perda em relação à Nina, porque não se pode sentir falta do que nunca se teve; o que sente é a ação da providência divina em seu favor. A maldade de Ana assemelha-se à de Healtcliff, que Bataille (2015, p. 15) descreve como “o meio mais forte de expor a paixão”. Diz o crítico: Não podemos tomar como expressivas do Mal aquelas ações cujo fim é um benefício, uma vantagem material. [...] É o sadismo que é o mal” (BATAILLE, 2015, p. 15). Qual o personagem de Emily Brontë, Ana exerce o mal puro, o regozijo em ver o outro sofrer: “Não sei quanto tempo girei assim no escuro, abraçada àquele fantasma elaborado com os lençóis amarfanhados - sei apenas que rodei, rodei, enquanto sentia subir-me às narinas um odor forte de violetas e heliotrópios esmagados” [...] (CARDOSO, 2013, p. 441). Mais uma vez há a associação do cheiro de Nina ao das violetas, finalmente, confundido com o odor que prenuncia a morte, a vingança maior por tudo o que ela representou.

Os lençóis também têm relevância quando servem de única mortalha para Nina, bem como o sudário de Jesus Cristo, pois, na obra literária, também se recobre o seu rosto. Além de ordenar a retirada do corpo ainda quente do quarto, Demétrio impede que a governanta lhe ponha uma roupa e impõe que o corpo da cunhada seja apenas envolto num lençol. Ana é quem toma a frente para cumprir as ordens do marido. Segundo o depoimento de Betty a Valdo, “Ana [...] fora até a janela e, rodando o trinco, abriu-a de par em par. A luz de fora penetrou violentamente no quarto: o corpo, resguardado sob o pano branco, como que, de repente, se tornou mais estranho e desamparado” (CARDOSO, 2013, p. 466). Consternada com tal crueldade, a governanta diz ter assistido ao ritual de Ana. Conta que ela “fora até o gavetão do armário que ficava no corredor [...] e retirara dele um lençol. Era de linho, dos melhores que a família possuía” (CARDOSO, 2013, p. 467).

Podemos sugerir que a presença do lençol de linho para cobrir o corpo de Nina traz uma alusão ao tecido que cobriu o corpo de Jesus Cristo após sua morte. Como Ele, Nina percorreu a Via Crucis, viveu o sacrifício da dor e da doença que apodreceu seu corpo diante dos que nunca a entenderam, dos “inimigos” que a odiavam e, no caso de Ana, que desejou a sua morte. Ao voltar para a chácara pela última vez, ela sabia que voltava para viver o seu calvário. Foi na chácara que ela morreu, após longa e lenta agonia, qual Lázaro, com o corpo apodrecendo aos poucos.

A decisão de Demétrio sobre o velório Nina transparece uma atitude autoritária, um ato de revide, um exercício do poder que quis ter, mas não teve sobre ela quando viva.

Logo após retirarem o corpo do quarto, ele, ensandecido, joga todos os pertences de Nina no chão e chuta as peças numa verdadeira “luta corporal”, como quem quer expurgar da casa tudo o que a represente entre aquelas paredes. Ao desfazer-se das peças – “não somente roupas e caixas, mas sapatos também [...] enfeites, rendas, um mundo de pequenas utilidades” (CARDOSO, 2013, p. 479), diante dos visitantes estarecidos, tenta, também, interromper o discurso que a identificava: suas roupas e sua vaidade, como descreve Valdo:

Não eram vestimentas comuns, restos de uma pessoa morta o que ele atirava fora: eram coisas vivas, que ainda valiam em toda a extensão de seu batalhador significado. A visão paralisou-nos a todos: era como se a própria Nina ali estivesse” (CARDOSO, 2013, p. 481).

Não é pelo medo do contágio da doença que ele agressivamente atira fora os pertences dela, mas pela necessidade de expurgar qualquer lembrança de dentro da casa e de si mesmo.

Demétrio age sobre o domínio do proibido, e a sua maldade se manifesta na sanha de um amor jamais realizado. Como expõe Bataille (2015, p. 19), “O interdito diviniza aquilo cujo acesso proíbe. Subordina esse acesso à expiação – à morte – mas o interdito não deixa de ser um convite, ao mesmo tempo que um obstáculo”. Esse movimento do desejo, ultrapassando a razão, conduz o amor ao ódio, porque há um convite que não pode ser aceito. Nesse momento, Valdo confirma a descoberta recente por meio das ações do irmão: a sabotagem dele ao seu casamento e a perseguição à Nina, o uso do seu poder de irmão mais velho para destruir o que não podia ter. Finalmente, Valdo interpreta o ato violento de Demétrio com as roupas de Nina como “uma ofensa mortal ao ser a quem aquelas coisas haviam pertencido” e assegura:

Não sei por quê, mas naquele afã julguei vislumbrar um ultraje que procurava alcançar Nina além-túmulo. O que ele segurava era com tal ímpeto que parecia projetar seu gesto no infinito – de lá, provavelmente, alguém compreenderia a extensão da sua maldade (CARDOSO, 2013, p. 481).

Estendida sobre a mesa da sala, Nina já não responde por si mesma, não dá conta do que se passa ao redor; morta, susceptibiliza-se, portanto, está entregue ao capricho das vontades deles. É Penha Cardoso (2012, p. 99) quem focaliza esse detalhe: “Cercada de inimigos, conscientes da importância das roupas em sua vida, Nina é velada apenas envolta em um lençol branco”; é imputada a ela uma punição: o despojamento total de qualquer ornamento. Sobre a mesa da sala encostada à parede, com o corpo, ainda quente, apenas

envolto num lençol e com uma vela no entorno, ela é velada de modo contrastante com a vida de enfeites e luxo que sempre teve.

No próximo capítulo, veremos como essas questões da composição da personagem foram adaptadas para as telas, observando quais mudanças significativas ocorreram e o que elas representam no sistema receptor.

4 A PERSONAGEM FEMININA NO CONTEXTO DA TRADUÇÃO

A prática de se adaptar obras literárias para o cinema começou ainda no século XIX, mas foi a partir do início do século XX (SKYLAR, 1975), que os críticos defenderam com mais intensidade a proximidade do cinema com a narrativa literária, por considerá-lo, também, “uma arte de contar histórias” (BORDWELL, 1997, p. 50). As convergências estéticas são evidentes, o que facilita, em alguns aspectos, o processo de tradução, entretanto, como se trata de relações sógnicas entre diferentes meios de linguagem, não é possível realizar uma cópia ou uma simples transposição de elementos.

Plaza (2001), tratando da tradução entre signos, assinala que o processo não objetiva obter consenso, mas, de modo diferente, visa atingir a essencialidade do signo. O teórico afirma, porém, que “a leitura para a interpretação é a interpenetração nas qualidades materiais do signo que delimitam os caracteres de seu Objeto Imediato” (PLAZA, 2001, p. 36). O diretor do filme é, dessa maneira, livre para fazer a escolha do que adaptar de um texto para o outro, de acordo com o seu estilo, os seus propósitos, ainda levando em conta o contexto histórico e social de ambos, que pode ser diferente. Assim, a tradução se dá “como processo de dupla semiose: uma leitura decodificadora e outra de inserção recodificadora” (CAMPOS, 2004, p. 22). A obra literária é, pois, adaptada para o cinema, sem que seja necessária a “fidelidade” da narrativa fílmica à literária.

Com efeito, Lefevere entende esse processo de tradução como um tipo de reescrita, que reflete uma ideologia e uma poética, que podem variar nos contextos de partida e de chegada, fazendo, em alguns casos, modificações no sistema da cultura receptora:

A tradução é, certamente, uma reescrita de um texto original. Toda reescrita, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada. Reescrita é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artificios e a história da tradução é também a da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra (LEFEVERE, 2007, p. 11-12).

Nas palavras do autor, a tradução³² fílmica consiste numa reescrita, que modifica o texto de partida, introduzindo um novo olhar, refletindo, assim, a poética e a ideologia desse novo olhar, o que implica o desenvolvimento de uma outra obra. Assim, a personagem do texto literário pode, ao ser adaptada para o cinema, ganhar novos contornos, tanto em função de sua releitura, quanto ao novo contexto e à sua própria representação na tela.

³² Nesta tese, consideramos a adaptação como um processo de tradução, conforme discutido por Catrysse (2014). Os dois termos, portanto, se alternarão ao longo da análise com sentido equivalente.

Ao compararmos as personagens do livro às do filme, buscando suas especificidades, encontramos a declaração de Paulo Emílio Salles Gomes de que todas as considerações acerca dessa categoria no romance são válidas para o filme, “seja a narração objetiva de acontecimentos, a adoção pelo narrador do ponto de vista de uma ou mais personagens, ou mesmo a narração na primeira pessoa do singular” (GOMES, 1968, p. 103), embora o modo narrativo mais utilizado seja aquele em que o narrador se retrai e permite que as personagens se expressem e ajam por si mesmas.

A personagem do romance, segundo o crítico, é feita exclusivamente de palavras escritas. Já, no cinema, a cristalização definitiva dessas personagens é condicionada a um contexto visual, ou seja, elas são encarnadas em pessoas. Diz ele que “Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores” (GOMES, 1968, p. 111). Ou seja, o cinema, no caso da adaptação, na visão dele, não cria; limita-se a fazer um deslocamento de seres fictícios que já estão prontos e consagrados na literatura.

O crítico aponta, ainda, que a visualização da imagem pronta, a corporeidade da personagem, é um fator importante na tradução, haja vista a expectativa do leitor em relação ao ideal que ele criou na leitura. Há uma associação imediata da personagem à pessoa da/o atriz/ator que a representa, de modo que, a partir da primeira exibição do filme, fica difícil a dissociação; daí ser fundamental o cuidado com a escolha do/a ator/atriz que encenará determinada personagem literária. Essa materialização da personagem, bem com a sua interpretação, interferem na tradução, aproximando-a ou distanciando-a do texto de partida, podendo ter, de acordo com a escolha, diferentes nuances para o leitor e o espectador.

Não queremos discutir se há supremacia da literatura sobre o cinema nesse processo de adaptação, ou analisar em que sistema a personagem é melhor delineada, pois acreditamos que ambas as artes – literatura e cinema – influenciam-se reciprocamente (BAZIN, 1991 p. 84); até porque o aspecto visual da narrativa literária não retira da direção a necessidade de elaboração artística na construção das personagens no sistema cinematográfico. As leituras intersemióticas e as reescritas feitas pelo cinema a partir do texto literário não têm compromisso com fidelidade, pois não se limitam a uma simples “transposição de seres fictícios que já estão prontos e consagrados na literatura”, como defende Gomes (1968, p. 111). Há, nesse processo, uma evidente manipulação, que não é deliberada, ao contrário, se dá no sentido de lidar com aspectos estéticos ligados à poética dos dois sistemas.

Gomes (1968) faz, também, ponderações sobre a permanência ou impermanência da personagem cinematográfica no imaginário das pessoas, e declara que é mais trabalhoso preservar para a posteridade as personagens registradas nas imagens e palavras faladas na película, do que as impressas em linguagem escrita, ou seja, por conta de detalhes técnicos e extratextuais, ele julga que a personagem literária é mais longeva que a cinematográfica. Consideramos superado esse ponto de vista, por conta dos avanços tecnológicos de tratamento e conservação da imagem; além disso, os vários estudos sobre as narrativas fílmicas bem como a memória dos espectadores, especializados ou não especializados, não permitiriam, jamais, que as personagens emblemáticas do cinema se apagassem. A personagem Scarlet O'hara, vivida pela atriz Vivien Leigh, por exemplo, eternizou-se no imaginário coletivo de toda uma geração de brasileiros muito mais por conta do filme **Gone With the Wind (E o vento levou)**, dirigido por Victor Fleming e George Cukor, em 1939, do que pelo livro homônimo, romance da escritora e jornalista norte-americana Margaret Mitchell, publicado inicialmente em 1936. No caso de personagens sem relevância, esse apagamento pode ocorrer em ambas as linguagens.

É com base nessas considerações que analisaremos a personagem Nina no contexto da tradução, não no intuito de cotejar equivalências, mas de investigar as transmutações, observando os “valores [...] que estão em jogo e o objetivo do cineasta [que] não deve ser o de transcrever para a tela uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*” (BAZIN, 1991, p. 82-83), mas de reescrevê-la.

4.1 A adaptação e a personagem cinematográfica

A adaptação é uma prática antiga, haja vista que as histórias nascem de outras histórias, assim como a arte deriva de outras já existentes, ou seja, é um processo sempre presente na criação artística da cultura ocidental, como assinala Linda Hutcheon:

[...] é evidente que as adaptações são velhas companheiras: Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto. Esquilo, Racine, Goethe e da Ponte também recontaram histórias conhecidas em novas formas. As adaptações são tão fundamentais à cultura ocidental que parecem confirmar o insight de Walter Benjamin (1992, p. 90), segundo o qual “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias”. Os ávidos adaptadores, ao longo dos séculos, certamente não precisaram dos pronunciamentos críticos de T.S. Eliot ou Northrop Frye para compreender o que, para eles, sempre foi um truísmo: a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias (HUTCHEON, 2011, p. 22).

Para a autora, a adaptação possibilita disponibilizar histórias para públicos distintos, o que propicia o alargamento do alcance da obra de partida. Ela enfatiza a importância da prática para a cultura ocidental e confirma que adaptar é recontar, o que corrobora a ideia que vimos discutindo sobre a personagem Nina, que, ao ter a releitura para as telas, mostra-se ao espectador frente a frente, por meio do discurso direto, de modo diverso do romance, em que ela é apresentada ao leitor mediante o discurso indireto, pelo olhar alheio. Além disso, ela é levada pelo cinema a um público que nem sempre tem acesso à produção literária de Lúcio Cardoso, expandindo, assim, os espaços de alcance de sua obra.

Voltando à relevância do diálogo entre o cinema com outras artes, é oportuno observar que essas misturas não implicam uma perda de identidade, mas o desenvolvimento dos gêneros. Depois de considerar que, ao buscar inspiração no texto literário o cinema se tornava impuro, André Bazin percebeu a adaptação – a passagem da escritura à imagem (BAZIN, 1991, p. 83) – como um modo de o cinema aperfeiçoar sua própria narrativa, sem perder a gramática que lhe é própria, ou seja, ambos os gêneros se beneficiam com as trocas e os diálogos que travam.

Com efeito, é incontestável a diversidade de temas que a literatura oferece ao cinema e as possibilidades de intersecção, que estão presentes na filmografia ou nos estudos dos precursores da arte cinematográfica. É conhecida a história do influxo do cinema do cineasta norte-americano Griffith na obra do escritor inglês Charles Dickens, de onde ele retirou “modelos narrativos, técnicas, uma concepção de ritmo e de suspense, articulando duas ações simultâneas e paralelas” (BELLO, 1997, p. 106) e fez o que Bello chamou de filme literário.

Paulo César Saraceni, seguindo o mesmo impulso, começou nos anos 60 a experiência de adaptar textos literários, dando visibilidade às personagens de Lúcio Cardoso, especialmente à mulher, que aparece sempre como protagonista em seus filmes. Assim, Nina, Ana, Donana de Lara e Sinhá ganharam vida nas telas, demarcando o território feminino e adquirindo novos contornos com a releitura. Nina, por exemplo, é adaptada para o cinema caracterizada pela beleza, pela tristeza íntima e pela independência, sem ter sobre si mesma, entretanto, o mesmo discurso de ódio que a qualifica como má na obra literária.

Não pode ser a mesma, destarte, a configuração dos seres fictícios em ambos os sistemas, é certo. Especialmente nas narrativas filmicas, as personagens são recortes, ou seja, aparecem apenas delineadas por um rosto e por atitudes que inferem sua personalidade. Não há, no filme, como no livro, espaço para a inteireza delas. Por mais que a narrativa literária tenha traços da narrativa contemporânea, no sentido de apresentar as personagens

desenraizadas e o enredo fragmentado, há, nela, mais espaço para que elas se apropriem dos fatos. Nesse sentido, o romance **Crônica** é muito cinematográfico, haja vista a fragmentação do enredo em textos de narradores diferentes, que acabam por revelar os fatos de modo retalhado para o leitor e dando pouco espaço para a individuação das personagens, sobretudo porque o foco dos relatos é Nina; é sobre ela que há mais revelações, embora possamos projetar os outros pelo seu (deles) próprio discurso.

Guimarães, nessa perspectiva, afirma que as personagens em questão não são reveladas em sua inteireza, acrescentando que cada uma parece fazer questão de conhecer “apenas uma parte dos assuntos tratados e discutidos no isolamento e escuridão de porões, quartos e corredores” (GUIMARÃES, 2014). Possivelmente, isso ocorre com os Meneses, que vivem de aparências, sombras, fantasmas e recordações entrecortadas, como se precisassem de um véu para encobrir-los. Esse detalhe se avulta ainda mais no filme, onde as personagens Nina e Ana ganham maior relevo, o que torna mais evidente a rivalidade entre elas e o ódio da segunda pela primeira, que é retribuído com desprezo.

Como no filme é dada voz às personagens para se expressarem com palavras, olhares e gestos, o espectador acompanha visualmente a subjetivação delas, bem como a corporeidade, não tendo apenas que desenhá-las em sua imaginação, até porque ganham uma fisionomia. Vejamos o caso de Nina e Ana, que aparecem com os rostos das atrizes Norma Bengell e Tetê Medina, respectivamente, com toda a carga dramática de atuação, o que facilita a percepção da particularização de cada uma. Ana, sempre nervosa e cabisbaixa, com seu olhar de esgueira, é a própria encarnação da mulher dissimulada que, na maior parte do tempo, ganha ares de louca. Nina personifica-se pela beleza, pela exuberância dos trajes e dos cabelos longos e loiros, pela segurança do olhar que, em parte do tempo, perde-se em tristeza interior. Sua determinação e independência são flagrantes, destacando o contraste de sua presença na chácara, entre pessoas formais e soturnas, que olham para ela com um misto de admiração e reprovação. A maldade, que tantas vezes é imputada a ela na obra de Cardoso por meio dos relatos, se dilui, na tela, nos olhares de desconfiança e desaprovação.

É oportuno considerar as observações de Juan José Garcia-Noblejas (1982) quanto à ação das personagens no cinema. Para o autor, essa categoria se tornou o centro de referência da ação dos relatos e tem sido, por muitas vezes, colocada em primeiro plano, daí serem identificados como “agentes” por estudiosos como Kaiser e Barthes (GARCIA-NOBLEJAS, 1982, p. 77).

O crítico aborda, ainda, a tipologia de Ph. Hamon, baseada em um sistema semiótico, que a distingue em três tipos: personagens referenciais, personagens deícticos e

personagens anafóricos (GARCIA-NOBLEJAS, 1982, p. 79-80). Haverá um caráter dominante, mas, evidentemente, a personagem não estará moldada por apenas um deles.

A sua marca referencial, ou seja, o seu nome associado a fatos históricos reais, ou a sinais que o incluam dentro de um contexto cultural determinado, caracteriza a função referencial da personagem; essa marca não evita que se perceba a voz do autor ou do narrador, que faz evidente a função deíctica do ser fictício, como não impede o leitor/espectador de perceber o papel dele dentro da ação, sua relação com os demais elementos da narrativa, sua inclusão no próprio drama que representa, ou seja, sua função anafórica. Assim, as personagens cinematográficas, mesmo tendo sido ressignificadas de acordo com a poética do cineasta, parecem ter o mesmo desenho das literárias, na medida em que são construídas com base em atributos que as fazem relevantes no enunciado e as tornam imprescindíveis à ação.

No filme **Casa assassinada**, podemos identificar nas personagens as três funções abordadas por Garcia-Noblejas (1982), sendo, por isso, certamente, demais relevantes à ação. Não cabe, nesse momento, nos determos em classificações genéricas, mas, a título de ilustração, mostramos que Nina é, referencialmente, a moça carioca que representa a mulher libertária; sua função deíctica é a de personagem feminina carregada pela cosmovisão das vozes que relatam sua história e das vozes do próprio autor da obra literária e do diretor que a traduziu para a tela; enquanto em seu atributo de protagonista, centro de todos os olhares dos narradores, está sua dimensão anafórica.

Desse modo, considerando a complexidade da protagonista de Lúcio Cardoso na narrativa, analisaremos, nas próximas seções, como foi feita a sua leitura para o sistema cinematográfico, como foram traduzidas as vozes que descrevem a personagem na obra literária, quais apagamentos e que imagens foram geradas a partir do livro.

Pretendemos observar como a maldade de Nina, pelos outros referida, que pode ser vista no texto de Cardoso como denúncia da situação da mulher na sociedade daquela época, foi representada na narrativa fílmica, analisando as estratégias utilizadas pelo diretor, no intento de perceber se elas trazem implicações significativas para o reposicionamento da obra de partida no sistema literário brasileiro ou para a adesão do espectador.

4.2 Nina e a sua reconfiguração na narrativa fílmica

As personagens de **Casa assassinada** são caracterizadas como anjos, monstros e deuses de si mesmos (LAZO, 2012), com isso, ficando evidente a divisão maniqueísta entre

bons e maus, personalidades autocentradas e imodestas, traços que evocam o orgulho e a superioridade que identificam os Meneses.

Para construir o clima sombrio e nostálgico que envolve essas personagens, o início da narrativa do filme se dá com a presença do som do piano de Tom Jobim e a fotografia de partes da casa como pano de fundo. A contenção entre cores frias³³ e exuberantes da fotografia de toda a película dá um tom 'viscontiano'³⁴ aos cenários (ORMOND, 2008), coadunando-se com a atmosfera misteriosa e tumultuada da casa e de seus habitantes, exatamente como se apresentam no romance. O aspecto tão suntuoso quanto mal cuidado aparece em várias cenas, com focalizações em paredes envelhecidas e portas retintas (Figura 4), como a deixar clara, nas imagens, a negligência e a falta de gestão do patrimônio, harmonizando-se, assim, a decadência do espaço físico com o declínio dos seus moradores, o que faz com que a casa apareça, qual está no livro, como elemento representativo da

Figura 4 - Entrada lateral da casa



Fonte: Filme *Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni. TV BRASIL, <https://www.youtube.com/watch?v=eIDrJ3sIsTI>

destruição.

Tanto na narrativa literária como na fílmica, a história começa a ser contada pelo desfecho. O livro se inicia com uma narração do diário de André, em que ele fala dos sentimentos em relação à morte de Nina e conta sobre a última visita ao quarto dela. No filme, o corpo da personagem é focalizado em cima da mesa da sala, vestido de preto, e logo surgem as cenas de André (Augusto Lourenço) visitando-a no quarto. Seguem-se os relatos, com a

³³ Cores associadas ao gelo, à água, à lua, que transmitem a sensação de frio, como azul, violeta (roxo ou púrpura) e verde.

³⁴ Com influência estética nostálgica do cinema do italiano Luchino Visconti.

narração em *voice over*, e as cenas que recompõem a sua história na casa dos Meneses, até o desfecho, que é a retomada do velório que apareceu no início. Embora se apresentem os mesmos procedimentos, os propósitos são diferentes: enquanto no romance revela-se o destino das outras personagens, no filme, o epílogo se dá na retomada do velório. A esse respeito, Carelli assinala:

A primeira metade do romance é mais complexa em seu arranjo de temporalidade do que o fim da obra. A narrativa se estrutura após uma abertura em torno de um arco que se fecha no capítulo 55. A morte de Nina constitui o tempo presente (no passado), o corpo do romance apresenta o antes, o fim da narrativa de Valdo e o último capítulo falam do depois (CARELLI, 1988, p. 185).

Assim como no livro, a estruturação do tempo, no filme, é complexa. Ele se inicia com a exibição do corpo de Nina sobre a mesa da sala, vigiada por André (Figuras 5 e 6). Logo após, recupera-se um momento cronologicamente anterior, em que ela está deitada em sua cama, abatida e impaciente, falando com André num quase delírio de salvação (Figura 7, página a seguir).

Figura 5 - André contemplando o cadáver de Nina



Fonte: Filme *Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni. TV BRASIL,
<https://www.youtube.com/watch?v=eIDrJ3sIsTI>

Figura 6 - Rosto de Nina morta



Fonte: Filme *Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni. TV BRASIL,
<https://www.youtube.com/watch?v=eIDrJ3sIsTI>

Para o leitor, tudo é passado, mas ele percebe que o tempo diegético compõe uma história cíclica, montada a partir de excertos retirados do passado e outros escritos no presente, numa visita à memória. O espectador do filme, por sua vez, percebe que a história se inicia no passado, quando, após a cena em que Nina já aparece morta, começa o *flashback* com a personagem ainda viva. Somente no final do filme o velório é retomado para a conclusão do desfecho iniciado logo nas primeiras cenas.

Figura 7: Visita de André ao quarto de Nina



Fonte: Filme Casa Assassinada (1971), de Paulo César Saraceni. TV BRASIL,
<https://www.youtube.com/watch?v=elDrJ3sIsTI>

A esse respeito, Guimarães (2014) afirma que **A casa assassinada** “é um filme sussurrado. Dialoga com o presente constantemente alimentado de passado, segredos e meias conversas”. Concordamos com o autor, pois, se no romance já percebemos muitos subtextos e silêncios significativos nos relatos quase sempre pautados na memória, no filme, a ressignificação desses relatos, com os cortes, dá a impressão de que as personagens falam o texto como se recitassem um pequeno poema; entendemos que esse procedimento de leitura torna menos denso o tom angustiante do texto de Cardoso.

A narrativa do filme é construída por meio de recortes de passagens da obra, com subtrações de elementos e fatos, bem como com alterações. Britto (1996, p. 21-22), ao tratar dessa adaptação, traz uma discussão que reforça essa estratégia de Saraceni. Para o autor, como o romance tem uma duração mais extensa que a do filme, na adaptação, é muito comum o processo de redução de elementos e personagens para diminuir o tamanho da obra. Dessa forma, no filme de Saraceni, há subtração de trechos muito digressivos, sobretudo de momentos introspectivos de personagens, além de cortes de personagens, diálogos e cenários. Quando Nina, por exemplo, aparece no quarto (Figura 8, página a seguir), já em fase avançada da doença, não há, como no livro, um médico carioca de plantão na sua cabeceira; somente Betty (Leina Krespi) é a responsável pelos cuidados. Nessa cena do filme, a ausência do médico pode ser vista como um modo de marcar o descaso da família com ela. Por se tratar de um momento da narrativa em que o leitor se depara com um quadro dramático em que a doença é colocada em foco, como o médico é responsável pelo exame no corpo apodrecido de Nina e pelos detalhes da situação, é provável que o diretor tenha desejado, também, evitar os pormenores escatológicos na tela.

Figura 8 - Nina em seu leito de morte



Fonte: Filme *Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni. TV BRASIL, <https://www.youtube.com/watch?v=elDrJ3sIsTI>

Outro ponto de diferença na reconfiguração da personagem merece destaque: ela é velada vestida de preto, descalça e com as mãos atadas (Figura 9) e não apenas envolta num lençol como no livro. Ao não optar pelo lençol branco, o diretor diluiu uma simbologia de cunho religioso por nós observada no livro, que seria a associação do lençol ao pano que cobriu o corpo de Jesus Cristo para o sepultamento.

Figura 9 - Velório de Nina – Primeira cena no filme



Fonte: Filme *Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni. TV BRASIL, <https://www.youtube.com/watch?v=elDrJ3sIsTI>

Interpretamos essa mudança como uma escolha de evitar tocar em questões religiosas e até traduzir o símbolo litúrgico usado por Cardoso, o que dá à narrativa fílmica um tom mais ímpio. Entendemos que, ao assim proceder, Saraceni parece evitar, na narrativa fílmica, questionamentos religiosos, recorrentes na obra de Cardoso, tanto na voz de Ana

como na de André, e, nesse sentido, evitou a fixação do símbolo que recorre a associações cristãs.

Ao optar pelo uso da roupa preta em lugar do lençol branco, o filme reforça o apagamento do estilo pessoal de Nina para a incorporação do estilo do vestuário da família. Se, no romance, ela jaz totalmente desprovida da vaidade e da ostentação que caracterizavam sua indumentária, no filme, esse aspecto ganha maior ênfase, pois, com a evidente predominância do signo visual, temos o poder da imagem que, mais que representar as coisas, as invoca, como assegura Neiva Jr. (1994):

As coisas representadas não explicam a imagem; esta é aquilo que a invoca. A lógica da imagem exige que sua representação seja feita a partir desse esquema que reformula a experiência visual. Se a nomenclatura antecede a representação, a imagem é, por natureza, autônoma; sua autonomia é restrita e contrabalançada pela necessidade de assimilá-la ao objeto [...]. A imagem adquire, então, a faculdade possível de apontar para as coisas (NEIVA JR, 1994, p. 12-13).

Na fala do autor, a palavra antecede a representação. O que na obra literária é palavra que fomenta a idealização, na tela é imagem que aponta para as coisas. Assim, a figura de Nina vestida de preto suscita uma leitura de desconstrução de sua imagem na tela, que é sempre apresentada com roupas leves e coloridas, cabelos soltos e postura liberta, quando viva; depois de morta, ela é velada de preto, com uma imagem austera que não condizia com a sua maneira de ser. As mãos atadas sugerem para o espectador o estigma do domínio, do controle que os Meneses nunca conseguiram ter sobre ela e que, nessa situação, fazem questão de mostrar que obtiveram, que foram, enfim, vitoriosos no combate travado com a personagem.

Outra estratégia importante de construção da narrativa fílmica é a forma como a família Meneses vai aos poucos, por meio dos relatos que sucedem o velório, se apresentando nas cenas iniciais. Após vermos Nina morta, na solidão da sala, e depararmos, na sequência, com sua figura moribunda conversando com André, inicia-se uma cena em *flashback* com conversas entre Betty e Timóteo (Carlos Kroeber), que se alonga e traz o momento da chegada de Nina à chácara (Figura 10, página a seguir). Na cena em questão aparece a charrete parada na frente da casa, e Demétrio (Nélson Dantas), Ana, Valdo (Rubens de Araújo) e Betty esperando-a no alpendre, com os criados à espreita.

Figura 10 - Chegada de Nina à Chácara



Fonte: Filme *Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni. TV BRASIL, <https://www.youtube.com/watch?v=eIDrJ3slsTI>

É a partir desse ponto que os Meneses vão se mostrando para o espectador com suas características típicas de uma família que conserva valores tradicionais, ostentando luxo mesmo quando já quase nada possuem. Ao falar sobre essa questão, Ormond comenta a forma como a família é configurada no filme:

tipos espectrais, folclóricos, sombrios, [que] vivem numa dupla-face entre o desequilíbrio existencial – que inclui religiosidade e hipocrisia das velhas famílias mineiras – e o lado onírico, que desemboca na multiplicidade de narradores, alegorias e cortes temporais (ORMOND, 2008).

Assim, ensimesmados em seu mundo conflituoso, tanto no filme quanto no romance, as personagens são mostradas como presas às tradições dos antepassados, como capazes de dissimular seus desejos, encobrir suas faltas e proteger o seu mundo em disfarces que não se sustentam e acabam por desmoronar. Mas, no filme, evidenciam-se desde o início da narrativa traços visuais marcantes da composição de cada membro da família.

O figurino do filme caracteriza de forma precisa cada um desses membros, ressaltando os traços peculiares de cada uma: Ana aparece sempre com roupas muito sérias e bicolores, Timóteo está sempre vestido com roupas femininas extravagantes, Valdo e Demétrio apresentam-se sempre de paletó, e Nina surge na tela sempre glamurosa e cheia de cor, o que reforça o nosso argumento sobre o contraste com o seu figurino ascético depois de morta. A esse respeito, Ormond (2008) acrescenta que o figurino e a fotografia, na tela, alcançam “vigor muito maior que o do roteiro, que trabalha com a ingrátíssima tarefa de adaptar para o cinema uma obra perfeita e talhada em outro universo, o literário, vasto por si

só” (ORMOND, 2008). De fato, se a vastidão da obra torna difícil a tarefa da adaptação de seu complexo enredo, não acontece o mesmo em relação aos detalhes físicos das personagens que ganham realce nas telas a partir do realce da indumentária.

A adequação da narrativa literária ao novo meio requer, por conseguinte, muitas modificações. O sistema receptor igualmente interfere no processo de tradução, pois não se pode desconsiderar o público-alvo nem se eximir de corresponder às expectativas da cultura de chegada (TOURY, 1995, p. 53). No caso de Saraceni, acreditamos que as subtrações se deram, primordialmente, em função do que considerou Brito – a adequação ao tempo da narrativa fílmica –, já que o romance é bastante extenso. Mas não se pode desconsiderar também a opção de um redirecionamento do foco da narrativa, já que os questionamentos acerca de Deus, que estão no texto de Cardoso, não conduzem a poética do diretor. Não aparece na tela a cena em que André conversa com Valdo, querendo saber se há ressurreição, mostrando a sua descrença no ser supremo, por ter dele tirado a pessoa que mais amava, chegando a cuspir no cadáver de Nina. Essa situação é importante para que o leitor compreenda a inquietação com os ensinamentos católicos, que constitui um traço fundamental na obra de Cardoso, mas, no filme, não acontece, o que reforça a nossa ideia de que Saraceni evitou levar à tela a angústia espiritual sempre tão nevrálgica nos enredos do escritor. Assim, infere-se que “a adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto, atualizando o livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos” (XAVIER, 2003, p. 62), o que nos faz considerar que o escritor e o cineasta, por mais que se identifiquem, podem ter cosmovisões, objetivos e sensibilidade diversas.

Além disso, provavelmente, o objetivo de retratar a mulher Nina, numa outra perspectiva, pode ter sido no sentido de dar a ela mais espaço para a subjetivação, para que ela se mostre e o espectador possa, por meio de seu comportamento (atuação), corroborar ou refutar a mácula de maldade que as vozes narrativas do romance legam a ela.

Qualquer que tenha sido a razão das escolhas, como resultado dessa reconfiguração, parte das histórias do romance ficou fora do filme, bem como as vozes de algumas personagens foram suprimidas. Vejamos alguns casos: foram mantidas algumas cenas retiradas do Diário de André; dois depoimentos de Ana ao Padre Justino (Josef Guerreiro); um relato do médico (Nuno Veloso) sobre Nina; duas falas de Timóteo com Betty e uma carta de Nina ao Coronel (personagem apenas citada).

Como observamos, não são poucos os cortes. Na conversa que Valdo tem com Nina sobre André, pedindo que se afaste, mostra-se a desconfiança dele sobre a possibilidade de incesto, mas o seu discurso atribuindo perversidade a ela e uma natureza corrosiva que, no

livro, aparece nas confissões ao padre, fica subtraído da narrativa fílmica. Do mesmo modo, as narrativas do Padre falando de um mal atávico arraigado à própria estrutura da casa e as que o médico conta, falando do mal que vem dos antepassados dos Meneses são omitidas.

O conteúdo das cartas de Valdo ao Padre e à própria Nina, em que ele realça a presença de um mal inerente à natureza dela, igualmente, não aparece no filme, bem como a passagem do diário de Betty, em que ela diz perceber que a patroa é a causadora de todo o desequilíbrio na casa.

Entendemos que esses cortes dizem respeito à escolha deliberada do diretor pela não associação da personagem ao mal. Diferente da personagem no livro, a Nina que o filme de Saraceni representa caracteriza-se pela transgressão e pela independência. Embora sem acomodação ao ambiente da casa dos Meneses, ela não é submetida permanentemente a julgamentos e comparações que a associam a uma pessoa maligna.

A eliminação de personagens e detalhes do livro, no filme, restringe bastante a história e dá novo enfoque à construção da narrativa, trazendo algumas implicações para o público receptor. No que se refere à Nina, a ausência do Coronel significa o silenciamento sobre o seu passado. No filme, não há nenhuma referência sobre a sua origem nem ao seu pai, um militar viciado em jogo, que a perde numa aposta para o Coronel. Não há detalhes sobre o fato de que o Coronel foi apaixonado por ela e custeou muitos dos seus luxos; nem sobre a sua mãe, uma atriz italiana que cedo voltou para o seu país, deixando o marido e a filha. Também não se sabe a circunstância em que Valdo a conheceu, apenas é dito que os dois se encontraram no Rio, como Nina conta ao médico na noite da tentativa de suicídio do marido. Quem assiste ao filme a conhece já como esposa de Valdo, chegando à Chácara e se sentindo enganada em relação ao poder aquisitivo dele, quando Demétrio diz que a família está falida.

O farmacêutico, que representa, no livro, a conexão dos Meneses com a cidade de Vila Velha também está ausente da adaptação. As suas narrativas, no romance, dão conta tanto das confidências que os irmãos fazem a ele na farmácia, quanto da opinião que tem sobre a família. No que respeita à Nina, é ele quem narra a chegada dela à cidade pela primeira vez, a expectativa do povo para conhecer a moça da cidade grande que desposara o caçula dos Meneses, faz descrições sobre sua beleza ímpar e, depois, emite a opinião mordaz do povo sobre a sua conduta. Podemos dizer que a ausência de sua voz implica o apagamento da opinião da cidade sobre o casamento de Valdo e Nina, bem como suas opiniões sobre o que transcorria no interior da chácara e o que falava o povo da cidade sobre Nina particularmente, o que evidencia, mais uma vez, um modo de não dar relevo a atitudes de julgamentos a respeito da personagem.

Outras estratégias de mudança em núcleos narrativos do livro estão ligadas à eliminação de fatos relevantes à compreensão de detalhes de histórias contadas. Por exemplo, foram eliminadas situações como as cenas de jogo entre o pai de Nina e o Coronel, a consulta dela ao médico no Rio e o seu último encontro com o Coronel para comprar roupas novas. A nosso ver, a ausência desses acontecimentos que se relacionam com Nina e sua construção como uma mulher de origem simples e de excessiva vaidade, de espírito insubmisso, de cultivo de amizade aparentemente interesseira com o Coronel, sugere, mais uma vez, a atenuação do peso que é lhe atribuído por outrem como mulher má que, na verdade, não se sustenta.

Assim, percebe-se a clara intenção por parte do diretor de omitir o passado de Nina no Rio de Janeiro, sua origem familiar e a maneira como vivia. Embora se perceba, na película, que ela é uma mulher imodesta, acostumada ao luxo e às festas, que nunca trabalhou nem teve formação para ser esposa e dona de casa, e que esperava, com o casamento com o fazendeiro mineiro, ter a segurança de arrumar a sua vida depois de órfã, só se desconfia do seu passado, por meio da fala agressiva de Valdo, que se reproduz na tela, tal qual está na obra literária. Essa fala ocorre quando ela o avisa que vai embora, acusada de adultério, e ele, num ímpeto de raiva, vocifera:

“Não sei por que castigo de Deus apaixonei-me e fiz de uma prostituta mãe do meu filho. Porque você não passa disto, está ouvindo, Nina? Ninguém se engana com o seu rosto, está escrito nele, impresso a fogo: uma dessas quaisquer, que andam atrás dos homens pela rua...”³⁵(CARDOSO, 2013, p. 79).

Como verificamos, por meio das palavras que Valdo, num átimo de desespero e vingança, dirige a Nina, ele guarda consigo o conceito dela como uma mulher de vida pregressa suspeita, indigna de pertencer à impoluta família Meneses. É apenas nesse momento que acontece, da parte dele, uma referência que desqualifica a imagem dela para o espectador.

A transformação no comportamento de Nina quanto à vaidade é também observada, no filme, após a doença. Como no livro, no filme, ela queima os vestidos que representam a vida de festas e glamour que levava na capital. Na narrativa literária, como já apontamos, ela viaja ao Rio, a pretexto de uma consulta médica, e se encontra com o Coronel, a quem pede chapéus e vestidos de luxo, embora já tenha o diagnóstico fatal. No filme, em outra perspectiva, ela sequer faz essa última viagem. Esse pormenor relevante para a compreensão dos seus caprichos é subtraído, isentando-a de conjecturas por parte do público acerca de sua suposta leviandade.

³⁵ Essa é uma fala de Valdo, no filme, que reproduz exatamente uma fala da mesma personagem, no livro, dirigida à Nina (CARDOSO, 2013, p. 79).

A personagem do Coronel, embora só tenha um relato na obra literária, é uma figura importante na história de Nina. Além da presença dele em sua juventude, ele, mesmo a distância, permanece como o seu apoio. É a ele que ela pede ajuda quando trai o marido e volta a morar no Rio durante longos anos. No filme, esses detalhes sobre sua interação com Nina não têm quase relevância, aparece apenas num pensamento dela exposto em *voice over*.

Esses procedimentos corroboram a visão de Hutcheon (2011, p. 8) sobre a adaptação fílmica não apenas como uma entidade formal, mas também como um processo que sofre interferências de natureza humana e, como tal, de subjetividades. Ou seja, Saraceni não prolongou as cenas de exacerbada vaidade de Nina, comprando compulsivamente objetos de luxo às vésperas da morte nem seu envolvimento ambíguo com o militar; o ciclo de vida dela encerrou-se na chácara, dias após a queima dos vestidos, marcando um ritual de passagem e aparente purificação da personagem.

Outro aspecto importante na composição da narrativa do filme é o modo como os acontecimentos se desenvolvem. No livro, eles são descritos, como já referimos, em diários, depoimentos, confissões e cartas; no filme, as ações, adaptando-se ao novo meio, aparecem diretamente na tela. Para tal, a direção optou por apresentar diálogos ao espectador, intercalando-os com digressões que, no filme, as próprias personagens fazem em seus relatos, por meio de narração em *voice over*.

O encontro de Betty e Timóteo, por exemplo, que é descrito no diário da governanta, quando o rapaz pede para avisar-lhe quando Nina chegar a casa, no filme, se traduz por meio de uma cena em que a personagem se destaca pelas suas roupas femininas e conta a ela sobre sua tia-avó, Maria Sinhá, que se vestia de homem e agia como se fosse um deles, tendo sido, por isso, abandonada pela família. A escolha pelo destaque a essa história na película pode ser associada à identidade da natureza transgressora de Maria Sinhá, Timóteo e Nina, que logo se torna amiga do cunhado, por ser a única pessoa na casa que partilha de sua natureza libertária.

Sobre o primeiro jantar (Figura 11, página a seguir) em família, no dia da chegada de Nina, é a governanta quem narra os detalhes no livro. Ela conta que Demétrio (Nélson Dantas) fala da decadência da família para a iludida Nina, que pensa ter casado com um homem rico; no filme, as descrições se transformam em diálogos e cada personagem assume a sua fala, como se o diário fosse o argumento cinematográfico gerador das falas por eles proferidas.

Figura 11 - Primeiro jantar de Nina na Chácara da família Meneses



Fonte: Filme *Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni. TV BRASIL, <https://www.youtube.com/watch?v=elDrJ3sIsTI>

Há, portanto, a adaptação dos discursos direto e indireto livre para o discurso direto na tela, o que constitui um modo de adequação cênica, uma forma de facilitar a apropriação das alocações pelas personagens, já que a fala, de fato, a elas pertence.

As mudanças significativas de que falamos se deram, certamente, pela impossibilidade de manter a narrativa sob o ponto de vista das diversas personagens. As mesmas situações e a visão que elas têm da protagonista foram distribuídas nos diálogos, o que fez com que muitos textos e algumas personagens fossem apagadas, como assinalamos. Falaremos mais detidamente nas mudanças das vozes narrativas na seção a seguir.

4.3 Nina e a mudança de perspectiva das vozes narrativas

O cinema, pelo menos nos termos de sua narrativa clássica, é um sistema de linguagem que depende mais da palavra falada do que da escrita, devendo, portanto, ser mais dinâmico e sucinto do que o livro. A palavra escrita do livro é transformada em imagem em movimento; a predominância dos signos verbais passa a ser dada aos signos não verbais.

Na narrativa fílmica, as vozes que, no romance, se alternam, com cada personagem expressando a sua versão da história de Nina, perdem a perspectiva individual e são distribuídas em diálogos entre as personagens ou em narração em *voice over* para expressar pensamentos. O texto escrito comporta essa fragmentação de narradores sem perder a unidade do enredo, já a narrativa cinematográfica tem seus próprios códigos de interação com o espectador, e eles diferem dos códigos do livro na relação com o seu leitor, como afirma Araújo:

Enquanto um romancista tem a sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogos, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. (ARAÚJO, 2011, p. 23)

Vê-se que a manipulação sofrida pela obra literária ao ser reescrita faz parte do processo de recriação. Não há, por exemplo, como modelar uma personagem literária para a tela com as mesmas características da obra literária, até porque, nesta, o leitor projetará a imagem dele pelas descrições físicas e psicológicas; na tela, o espectador encontrará esse trabalho pronto, com a leitura feita pelo diretor, que pode ou não corresponder à sua. Ambos têm as suas subjetividades e projeções imagéticas que podem ser, naturalmente, diversas. Além disso, enquanto o texto escrito dispõe dos olhos e da imaginação do leitor, o filme, além da fotografia e dos diálogos, apresenta os efeitos sonoros, a sonoplastia e toda a “riqueza metafórica figurativa” (ARAÚJO, 2011, p. 23) de que pode dispor o texto nesse novo meio.

Sobretudo, não há como reproduzir o projeto estético de uma obra escrita para a tela. Se Cardoso usou como estratégia de construção do romance a presença de uma figura misteriosa que compilou textos e colheu depoimentos de pessoas que, direta ou indiretamente, passaram pela vida de Nina, o diretor do filme, certamente, não pôde lançar mão do mesmo recurso, até mesmo porque tal estratagem, talvez, não tivesse a mesma significação e o mesmo impacto no meio cinematográfico.

Analisemos, então, como foi feita a adaptação de vozes da narrativa literária para a filmica, verificando a presença de narradores no texto filmico e também tentando classificá-los de acordo com Friedman (2002), para entendermos as mudanças feitas, como ocorreu o apagamento de vozes e o que elas representam na tradução da personagem Nina para as telas, mormente no que concerne ao seu julgamento como mulher má.

Na narrativa filmica, a primeira conversa de Nina com Valdo, após a chegada dela à chácara, se dá no jardim e ela está segurando um buquê de violetas, sugestivamente dadas a ela pelo marido, a quem diz serem as suas flores preferidas e a quem pergunta sobre a pessoa que cuida do jardim. No romance, Valdo presenteia-a com dalias e, em outro momento, ela olha as violetas no canteiro, em companhia da governanta; é a ela que diz da sua predileção por aquelas flores e pergunta quem cuida do jardim. Toda essa composição é retirada do diário de Betty. No filme, a voz da personagem-narradora desaparece e quem assume o comando é a câmera, última categoria narrativa de Friedman, então deslocada do texto literário para a tela. Esse foco significa o máximo em matéria de “exclusão do autor” e serve às narrativas que tentam transmitir *flashes* da realidade como se apanhados por uma câmera,

arbitrária e mecanicamente; na verdade, não servem a essa realidade, mas a traduzem para as telas.

De acordo com Friedman, “A câmera não é neutra”, pois que existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. Há, portanto, um ponto de vista onisciente dominando tudo, ou o ponto de vista centrado numa ou várias personagens. Assim, quem toma o comando da narração filmica é o diretor, que assume a voz ao selecionar. Se, para Friedman (2002, p. 179), “o ato de escrever é um processo de abstração, seleção, omissão e organização”, também o ato de adaptar o texto literário o é.

Consideramos, ainda, que, na narrativa do romance, todos os narradores são testemunhas (com exceção de Nina, cujas cartas são autorreferentes evidentemente); já na narrativa filmica há uma espécie de Onisciência seletiva múltipla (*Multiple selective omniscience*) (FRIEDMAN, 2002, p. 179), ou seja, perde-se o “alguém” que narra, não há propriamente narrador, já que a história vem diretamente das personagens, das falas e impressões que os fatos e as pessoas nelas deixam.

Quando é dada a voz aos pensamentos da protagonista, Nina entra em cena com a narração em *voice over*, e é como se estivéssemos ouvindo suas cartas em voz alta enquanto olhamos seu semblante na tela. Ela apenas fala trechos de uma das cartas ao Coronel. O conteúdo das que foram enviadas a Valdo, a sua defesa sobre o adultério de que foi acusada, não aparece.

Nessa situação, verificamos a presença da Onisciência seletiva, uma categoria semelhante à anterior; a diferença é que, em vez de várias, temos uma só personagem, tem-se um centro fixo. O ângulo é central, e os canais são limitados aos seus sentimentos, pensamentos e percepções, que são mostrados diretamente. Essa técnica se aplica a alguns romances, quando se usa o recurso do fluxo de consciência, mas se adapta mais perfeitamente à adaptação dele para as telas. Vejamos o que diz Friedman sobre esse tipo de narração:

[...] a estória vem diretamente da mente dos personagens à medida que lá deixa suas marcas. Como resultado, a tendência é quase inteiramente na direção de cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da “direção de cena” ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens.

A aparência dos personagens, o que eles fazem e dizem, o cenário – todos os materiais da estória portanto –, podem ser transmitidos ao leitor unicamente através da mente de alguém presente (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

Há, no texto cinematográfico, uma espécie de eliminação do autor do livro, pois que se foca no Modo dramático (*The dramatic mode*) (FRIEDMAN, 2002, p. 178); tem-se a

voz dos narradores diluída nas falas e nas ações das personagens, que falam com algumas notações de cena conectando os diálogos. No caso da interpretação de Nina das suas próprias cartas constantes do livro, o discurso aparece como pensamento, com a voz da personagem, como afirmamos, em narração em *voice over*. O tom de voz e a interpretação fisionômica da atriz, bem como os planos aproximados, ou seja, o foco da câmera diretamente no rosto da personagem, conferem maior carga dramática ao conteúdo.

Embora a técnica da narração em *voice over* seja mais usada em documentários, quando a voz da personagem do texto de partida é ouvida para aferir mais credibilidade à tradução, Saraceni optou por mostrar o rosto de Nina, enquanto sua voz conta os fatos. A escolha do cineasta por esse recurso, nesse momento do texto fílmico, pode ter sido para inserir um conteúdo que, de outro modo, só faria sentido se a personagem do Coronel estivesse presente na narrativa fílmica. Como tal personagem não aparece e tem relevância em determinado contexto da vida de Nina, pelo menos a referência a ele foi necessária.

A presença do rosto de Nina, em primeiro plano na tela enquanto sua voz ressoa, torna mais pungente a fala e mostra uma de suas características: desligar-se do real e perder-se em seus pensamentos. Silva aponta que, no cinema de ficção, a narração em *voice over* tende a aparecer nos momentos em que se apresentam os monólogos interiores das personagens. Diz Silva: “O *voice over* é, normalmente, usado para lidar no cinema com a apresentação de processos mentais” (SILVA, 2007, p. 153). De fato, se verificarmos o rosto de Nina (Figuras 12 e 13) durante a narração, perceberemos o sentido de introspecção e deslocamento da realidade referencial em que a personagem se encontra como em estado de devaneio.

Figura 12 - Nina séria, pensando, enquanto há a narração em *voice over*



Fonte :Filme *Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni. TV BRASIL,
<https://www.youtube.com/watch?v=eIDrJ3sIsTI>

Figura 13 - Nina sorridente, pensando, enquanto há a narração em *voice over*



Fonte :Filme *Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni. TV BRASIL,
<https://www.youtube.com/watch?v=eIDrJ3sIsTI>

Com efeito, Kozloff (1988) distingue narração em *voice over* de outros tipos de *voz over*. Ela afirma, por exemplo, que essa voz, quando usada em um anúncio publicitário, tem o objetivo de persuadir; já num filme com finalidades didáticas dá-se instruções antes de proceder a narrativa. Monólogos interiores de personagens, diálogos em *voz over*, ou leitura de textos na tela não são considerados uma narração, porque não contam a história a que estamos assistindo, o que não ocorre no caso da cena em que Nina aparece pensando em fatos que, no romance, estão em cartas.

Kozloff entende, assim, as narrações em *voz over* como: “declarações orais que dizem respeito a qualquer porção de uma narrativa, proferidas por uma entidade que não é vista e que se situa em um espaço e em um tempo que ficam fora daqueles simultaneamente apresentados pelas imagens na tela”³⁶ (KOZLOFF, 1988, p. 5). No caso do filme de Saraceni, o rosto de Nina está presente na tela, mas é como se ela estivesse ausente do quarto, alheia em seus pensamentos. A respeito desse assunto, Doane (1980) afirma que:

Os meios pelos quais o som é demandado no cinema colocam o espectador em um problema textual particular – eles estabelecem certas condições para entender qual obtém a “relação intersubjetiva” entre filme e espectador. O comentário em *voz over* e, diferentemente, o monólogo interior, o flashback em *voz over* falam mais ou menos diretamente ao espectador, entendendo ele/ela como um espaço vazio a ser “preenchido” com o conhecimento sobre acontecimentos, personagens, psicologia etc. (DOANE, 1980, p. 43)³⁷

É exatamente isso o que ocorre na cena em questão. Nina fala em *voice over* para preencher um espaço vazio, inserir na história uma personagem ausente, cuja presença é evocada em forma de pensamento para que o espectador tome conhecimento dela.

Outra forma de lidar com a voz no filme é através do uso de Onisciência seletiva. Um exemplo dessa situação está nas cenas em que Ana se dirige ao Padre Justino para fazer a sua confissão, contando como se moldou, desde menina, para casar-se com Demétrio. Embora apareça na tela a capela da Chácara e haja a presença do vigário, a personagem anda pelo jardim, enquanto seus pensamentos são apresentados por meio de narração em *voice over*. Quando ela encontra Nina tomando sol, a técnica de *voice over* é substituída por um diálogo, depois é retomada, e sua voz narra trechos da confissão em que conta sobre sua curiosidade doentia sobre Nina. Essa mudança imprime mais emoção à cena, prendendo o espectador à voz cujo tom traduz o estado do espírito nervoso e arrebatado da personagem que fala.

³⁶ Tradução de Arthur Wolff Hack. *In*: A voz over como instrumento narrativo. 2014. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/111778/000952781.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

³⁷ Tradução de Arthur Wolff Hack. *Ibid.*

Outro exemplo do uso desse recurso se apresenta por ocasião da conversa de Nina com o médico, no jardim, após a tentativa de suicídio de Valdo. A personagem do médico não aparece; somente Nina é focalizada, embora se escute a voz do seu interlocutor. Sua voz é apressada e nervosa. O médico, ao recomendar calma, refere a sua gravidez e é somente então que o espectador sabe do seu estado. Rapidamente, nessa conversa com o médico, prevenindo-o de que deixará a casa, já que o marido não corre perigo de morte, ela fala como conheceu Valdo, que a chácara a desagrada e diz o que o marido representou para ela: estabilidade e segurança. Assim, os discursos dos relatos da obra literária vão sendo diluídos na voz das personagens, adequando-se à atuação cinematográfica e sendo, portanto, bastante reconfigurados.

Quanto à Nina, diferente do livro, em que ela pouco tem espaço de fala, embora todas as narrativas sejam a seu respeito, no filme, ela assume diretamente o protagonismo. A voz dos que fazem os relatos sobre ela, no livro, tendem, quase invariavelmente, a apontar o seu comportamento dúbio e a associá-la ao mal que recai sobre a casa. No filme, como os textos são mais curtos e a maior parte deles se transforma em fala, nota-se que a personagem tem, sim, um comportamento diverso dos demais da chácara, que há olhares de censura, mas que não se agrega ao discurso a sua capacidade de destruição e a associação ao mal. Apenas na relação com Ana as alocações de ódio são exploradas.

4.4 A suavização do ódio e da associação ao mal

Sabe-se que o romance **Crônica** foi escrito nos anos 50, período em que a mulher ainda passava do poder do pai para o do marido, devendo-lhe obediência. Ao transgredir essas regras, ela se tornava imediatamente “amaldiçoada”. Nos anos 70, contexto da adaptação da obra, a mulher começou a entrar no mercado de trabalho (BRUSCHINI, 1994) por conta da deterioração dos salários, o que a levou à necessidade de complementar a renda da família, também por conta do aumento da expectativa de consumo propiciado por novos produtos no mercado. Isso deu a ela mais liberdade e autonomia, minimizando, assim, os efeitos maléficos de suas transgressões.

Houve, nessa conjuntura, “profundas transformações nos padrões de comportamento e nos valores relativos ao papel social da mulher, intensificadas pelo impacto dos movimentos feministas e pela presença feminina cada vez mais atuante nos espaços públicos” (BRUSCHINI, 1994, p. 179-180). Aliado a essa mudança pode-se mencionar o acesso das mulheres às universidades.

Embora Nina esteja à margem de todo esse processo, pois nunca trabalhou e sempre viveu a custa, segundo os relatos, de favores dos homens, a construção do seu perfil no cinema está mais ligado à angústia e ao comportamento transgressor; não se flagra, no texto fílmico, manifestações verbais de que ela é naturalmente má, mesmo que, em alguns casos, seja mostrada como propulsora de conflitos. Se Cardoso, nos anos 50, mostrou a situação desse tipo de mulher – soberana e voluntariosa – numa cidade do interior, julgada pelos que com ela convivem como uma bruxa ou um demônio, denunciando o modo como a sociedade a via, Saraceni, embora não a transforme numa pessoa com características de bondade explícita, retoma o seu comportamento fora das regras sociais, mas, de certa forma, suaviza o poder de destruição que é a ela atribuído pelos que contam a sua história no livro.

Nesse sentido, houve mudanças com relação ao texto de partida que se insere numa nova poética. Lefevere (2007), tratando dessas mudanças, as apresenta divididas em três categorias: (1) pessoal, (2) pessoal + ideológica e (3) ideológica. Evidentemente, ao adaptar uma obra literária para o cinema, como não é possível manter a total equivalência por tratarem-se, reiteramos, de signos com poéticas diferentes, há uma escolha dos núcleos a serem enfatizados. Comentando sobre o que inspira as reescrituras, o autor adverte que elas decorrem de motivações (ou restrições) ideológicas ou poetológicas:

Se algumas reescrituras são inspiradas por motivações ideológicas, ou produzidas sob restrições ideológicas, dependendo da identificação ou não do reescritor com a ideologia dominante de sua época, outras reescrituras são inspiradas por motivações poetológicas, ou reproduzidas sob restrições poetológicas (LEFEVERE, 2007, p. 22).

Se pensarmos nesses termos, as escolhas de Saraceni podem ser analisadas mais pelo ponto de vista de identificação poetológica do que ideológica; ele era admirador da obra e do estilo “monumental” do escritor mineiro, chegando a elogios declarados em sua autobiografia *Por dentro do cinema novo* (1993). A identificação ideológica é parcial, haja vista que sua forma de denúncia da situação da mulher é diferente, bem como o modo de tratar o tema da morte: enquanto Cardoso dá voz para que as personagens avulsem seus questionamentos sobre a existência de Deus, Saraceni silencia. Observaremos, também, que a personagem Nina é construída sob um novo olhar, em que o sentimento de culpa dela cobrado sofre restrições, o que mostra uma tradução sem qualquer preocupação com fidelidade.

Percebemos, claramente, a intenção de ‘enxugar’ a trama, para torná-la mais cênica e menos loquaz, já que os textos do romance são extensos e digressivos como o são normalmente as cartas, depoimentos, diários, confissões e relatos confessionais em geral. Muitos cortes ocorrem até mesmo de frases que se alongam em sua apresentação, por meio da

técnica do fluxo de consciência, como confirma a análise de Ormond (2008): “A poética do livro é difícil de ser verbalizada naturalmente pelos atores. As frases longas nem sempre soam casadas com os conflitos visuais”. O espectador que leu o livro antes de assistir ao filme reconhece trechos da narrativa, mas não tem a impressão de estar “folheando as páginas do livro”, como ocorre, por exemplo, em **Lavoura Arcaica** (2001), de Luiz Fernando Carvalho, em que o sermão do pai à mesa é reproduzido na íntegra³⁸ na tela. O corte de muitas passagens do livro de Cardoso também decorre da escolha pessoal do diretor. Como defende Hutcheon (2011), o ato interpretativo de apropriação de uma obra envolve a natureza humana, as subjetividades do interpretante.

A atenuação da associação da protagonista ao mal parece evidente no filme. Na narrativa literária, quase todas as personagens, quando se referem à Nina, fazem menção ao seu poder destrutivo. No filme, Valdo, num primeiro momento, demonstra os seus ciúmes e desconfia da mulher, mas a sua fala em relação à sua maldade, em situações posteriores, é suprimida. Demétrio mostra, através do olhar do ator que representa a sua personagem, o seu amor reprimido, mas não vocifera contra a cunhada. André demonstra a sua paixão e a sua insegurança, como na narrativa literária, mas o discurso em que refere o seu veneno, a sua maldade, e até a compara a anêmonas-do-mar, não aparece na tela.

Nina, por sua vez, manifesta uma angústia secreta, uma insatisfação existencial, que é reforçada por meio da interpretação visceral da atriz Norma Bengell; Betty é a governanta preocupada, conciliadora e protetora do frágil André, mas demonstra-se sempre preocupada e disposta a compreender a patroa. Ana é um ser fechado em si mesmo, frustrado e incapaz de qualquer ato de amor; ela, sim, continua a ver maldade nas atitudes da cunhada.

Por meio da reação dessas personagens, fica evidente que Nina representa a transgressão naquele espaço de reprodução dos valores patriarcais, a ruptura com a tradição, visto que toma suas próprias decisões, viaja sozinha, veste-se com exuberância e sensualidade, não exerce as suas funções de esposa e mãe, por isso representando o mal para os que com ela convivem e dela esperam outras atitudes. Mas não há palavras, ao longo do filme, que a descrevam como um ser demoníaco como ocorre no livro.

Reforçando a diferença da narrativa fílmica com relação às narrativas do livro, não existe também referência ao fato de ela não ter consciência da própria maldade, que está presente na fala de algumas personagens do livro. Se, na obra escrita, vemos referência a ela como dona de um mal essencial, comparações explícitas a bruxas que foram queimadas na

³⁸ *Lavoura Arcaica* (2001), filme de Luiz Fernando Carvalho, adaptado da obra homônima (1989), do escritor paulista Raduan Nassar.

Inquisição, poder de sedução comparado à feitiçaria e referência ao seu veneno e à sua capacidade de destruição, no filme, observamos que a personagem se revela por meio de sua representação: olhares, falas, atitudes, já que ela está delineada diante do público como um ser vivo, embora fictício e preso numa tela.

Não só no olhar de Ana, mas também na da personagem Demétrio, o ódio é, por vezes, flagrado pela aproximação da câmera, mas por motivos bem diferentes dos de sua mulher. O sentimento se revela, sobretudo, por meio de atitudes hostis, especialmente logo após a morte da cunhada, quando ele quer livrar-se dos pertences dela antes mesmo de enterrá-la. Na nossa visão, esse ódio deriva muito mais de um amor impossível de ser realizado. Como não pode tê-la, ele quer afastá-la definitivamente, destruí-la. Quando, antes, ele denunciou o adultério dela com o jardineiro e pediu que o irmão a expulsasse de casa, em nome da honra da família, o fez para satisfazer-se e pela raiva de não ter sido ele o escolhido. A maldade que ele enxerga em Nina é, com efeito, derivada do fato de ela não corresponder às suas expectativas e se manter inacessível.

No filme, acrescenta-se à violência e à impetuosidade da personagem Demétrio, na cena em que ele joga fora os vestidos da morta, um semblante desvairado. Por um momento, ele parece conter o acesso de fúria, e a câmera flagra o instante em que ele deixa o olhar se perder, detém uma das peças nas mãos e a acaricia, como a demonstrar o desespero da perda. Para a personagem, não basta a deserção de Nina pela morte; para extirpar o mal que ela representa, por desestruturar as bases de seu equilíbrio, ele quer destruir tudo o que possa lembrar a presença dela. Justifica o ato por não querer que, pelas roupas, haja contaminação do mal físico que a acometeu – o câncer –, mas, na verdade, esse é um mal simbólico; o real é o que ele tenta expulsar de si mesmo: o amor reprimido. Essa cena, além de revelar a Valdo a paixão do irmão por Nina, é o ponto-chave da sua decisão de ir embora da casa.

Valdo, atônito com o episódio, mostra a sua revolta (Figura 14, página a seguir) com o comportamento do irmão, considera-o ultraje, e agride-o, numa atitude inequívoca de defesa de Nina. Quando Demétrio se retira para receber o Barão, Valdo segura um dos vestidos nas mãos (Figura 15, página a seguir), num gesto que denota amor e, sobretudo, arrependimento pelos julgamentos que fez da mulher.

Figura 14 - Demétrio no chão, sobre as roupas de Nina, após briga com Valdo



Fonte: Filme *Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni. TV BRASIL,
<https://www.youtube.com/watch?v=elDrJ3sIsTI>

Figura 15 - Valdo segurando carinhosamente a roupa de Nina



Fonte: Filme *Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni. TV BRASIL,
<https://www.youtube.com/watch?v=elDrJ3sIsTI>

Esses atos demonstram que Nina, tanto no filme quanto no livro, é objeto de desejo de Valdo, Demétrio, Alberto e André; é admirada por Ana, que tem obsessão pelo seu modo de ser, e por Betty, que a contempla como a uma rainha. Entretanto, ela não encontra lugar na casa, pois é tratada como um corpo estranho cujas atitudes sempre chamam a atenção e suscitam olhares de desaprovação. A frustração de Demétrio em relação a ela o faz influenciar negativamente Valdo até colocar fim no casamento. Ana a hostiliza, embora secretamente queira uma aproximação; Betty está sempre próxima dela, mas sempre numa posição de subserviência, pois é apenas uma empregada; é a única da casa que lhe empresta hospitalidade e cuidados. André, na sua imaturidade, sofre com a sua paixão, mas se mantém passivo.

Somente quando Nina morre, Valdo se dá conta da manipulação feita pelo irmão. A cena dos vestidos mostra a percepção tardia dos sentimentos dele e o desespero de Demétrio diante de uma perda que ele não pode sequer chorar. Nesse ponto da narrativa fílmica, parece não haver qualquer manipulação dos acontecimentos da narrativa literária, mas, quanto ao discurso das personagens, a perspectiva é outra, pois não se agrega o mal à figura de Nina. O que se evidencia na fala das personagens, no filme, é a falta de aceitação da sua forma apaixonada e independente de ser, que contraria o comportamento que achavam adequado à mulher da época.

4.5 Nina x Ana: mal, rivalidade, ódio e desprezo

O mal que imputam à Nina, na obra literária, como acabamos de mostrar, é atenuado na narrativa do filme, embora ainda se apresente muito forte no discurso de Ana ao Padre. A rivalidade, motivada, sobretudo, pelo suicídio de Alberto, a faz referir-se à cunhada como um demônio. A sua admiração por Nina fica patente em suas palavras, num momento em que ela caminha pelo jardim. Ao encontrá-la penteando os cabelos, é provocada e praticamente humilhada pela outra, que só enaltece a própria beleza (Figura 16). Vale lembrar que esses detalhes, no livro, aparecem em uma das confissões de Ana, e, no filme, ela narra os fatos por meio da narração em *voice over*. É nesse momento que ela (Ana) revela seguir a cunhada e fala de sua curiosidade doentia sobre ela, pelo modo como atraía os homens, e da presença do demônio cujo fogo, a partir daí, a queima, ou seja, o desejo sexual que, até então, ela desconhecia.

Figura 16 - Ana e Nina conversando no jardim



Fonte: Filme *Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni. TV BRASIL, <https://www.youtube.com/watch?v=eIDrJ3sIsTI>

A admiração, entretanto, se transforma em ódio a partir do momento em que ela também se envolve com Alberto e ele se suicida. Ela culpa a cunhada por essa perda, atribui-lhe poder de destruição e passa a desejar-lhe a morte. Não surpreende a indisfarçável satisfação dela em ver aquela que representava tudo o que ela queria ser (mas não conseguia) sofrer fulminada pelo câncer. Ao entrar no quarto e encontrar Nina padecendo sobre a cama, Ana se compraz numa incontida alegria, conforme a ilustração abaixo (Figura 17).

Figura 17 - A personagem Ana com os lençóis sujos ao lado de Betty



Fonte: Filme *Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni. TV BRASIL, <https://www.youtube.com/watch?v=eIDrJ3sIsTI>

Como evidência desse sentimento de prazer pela dor alheia, Ana se dispõe a lavar os lençóis sujos da doente, fingindo boa vontade em ajudar, mas, na cena da lavagem desses panos, ou seja, quando anda pela chácara carregando as peças (Figuras 18 e 19) e as espalha pelo córrego, aparece com comportamento de louca, numa dança confusa e numa fala desordenada que pressupõem a sua falta de senso diante do sofrimento que acabara de presenciar. A representação dramática desse acontecimento, na tela, muito se aproxima das palavras da personagem em seu depoimento na obra literária; a satisfação impressa no meio-sorriso mistura o ódio à insânia de um olhar mortífero. A cena exhibe o total desvario, deixa

Figura 18 - A personagem Ana abraçada com os lençóis sujos de Nina



Fonte: Filme *Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni. TV BRASIL, <https://www.youtube.com/watch?v=eIDrJ3sIsTI>

Figura 19 - A personagem Ana dançando com os lençóis sujos de Nina



Fonte: Filme *Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni. TV BRASIL, <https://www.youtube.com/watch?v=eIDrJ3sIsTI>

entrever que, além de mórbida, ela é desequilibrada psiquicamente. Essa atitude, entretanto, não pode ser analisada como uma denúncia da maldade da personagem; Além disso, Ana pode ser vista como produto do meio. Resta-lhe a insanidade dos atos, que pode ser interpretada, a nosso ver, como uma forma de amenizar a gravidade do seu prazer perverso em ver a dor de Nina.

A referência à personagem de Ana é importante para que observemos, por meio dos seus relatos finais, como se tenta, por um lado, assinalar o estigma de maldade que se imputa à Nina (no livro, pela maioria das personagens; no filme, apenas por Ana); por outro, nota-se que há uma tentativa de abrandar esse estigma como se, num julgamento, se tentasse inocentá-la de alguns ‘crimes’. A confissão ao padre sobre a maternidade de André, no romance, se dá depois de tudo transcorrido há tempos, quando só Ana resta no Pavilhão da Chácara (a casa já fora destruída) nos instantes que antecedem a sua morte (no Pós-escrito do Padre Justino). No filme, acontece paralelamente ao velório de Nina, o que é muito significativo: é no momento final de Nina, depois de se sentir contemplada pela ‘justiça divina’, que Ana a redime.

O vigário se mantém silencioso diante do comportamento histérico da mulher que, cruelmente, diz que Deus ouviu as suas preces, pois Nina morreu como tinha que morrer: apodrecendo pouco a pouco. Como por impulso, depois disso, ela revela que é a mãe de André. O espectador, nesse momento, fica sabendo que o rapaz é seu filho e não de Nina e que, portanto, não houve incesto, imaginando, portanto, que Nina não é o ‘monstro’ que seduziu o próprio filho.

Quando, em cena anterior, Nina diz a Ana que André parece com Alberto, quer dizer que ele não é filho de Valdo. Recebe, sem surpresa, a revelação de que a cunhada também se envolvera com o jardineiro. Se, no livro, supostamente, Nina parece saber que André não era seu filho, pois o filho que teve ficou no Rio de Janeiro, criado por uma freira, com quem mantém secreta correspondência, no filme, esse detalhe não aparece. Para o espectador, só há a revelação de Ana ao Padre, o que pode levá-lo à interpretação de que Ana, de fato, redime Nina do crime do incesto ao assumir a maternidade do rapaz, detalhe que, no livro, deixa o leitor na incerteza.

Pelo comportamento ambíguo de Ana, ora moldada ao sistema familiar dos Meneses, ora transgredindo em silêncio, não se pode, com efeito, ter certeza de que ela fala a verdade. Há, entretanto, na adaptação, uma quebra da ambiguidade, já que Ana faz a revelação num momento trágico que marca o fim da sua rival. Assim, entende-se que Nina é adúltera, mas não cometeu o incesto, fato que reposiciona a personagem e confirma a nossa

análise de que ela é uma mulher transgressora dos padrões estabelecidos, mas não agredidamente seduzindo o próprio filho para macular a honra e a tradição dos Meneses.

Não se sabe se Nina acredita ser mãe de André ou somente finge que é, porque ele é o único vínculo dela com a família que, apesar de tudo, é o único abrigo que ela encontra para padecer em seus últimos dias e viver a última possibilidade de ser feliz. É amor que ela quer encontrar nos braços do rapaz, no qual vê o único homem que, aparentemente, amou – o jardineiro. Se ela transparece, na obra literária, ser uma pessoa má por transgredir as regras, envolvendo-se com um homem bem mais jovem, supostamente, seu filho, desconsideram-se as suas motivações e necessidades. Primeiro, não há certeza de André ser realmente o seu filho; segundo, na sua cabeça libertária, tudo é permitido; não há censura de idade ou classe social nos seus relacionamentos afetivos, pormenor que também fica evidente no filme.

Um recurso muito simples, que é a escolha do mesmo ator para interpretar as personagens de Alberto e André, deixa claro para o espectador que André é filho do jardineiro. Essa estratégia justifica o fato de Nina ver a projeção de um homem (o jardineiro) no outro (André), que é uma das angústias de André. Ao viver as cenas de amor com a mãe, ele percebe que ela está ausente, como se visse outro nele. Chega até a questionar-se, depois que sabe que ela teve um amante no passado, se ela o amou ou procurou nele ‘aquele’ que amou anteriormente. Em várias passagens do Diário de André, ele mostra a sua inquietação com o olhar ausente de Nina.

Em seus últimos sopros de vida, Nina ainda buscava afeto, parecia desejar resgatar o passado na figura de seu único amor aparentemente lídimo: o jardineiro. Na última visita de André ao seu quarto, quando ela já está muito doente, ele, revoltado por vê-la partir, diz que ela merece a pior das agonias por deixá-lo, mesmo tendo prometido que nunca o faria. Ela, já delirando, sussurra o nome de Alberto, o que mostra a confusão que ela faz entre os dois. Na obra literária, compreendemos isso pela descrição. No filme, a evidência é maior, porque a imagem das duas personagens, por vezes, se alternam. Nas cenas em que Augusto Lorenzo vive Alberto (Figura 20, página a seguir), a personagem aparece de cabelos curtos e com a caracterização de rapaz simples, já que é um jovem jardineiro de 20 anos; nas que faz o jovem André (Figura 21, página a seguir), aos 17, aparece de cabeleira mais longa e rebelde, com a tensão dos jovens que vivem uma paixão impossível, mas com a beleza indisfarçável da idade, que tanto seduzia Nina.

Outro fato a se considerar é que, na narrativa fílmica, não se sabe do pedido feito a Padre Justino por uma “pessoa” que quer fazer justiça à memória de Nina. No livro, é para atender a esse pedido que ele, finalmente, visita Ana, quando a Chácara dos Meneses já havia

Figura 20 - Alberto (Augusto Lorenzo)



Fonte: Filme Casa Assassinada (1971), de Paulo César Saraceni. TV BRASIL, <https://www.youtube.com/watch?v=elDrJ3sIsTI>

Figura 21 - André (Augusto Lorenzo)



Fonte: Filme Casa Assassinada (1971), de Paulo César Saraceni. TV BRASIL, <https://www.youtube.com/watch?v=elDrJ3sIsTI>

tombado, para tomar seu depoimento, que consta no último texto do romance. É o Padre quem melhor define a situação de Nina e rechaça os juízos que Ana faz dela, dizendo que ela foi “incompreendida”, que era apenas uma mulher que “precisava de liberdade para viver, era como um pássaro...” (CARDOSO, 2013, p. 529). No filme, as revelações de Ana, como comentamos há pouco, ocorrem numa confissão ao Padre, nas proximidades da capela da chácara, ainda durante o velório. Podemos dizer que essa redução da narrativa evita as descrições da invasão e da destruição da casa, eliminando a associação da presença de Nina à derrocada final dos Meneses. No filme, sabe-se apenas que Valdo e André desertaram após a morte dela. Não há o fim trágico de Ana nem a liquidação final da casa, dando à narrativa fílmica um final menos trágico.

Assim, o discurso de ódio somente se mantém através da personagem Ana. É como se, no filme, a rotulação de mulher má de Nina viesse apenas dela. Por tê-la feito descobrir o amor (de Alberto) e imediatamente, na visão de Ana, tê-lo tirado, Nina se torna a sua algoz. De sua parte, Nina apenas despreza Ana, desconsidera-a como mulher.

Vale ressaltar que o filme de Saraceni teve problemas com a censura moralista da época³⁹ e com a distribuição da EMBRAFILME⁴⁰, cujo presidente à época, Meira Pena, expôs sua preocupação com a dificuldade em promover filmes nacionais. Como exemplo, citou, em reportagem no Primeiro Caderno do Jornal do Brasil, de 2 de outubro de 1971, o filme **A casa**

³⁹ Na autobiografia **Por dentro do Cinema Novo**, Saraceni conta que o filme permaneceu durante três meses na censura e que o general Médici era contra a película. Paulo Emílio Salles Gomes foi quem conseguiu uma licença especial para a projeção (SARACENI, 1993, p. 262).

⁴⁰ Empresa Brasileira de Filmes S.A. responsável por produzir e distribuir obras cinematográficas.

assassinada, sob o argumento de que “a qualidade artística na fita entra em conflito com a qualidade cultural”; na verdade, ele queria referir que algumas cenas do filme iam contra a moral. Em dezembro do mesmo ano, vencidos os entraves, ocorreu a estreia da película no VII Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, ganhando projeção nacional, mas sem muita repercussão no que concerne à crítica, embora tenha sido, a partir desse momento, repetidas vezes premiada nos Festivais em que foi inscrito⁴¹. Em relação ao público, ficou praticamente inacessível até os anos 90, quando a TV Brasil a recuperou.

Hoje se pode ter acesso facilmente à narrativa filmica completa pela plataforma do Youtube⁴². No que se refere à fortuna crítica acerca do filme, destacam-se, entre as resenhas encontradas, as dos seguintes autores: Ormond (2008), Guimarães (2014) e a do Blog *Magia do Real* (2014)⁴³, as duas últimas feitas, não por acaso, mas em função do centenário de Lúcio Cardoso, que reativou a memória do público leitor e cinéfilo para as suas obras. Na resenha do blog *Magia do Real*, se pode ler:

Trata-se juntamente com **A Culpa** (1972) de Domingos de Oliveira e **Toda Nudez Será Castigada** (1972), de Arnaldo Jabor, entre muitos outros, com *temas como incesto, paixões reprimidas e morbidez*, de mais um retrato da decadência da família patriarcal sem temer os excessos e no caso em questão, ainda que irregular, bastante expressivo. Mesmo com momentos toscos e interpretações nem sempre convincentes, destacam-se Norma Bengell, vivendo uma figura bastante semelhante a Geni vivida por Darlene Glória no filme de Jabor, enquanto elemento perturbador da moral burguesa capenga e hipócrita com sua liberalidade que acaba sendo destruída pela mesma e Kroeber, como o travestido que cria seu próprio mundo entre as quatro paredes do quarto (que também possui um paralelo com um personagem não menos patético em **O Casamento** de Jabor), que ganharia os mais importantes prêmios nacionais do ano. *O filme, um dos que mais explicitamente retratam o incesto na história do cinema, ainda que posteriormente tal efeito seja arrefecido com a confissão de Ana*, também explora a semelhança entre o jardineiro e Carlos, vividos pelo mesmo ator, que também se torna evidente com a confissão final de Ana, ambiguidade que ainda é mais realçada por conta de uma montagem não linear que inicia com os funerais de Nina (MAGIA DO REAL, 2014).

⁴¹ Em 1971, no Festival de Brasília, **A casa assassinada** ganhou os prêmios Candango de Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Ator (Carlos Kroeber), Melhor Montagem e Melhor Trilha Musical. Na ocasião, Paulo César Saraceni também conquistou o Buriti de Prata e o prêmio da Fundação Cultural do Distrito Federal. O Festival Internacional do Panamá, 1971, premiou Paulo César Saraceni pelo Melhor Roteiro e Tetê Medina como Melhor Atriz. Em igual categoria Norma Bengell foi, nesse mesmo ano, agraciada com o prêmio Governador do Estado de São Paulo. Em 1973, no Festival de Gramado, Carlos Kroeber levou o Kikito de Melhor Ator e Antônio Carlos Jobim o de Melhor Trilha Musical. Do finado Instituto Nacional do Cinema (INC) a produção conquistou o Prêmio Adicional de Qualidade e Carlos Kroeber a Coruja de Ouro de Melhor Ator Coadjuvante. Kroeber também ganhou, em 1972, o Prêmio Air France de Melhor Ator. Da associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 1972, foram premiados, com o troféu Carlitos, Paulo César Saraceni (Melhor Diretor), Carlos Kroeber (Melhor Ator), Norma Bengell (Melhor Atriz), Tetê Medina (Melhor Atriz Coadjuvante) e Mário Carneiro (Melhor Direção de Fotografia). **A casa Assassinada** também recebeu quatro láureas no Festival do Peru (GUIMARÃES, 2014).

⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=eIDrJ3sIsTI>

⁴³ Levaremos em consideração resenhas e sinopses de blogs e sites de cinema, crítica não especializada, portanto, por ser ainda escassa a produção disponível de artigos científicos ou outro material acadêmico acerca do filme de Saraceni. Tivemos acesso a apenas uma tese em que se compara o filme ao livro.

Observamos que um dos pontos nodais do filme é o incesto, mas que, na análise acima, diz-se que “tal efeito seja arrefecido com a confissão de Ana”, ou seja, no filme a confissão de Ana parece crível para o espectador, diferente do livro, cuja leitura deixa o leitor em dúvida quanto à fidedignidade das palavras dela.

Reforçando a mesma ideia do incesto, na resenha do blog **Cinema, Sonho e Saudade**, faz-se uma comparação superficial do livro com o filme e se assinala “a angústia de um amor que se crê incestuoso”:

Crônica da Casa Assassinada acompanha a ruína de uma aristocrata família mineira. Uma saga que se desenrola nos limites de uma casa de fazenda. A casa desempenha o papel principal: os personagens são feitos do cimento da casa e esta, da carne dos seus habitantes. Em sua obra Lúcio reconstrói de maneira admirável o clima de morbidez que envolve os ambientes e os seres, fixa a angústia de *um amor que se crê incestuoso*. A perspectiva dos temores que habitam a casa, da casa que sangra, que sofre, que abriga os mais trágicos segredos, faz da obra e do filme previamente adaptado intrigante e emocionante (CINEMA, SONHO E SAUDADE, 2017, grifo nosso).

Não se considera, por essas palavras, o incesto como um fato consumado, mas se faz menção a “Um amor que se crê incestuoso”, indiretamente fazendo menção à possibilidade de não sê-lo, haja vista a confissão de Ana que virá depois. É, portanto, uma leitura subjacente, mas possível de ser feita.

Outro trabalho que reforça traços particulares de leitura da obra de Cardoso na tela é de Almeida (2016), que corrobora a nossa ideia de que o desfecho do filme difere do do livro quanto à atitude de Ana. Sua análise revela o seguinte:

Se em *Crônica da casa assassinada* a confissão final de Ana ao padre encerra o romance, o filme traz uma proposta um pouco diferente. Após a morte da rival, a culpa que a aflige é tanta que, ainda durante o velório, vai confessar a Padre Justino suas injustiças contra a cunhada. O que motiva Ana não é o arrependimento pelo mal causado à outra e sim o medo da punição divina. Novas “falas” são acrescentadas, reiterando a ideia de Ana de que Nina mereceu o fim que teve. Essa motivação é completamente distinta da que aparece no romance, uma vez que no texto escrito Ana realmente se arrepende do mal causado por suas mentiras. A mudança coloca a personagem apenas como uma mulher mesquinha, conduzida por uma temática religiosa superficial. (ALMEIDA, 2016, p. 205).

Observamos que a autora não toca no tema do incesto nem no modo como ele aparece na voz de Ana durante sua confissão no filme. Limita-se a avaliar as atitudes da personagem como de uma pessoa má e mesquinha, que teme a fúria divina, mas tem religiosidade superficial, sendo, por essa ótica, incapaz de perdoar ou redimir alguém por conta de um possível sentimento de culpa. Difere, portanto, da nossa interpretação de que a cena filmica da confissão, em que ela declara ser a verdadeira mãe de André, é irrefutável.

No site **Filmow**, rede colaborativa de filmes e séries que objetiva a catalogação de filmes pelos usuários e a conversa entre eles, a sinopse de **A casa assassinada** é apresentada nos seguintes termos:

À mansão dos Menezes, no interior de Minas Gerais, chega a carioca Nina, que se casará com Valdo, o mais jovem da família. Sua beleza e personalidade encantam a família. A casa tem um clima opressivo e Nina sente-se isolada e se aborrece. *Os cunhados são puritanos e frustrados*. Instintivamente a jovem se aproxima de Timóteo, o irmão homossexual, segregado em um quarto. Nina sente-se atraída pelo jardineiro Alberto, e é acusada de adultério pelo cunhado Demétrio. O marido tenta suicídio. Nina, grávida, parte. Dezesete anos depois, *Nina retorna doente para conhecer o filho, que lhe fora retirado pela cunhada Ana, ao nascer* (FILMOW, [s. d.], grifo nosso).

A análise dos Menezes como “puritanos e frustrados” dá o retrato falado das personagens da família. A informação, entretanto, de que “Nina retorna doente para conhecer o filho, que lhe fora retirado pela cunhada Ana, ao nascer”, mesmo para o espectador que não leu o livro, não faz sentido, pois a referência, no filme, à visita que Ana fez à Nina no Rio de Janeiro para pegar a criança é mínima. No livro, essa informação é dada por Ana, em confissão ao Padre e há o complemento de que Nina não sabia sequer onde estava a criança, pois que não a tinha levado consigo. No comentário de um dos usuários que deu 5 estrelas para o filme em tal rede, aparece o seguinte:

[...] sou obrigado a concordar com o comentário acerca do elemento confuso que pode se instalar na mente de quem não leu o livro: a trama está condensada demais no filme, rápida, precipitada, ainda mais elíptica que o estilo epistolar alinear da obra original. Para mim, que sou devoto do Lúcio Cardoso e considero “Crônica da Casa Assassinada” um dos melhores romances que já consumi, o filme pareceu uma adaptação soberba, ainda que com levíssimos problemas estruturais. A ótima encarnação de Norma Bengell, a magnífica vivificação de Carlos Kroeber (que beneficiou-se da extensão do personagem Timóteo), a beleza coerente de Augusto Lourenço, a magnífica trilha sonora de Tom Jobim, a fotografia esplêndida de Mário Carneiro, *a amargura que brota e contamina cada diálogo (principalmente os protagonizados por Tetê Medina!)*, tudo neste filme é excelente, uma obra magistral e singular de nossa cinematografia. Absolutamente genial! Para ser revisto quando eu dispuser de forças emocionais para me ver desnudado na tela! (FILMOW, [s. d.], grifo nosso)

Chama a atenção o encantamento do espectador, leitor declarado de Lúcio Cardoso, e a sua alusão à amargura dos diálogos do filme, enfatizando “a amargura que brota e contamina cada diálogo (principalmente os protagonizados por Tetê Medina)”. Fica evidente a leitura do ódio de Ana por Nina, no filme, sancionando a análise que temos feito acerca desse assunto, também nas considerações da resenha de Ormond:

Nina (Norma Bengell) é casada com Valdo Menezes (Rubens Araujo), irmão de Demétrio (Nelson Dantas), o louco-chefe, por sua vez casado com *Ana (Tetê*

Medina), a abutre-mor que olha Nina a distância, cobiça-a pela voluptuosidade que inveja e, claro, quer destruir (ORMOND, 2008, grifo nosso)

Quando se refere à Ana como o “abutre-mor”, a crítica deixa clara a visão que tem de todos os outros Meneses, ou seja, que todos são abutres – aves que se alimentam da carne de cadáveres em decomposição – colocando Ana como a maior delas. Para Ormond, o ódio de Ana é maior que o de todos, ficando incontestemente a invocação da sua inveja e do seu desejo de destruir Nina. Entendemos essa postura da personagem como decorrente de sua situação, e a entendemos como tão vítima do sistema patriarcal da época quanto sua oponente.

Guimarães, por sua vez, não faz referência à Ana, mas à Nina como “o anjo exterminador”, metáfora que torna manifesta a ambiguidade do seu comportamento:

O papel de Nina é semelhante ao de anjo exterminador. Ela, como corpo estranho, chega para apressar a lenta dissolução da família. Torna-se confidente de Timóteo. Ao mesmo tempo nutre paixão proibida pelo jardineiro dos Menezes, o rapazola André (Lourenço), que sempre depositava violetas na janela do seu quarto. Timóteo, também atraído pelo moço, recolhia as flores todas as manhãs (GUIMARÃES, 2014).

Temos defendido o ponto de vista de que Nina não foi a responsável pela destruição dos Meneses, mas foi quem deflagrou, afinal, o processo, ideia também defendida por Moreira (2003). A antítese constante em “anjo exterminador” evoca o amálgama do bem e do mal que caracteriza o ser humano e define bem a postura ambivalente de Nina.

Na sinopse do filme que consta no site **Cineplayers**, há marcado, ainda que não explicitamente, o contraste entre Nina e os Meneses, como se pode ver pela referência a ela como “uma mulher típica da cidade grande”. Existem muitos subtextos nessa consideração; inclusive, pela palavra “típica”, pode-se evocar a ideia de uma concepção arraigada, possivelmente de preconceito:

Nina, uma mulher típica da cidade grande, casa-se com um fazendeiro poderoso e vai morar no interior de Minas. Lá ela se depara com uma família em decomposição, decadente e uma cidade curiosa com sua situação. (CINEPLAYERS, [s. d.]. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme/a-casa-assassinada/9713>>, grifo nosso).

Como se observa, o clima de decadência e decomposição que caracteriza a família Meneses, no livro, é transmutado para o filme, bem como certo desdouro com a imagem da mulher da cidade grande. Também Ana figura como um elemento importante na construção de Nina e da própria imagem da mulher cardosiana, que se rebela contra o seu fado. Assim, ao construir personagens tão complexas, o romance reafirma um período marcado pelo apogeu da subserviência feminina. Ana representa essa figura moldada para o casamento que,

ironicamente, resulta numa deformação. Já Nina tenta romper com esse padrão. Na adaptação da obra, embora Saraceni traduza as mesmas características da época em que o romance foi escrito, no contexto de produção do filme, a mulher já tinha abertura para lutar pelos seus espaços. Nina, desde o contexto do romance, já entendia tudo como natural e queria viver livremente, o que chocava Vila Velha e provocava o julgamento das pessoas da cidade. Essa atitude, entretanto, não chocava o público dos anos 70, que convivia com a atitude revolucionária de Leila Diniz, atriz que mais rompeu barreiras e se afirmou na sociedade preconceituosa daquela época, e com o advento dos movimentos feministas que questionavam o lugar historicamente reservado à mulher nas sociedades patriarcais. Nina é, portanto, no filme, uma espécie de Leila fictícia, um pássaro que não aprendeu nem aprenderia nunca a viver preso; daí, se poderia explicar o discurso de ódio mais arrefecido para o espectador.

Saraceni, desse modo, lança o seu olhar sobre a obra literária de Cardoso e a traduz para o cinema com a inserção das suas próprias crenças, seus objetivos e seu estilo, procurando adaptá-la ao contexto de chegada. Ao assim proceder, ele dá ao filme uma autonomia que lhe é devida independente da obra que o originou. A morte de Nina acontece no romance de Cardoso tal como ocorreu com personagens emblemáticas do século XIX, como Emma Bovary (1956), de Flaubert, Anna Karenina (1877), de Tolstói e Luísa, de Eça de Queirós (1878). No filme, entretanto, Saraceni parece diminuir a extensão da via crucis de Nina e as dores do seu calvário, o que representa uma espécie de atenuação da pena imputada à mulher adúltera, haja vista a diferença de contextos de produção e recepção, bem como a atualização da visão de mundo da sociedade em relação ao fato.

Na sequência, por pertinente à análise realizada, faremos considerações sobre a presença do tema do mal na literatura.

5 O MAL E SUA PRESENÇA NA LITERATURA

O mal é um tema que atravessa a arte em todos os tempos e espaços e se configura sempre como um entrelaçamento entre a sedução e a repulsa, jamais passando indiferente. O belo e o hediondo permeiam obras literárias, fílmicas, teatrais, por vezes encenando o que Bataille (2015) chama de poética do absurdo.

Para Freud (2010), a prática do mal é um sintoma da civilização que se coloca em antagonismo com as pulsões do indivíduo, criando, assim, um mal-estar na cultura. São muitas as discussões sobre a tendência inata do ser humano para a agressão, para a destruição e para a crueldade, o que nos induz a perquirir esses caminhos em busca de subsídios para entender essas atitudes como argamassadas à natureza ou potencializadas pelo meio.

Na literatura, ele alicerça grandes enredos e caracteriza notáveis personagens, como Lady Macbeth, de Shakespeare (1607), aparecendo de forma encantadora e sedutora, se apresentando, dessa forma, como necessário aos seres e às coisas, sendo, assim, constitutivo (BAUDRILLARD, 1990). O filósofo considera que, desde a expulsão do paraíso, símbolo da busca do conhecimento pelo homem, vive-se em busca dessa parte maldita, que é necessária, uma vez que equilibra dois pólos distintos da existência. Ele dispõe o bem e o mal como princípios que sempre serão confrontados, como forças contrárias e complementares que mantêm o equilíbrio do mundo.

Assim, em obras como **Laranja mecânica** (1962), de Antony Burgess; **O médico e o monstro**, de Robert Louis Stevenson (1886); **O visconde partido ao meio** (1996), de Ítalo Calvino e **Grande sertão: veredas**, de João Guimarães Rosa, por exemplo, o confronto entre o bem e o mal alicerça reflexões e questionamentos acerca da dualidade humana e das forças bipolares que moldam as atitudes dos indivíduos. Em **A laranja mecânica** (1962), a personagem Alex de Large é um sociopata jovem, líder de uma gangue (*drugues*), que aterroriza a cidade de Londres com a prática de roubos, estupros e espancamentos. De criminoso, ao ser internado para tratamento, ele se torna vítima dos políticos e do sistema que quer regenerá-lo, num processo cruel que é justificado pela busca do bem: a cura dele. A obra traz questionamentos acerca do bem e do mal, como o que o narrador coloca ao leitor acerca da situação vivida pela personagem: “Será que um homem que escolhe o mal é talvez melhor do que um homem que teve o bem imposto a si”? (BURGESS, 1974, p. 156).

Numa perspectiva mais maniqueísta, **O médico e o monstro**, de Robert Louis Stevenson (1886), traz a história da separação entre a metade boa e a metade má da personagem Henry Jekyll. A metade autônoma se diferencia da do médico e se chama Hyde,

nome que já traz conotações de obscuridade, haja vista que sua tradução significa “escondido”. As duas partes precisavam uma da outra, ou seja, o bem e o mal precisavam complementar-se para estabelecer o equilíbrio. Dr. Jekyll demonstra não apenas consciência de sua vida dupla, mas se envergonha das atitudes malélicas e sente-se degradado por tais pecados:

Muitos homens teriam confessado com orgulho certos erros. Eu, todavia, tendo em vista os altos propósitos aos quais visava, só podia envergonhar-me dessas irregularidades: ocultava-as, com mórbida sensação e culpa e vergonha. Assim exigia a natureza das minhas aspirações, mais do que a própria degradação dos pecados; ia cavando em mim, mais do que na maioria dos mortais, esse profundo fosso que separa o mal do bem e divide e compõe a dualidade da nossa alma (STEVENSON, 2000, p. 69).

A personagem, como se vê, entende a dualidade bem e mal como própria da alma humana, mas, ainda assim, envergonha-se dos erros cometidos. De modo similar, **O visconde partido ao meio** (1996), de Ítalo Calvino, também traz, na personagem visconde Medardo di Terralba, a divisão entre o bem e o mal. Quando ele é atingido por um tiro de canhão, as suas metades se partem; dois homens sobrevivem pela metade: um bom e outro inteiramente mau, e assim se gera todo o conflito do entrecho. Mais uma vez a dualidade se estabelece, nesse contexto, ressaltando a incapacidade da metade má de amar, e mostrando a impossibilidade de reação da metade boa que, em vez de tomar alguma atitude, sentia piedade: “Assim passavam os dias de Terralba, e os nossos sentimentos se tornavam incolores e obtusos, pois nos sentíamos como perdidos entre maldades e virtudes igualmente desumanas.” (CALVINO, 1996, p. 86). É quando duelam pela mesma mulher que eles se atacam e, simbolicamente, se resalta que eles não conseguirão nenhum objetivo se divididos; são, então, costurados e se reintegram, o que, entretanto, não significa que a personagem se torne completa: “– Talvez se esperasse que, uma vez inteiro o visconde, se abrisse um período de felicidade maravilhosa; mas é claro que não basta um visconde completo para que o mundo inteiro se torne completo” (CALVINO, 1996, p. 99), o que mostra que a dualidade é própria do ser humano bem como a incompletude.

Já o romance **Grande Sertão: Veredas** (1956), de Guimarães Rosa, não contrapõe bem e mal, parece mais ilustrar a tese de que a maldade tem origens diversas: é inerente ao homem, mas também pode ser adquirida. Riobaldo, o narrador e protagonista, confabula várias perquirições sobre a origem do mal e a existência do diabo. No primeiro capítulo, ele narra a história de um menino chamado Valtei, cujos pais, “sempre sidos bons, de bem” (ROSA, 1986, p. 6), constataam a maldade do filho e, por mais que o castiguem (e acabam por

ter prazer em castigá-lo), não conseguem mudar a natureza dele. Observemos que, nesse caso, temos dois tipos de manifestação do mal: uma diz respeito ao menino, que é mal sem motivo, como se já tivesse nascido com essa característica; e o mal relacionado aos pais dele, que, na tentativa de educá-lo para o bem, batem e castigam-no violentamente. O menino não se modifica e eles não cessam de puni-lo, até demonstram gosto em aplicar castigos na criança. Ilustram-se, desse modo, o mal nato e o inato, que se adquire por conta do meio e/ou da circunstância.

Há, ainda, obras fundamentadas na personagem má, que contrasta com as outras pelos ardis, mas sem a polarização proposital entre o bom e o ruim. Delas emergem personagens estigmatizados pela conduta, como é o caso da marquesa del Plato, personagem de **As Irmãs Brancas (The White Ladies of Worcester)**, de Florence L. Barclay, escrito em 1917, livro que compunha a Biblioteca das Moças⁴⁴ na França do início do Século XX; ela, malevolamente, rouba o testamento, impedindo sua irmã, Angela, de receber a herança a ela destinada, prejudicando-a conscientemente. Nessa mesma perspectiva, podemos citar Juliana, governanta de Luísa no romance **Primo Basílio** (1878), de Eça de Queirós, que faz uma trama perversa. Legislando em causa própria, ela decide sair de sua condição miserável de empregada, fazendo chantagem com a patroa e ameaçando revelar o seu adultério.

Podemos também destacar as personagens Emma Bovary (**Madame Bovary**, 1857), de Flaubert, Teresa Raquin (**Teresa Raquin**, 1867), de Émile Zola, Dona Guidinha (**Dona Guidinha do Poço**, 1952), de Oliveira Paiva, Luísa (**Primo Basílio**, 1871), de Eça de Queirós, e Anna Karenina (**Anna Karenina**, 1877), de Tolstói, que são consideradas mulheres más por deixarem “atrás de si um rastro de indelével desgraça” (RANGEL, 2011). Elas se sobressaem como propulsoras de conflitos e são associadas à maldade por fugirem às regras sociais do seu tempo. São tidas como más, não por conta de uma trama demoníaca, mas por cometerem o adultério, atentado à moralidade da família, ou seja, por ferirem a virtude e se insurgirem contra o que a sociedade toma como bem, pois, como assinala Rangel (2011), “o que caracteriza uma personagem como vilã é seu poder de destruir os que a cercam, seja o homem que a ama, seja sua rival ou outra personagem que venha a sofrer sua influência”. Ou seja, pouco importa o que ela sinta por fazer o que faz, desconsideram-se suas insatisfações e infelicidades, levando-se em consideração somente os que são por seus atos atingidos.

⁴⁴ A Coleção Biblioteca das Moças foi organizada entre 1920 e 1960. Seu início se deu em um período em que os livros estrangeiros, em especial os franceses e portugueses, começaram a ser importados para o Brasil, na tentativa de ampliar o mercado editorial para o público feminino. (LANG, [s. d.]. Disponível em <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_antiores/anais16/sem07pdf/sm07ss02_02.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2017).

É nessa linha de pensamento que enxergamos o fato de as personagens femininas de Lúcio Cardoso construírem-se, pelo menos a maioria delas, sob a égide do pecado, da culpa e do sofrimento. Penha Cardoso confirma essa tese ao afirmar que o escritor cria suas personagens femininas “no bojo da insatisfação [...] gerando transgressão”, ao que acrescenta que, nas obras dele, “as mulheres exerceram o mal, visando à destruição do status quo” (PENHA CARDOSO, 2010, p. 5).

Se fizermos um percurso pelos enredos de suas narrativas, veremos que assim ocorre com Rosa, no romance **Salgueiro** (1935), que é espancada pelo marido, mas se vinga ao contar à polícia sobre um roubo cometido por ele, levando-o a uma saga de fugas e à morte; com Madalena, de **A luz no subsolo** (1936), cujo amor cheio de culpa e miséria só lhe dá angústia e medo na convivência com um marido que trama até o seu assassinato; com Ida, de **Mãos vazias** (1938), mulher introspectiva, entediada com o casamento, que trai o marido a quem despreza; com Diana, de **Dias perdidos** (1943), que se divorcia do marido e vai embora para a cidade grande; com Aurélia, de **O desconhecido** (1940), proprietária de fazenda, que age despoticamente, subjugando os homens e tratando-os como objeto sexual; com Stela, de **Inácio** (1944), que, insatisfeita com o casamento, larga o marido e o filho e, infeliz mesmo livre, acaba morrendo; com Hilda, em **Professora Hilda** (1946), moça solteira que cria uma menina a quem maltrata e tortura, levando-a ao suicídio; com Margarida e Laura, de **O anfiteatro** (1946), que, livres da opressão do marido e do irmão, não sabem lidar com a liberdade e escravizam-se uma à outra; com a mulher do argumento **Porto das Caixas** (1962) que, cansada da opressão do marido, mata-o a machadadas; com Nina e Ana, de **Crônica** (1959), ambas adúlteras, sendo imputada à primeira a culpa pelo incesto e pela destruição da família Meneses; com Donana de Lara, assassina do próprio filho, e Sinhá, que se entrega à morte como purgação de suas culpas em **O viajante** (1973).

Penha Cardoso (2013, p. 183) chega a analisar Stela, da novela *Inácio*, como precursora de Nina, de **Crônica**, no que diz respeito à beleza fatal e ao fato de apresentarem várias versões sobre elas. Outro ponto em comum entre os dois romances é a ausência da mãe na criação do filho. Em **Inácio**, Rogério foi criado em orfanato e só viu a mãe quando ela já estava morta. Em **Crônica**, André foi criado pela família do pai, mais precisamente pela governanta, e só conhece a mãe aos 17 anos. Lembremos que, em **Dias perdidos**, Clara, depois de abandonada pelo marido, também deixa o filho apenas aos cuidados da amiga Áurea, o que mostra, nas três situações, a presença de um núcleo familiar fragmentado e desajustado, sugestivamente, por conta de atitudes da mulher que, na verdade, reage a situações de opressão seja física ou psicológica.

Elas aparecem, quase invariavelmente, como pecadoras ou agentes de atos contestáveis ou amorais, seja cometendo-os ou estimulando-os, demonstrando condutas de pessoas excessivamente vaidosas e invejosas, ou mostrando-se capazes de roubar, enganar, mentir, trair e até cometer assassinato. Fazem tudo em nome da liberdade, como um reflexo da mulher do início do século XX, que aspirava a mudar de ambiente para encontrar a felicidade. A esse respeito, Perrot acentua que “o deslocamento é condição necessária, certamente, mas não suficiente, para a mudança e até mesmo para a liberação; indica uma vontade de ruptura que cria as possibilidades de um futuro” (PERROT, 2005, p. 297). No caso dessas personagens, a luta é uma manifestação de resistência, mas a maioria delas não consegue atingir os seus objetivos, haja vista sempre um impedimento, seja por doença, morte ou mesmo pelo despreparo para lidar com a liberdade. Moreira; Fortes ([s. d.], p. 428), ao focalizarem o caráter maldoso das mulheres de Cardoso, dizem que elas

são semelhantes ao que Goldmann, (1990), baseada nos pressupostos de Lukács, denomina de herói demoníaco ou problemático: seres que não se encaixam nessa nova forma de estruturação social, deixando suas patologias se sobressaírem e os dominarem. A busca desses indivíduos é, sempre, uma busca frustrada [...] todos procuram a felicidade, que para eles se torna algo impossível (MOREIRA; FORTES, [s. d.], p. 428).

Em **Crônica**, encontramos esse tipo de personagem que não se encaixa na estruturação social tradicional, que se deixa dominar pelas patologias ou que é, por destituído de autocensura, considerado mau. Nina, por exemplo, é referida como uma pessoa naturalmente má, mas parece haver uma maldade que antecede a sua chegada à Chácara e que contamina todo o universo em que decorrem as ações. Em uma das primeiras narrativas da obra, lê-se que Donana de Lara, personagem referida pelo médico, fala da necessidade de benzer a Chácara, o que infere uma ancestralidade maligna, como se o mal se afigurasse como uma herança. Para o Padre, desde a morte da matriarca – Dona Malvina – a desagregação se apoderou da casa e da família e foi, aos poucos, “devorando a graça austera e sólida de seu renome” (CARDOSO, 2013, p. 296).

Desse modo, o mal tantas vezes referido na obra – seja como trazido no sangue dos Meneses e disseminado nas estruturas da casa ou entrevisto nas atitudes de Nina – tem uma presença marcante nos textos literários de cânone ocidental, mas é na filosofia que encontramos algumas bases teóricas para entender a sua configuração.

Para Aristóteles (384-322 a.C), a natureza capacita o homem para receber as virtudes, que são aperfeiçoadas pelo hábito. Ele entendia que a razão não é determinante da boa conduta, devendo-se levar em conta os sentimentos que são fundamentais na formação

das virtudes (ARISTÓTELES, 2003). Há, no pensamento dele, um grande equilíbrio entre natureza, razão e costume (hábitos). Mesmo que o homem seja essencialmente um animal de hábitos e costumes, a razão também pode modificá-los. O filósofo, assim, mostra o equilíbrio entre as várias dimensões do homem. Ao entender as virtudes morais como produtos do hábito, ou seja, como não-inatas, entende-se o homem como responsável por suas ações e por seu caráter. Maquiavel (1469-1527), por sua vez, demonstra uma visão negativa do caráter humano ao considerar os homens como ingratos, inconstantes, falsos, hipócritas, temerosos e gananciosos (MACHIAVELLI, 1988, cap. XVII), não enxergando, pois, uma possibilidade de remissão para eles.

A concepção platônica é a que mais se aproxima do ponto de vista que as personagens de **Crônica** têm do mal, haja vista que demonstram, nos julgamentos que fazem em seus depoimentos e diários, entender o comportamento de Nina como próprio de sua natureza, enfatizando-se, na maioria das vezes, que ela sequer tem consciência na destruição que provoca ao seu redor. Ela não age em função do meio ou das circunstâncias, mas, segundo eles, em função de sua própria imposição de caráter que muito difere do de sua nova família. A opinião de Ana, especificamente, acerca da cunhada, dialoga com o pensamento de Maquiavel (1469-1527), haja vista que ela percebe a cunhada como perversa e seguidora de más inclinações (MACHIAVELLI, 1983, I, 3). Para Ana, com efeito, Nina é perversa, dissimulada e age com intenções de ferir, como é o caso de sua acusação de que ela jogou o revólver no jardim com o propósito de o jardineiro pegá-lo para cometer o suicídio quando, na verdade, Nina sequer pensou nessa possibilidade, agiu pelo impulso de livrar-se da arma com que o marido supostamente cometeu a tentativa de suicídio.

Considerando momentos históricos posteriores, durante o período da Renascença e do Iluminismo, o homem foi colocado no centro do poder e restabeleceu-se o livre-arbítrio. Muitos iluministas pregavam que os homens são produto da educação e da sociedade em que vivem. Isso significa que a educação é responsável pela formação até mesmo ontológica do ser humano e, por conseguinte, pelo tipo de sociedade que se formará, que pode ser movida por vontades malignas. Para falar do mal, entretanto, é necessário que se tenha um referencial do bem. Como diz Hannah Arendt (2011), comentando Rousseau, para falar que frutas são podres, precisa-se ter em mente um referencial de frutas maduras. Assim, para dizer que as injustiças sociais não são naturais, seria necessária uma noção primeira de homem. É nesse sentido que o homem é bom. Nesse contexto, cabe um questionamento: que noção têm do bem os moradores da casa para conceberem Nina como má, se habitantes da cidade, como vimos nas palavras do Padre e do Médico, se referem à família como herdeira de uma

maldade atávica e veem na casa a representação do inferno? Citemos um trecho do depoimento do Padre Justino:

Que é que você imagina como uma casa dominada pelo poder do mal? (Essas palavras, tão vulgares - o poder do mal - e sobre que eu escorregava, indiferente ao seu manuseio e à pobreza que patenteavam...) É uma construção assim, firme nos seus alicerces, segura de suas tradições, consciente da responsabilidade de seu nome. Não é a tradição que se arraiga nela, mas a tradição transformada no único escudo da verdade. [...] Não há nela nenhum lugar para o amor (CARDOSO, 2013, p. 307-308).

O Padre, que convivia com a família desde a geração anterior, conhecia bem as suas tendências. Nesse contexto, ele toma a casa para descrever os seus moradores que, ele bem sabe, são desprovidos de sentimentos bons. Se para Hanna Arendt é preciso que haja o bem para se perceber o mal, para o Padre, não há o bem sem amor, ou seja, a casa (seus habitantes) vive sob o poder do mal, porque nela não há espaço para o amor, pelo menos não um amor aceitável. Lá, defende-se a tradição a qualquer preço, ainda que isso implique hipocrisia, segregação, adultério, entre outros ditos desvios de comportamento, desde que eles não se tornem públicos. A sinceridade de Nina com os sentimentos é uma ameaça para eles.

Nietzche (1844-1900), filósofo que marca a passagem da modernidade para a pós-modernidade, também discute o mal. No aforismo 219, do livro **Além do Bem e do Mal**, trata da espiritualização da maldade dos chamados espíritos mesquinhos, considerando que a vingança deles são os julgamentos morais para os que não são como eles (NIETZSCHE, 2005, p. 212). Assim, ele vê os valores não como verdades divinas imutáveis, mas como criação do homem, por isso vinculados ao tempo e ao espaço. Na sua visão crítica, afirma que o que a religião impõe como bondade e compaixão nada mais é que “um instrumento de barganha divina em troca de uma suposta imortalidade e felicidade eternas” (NIETZSCHE, 2005, p. 212). Para o filósofo, o conceito de mal está ligado à moral cristã. Embora, na casa dos Meneses não haja, na prática, preocupação com a moral cristã, em nome das aparências, mantém-se a capela na chácara, e o Padre Justino atende os moradores quando chamado. Há, de fato, a maldade dos espíritos mesquinhos, os julgamentos morais dos que não são como eles e, nessa configuração, cabem as personagens de Demétrio e Ana que tramam contra Nina por não aceitarem o seu espírito libertário que, repetimos, ameaça os valores morais defendidos na manutenção das aparências. Tudo em nome da tradição, inclusive as verdades divinas imutáveis em que não creem, mas apregoam.

Na tradição literária ocidental, a discussão sobre o mal é também recorrente e algumas visões se estabelecem sobre a sua origem. Para Georges Bataille (1897-1962), que

fez relevante ensaio sobre **A Literatura e o Mal** (1957), “a literatura não é inocente e, culpada, ela deveria se confessar como tal” (BATAILLE, 2015, p. 9). Ele assevera que o mal não está nas ações cujo objetivo é um benefício, mas se instala no sadismo, ou seja, no prazer com a destruição e com o ato de ferir. Ele analisa obras clássicas da literatura para mostrar as diversas manifestações do mal na atitude das personagens e no discurso literário. O filósofo percebe o enraizamento do mal na infância, e exemplifica a sua tese com a personagem Heathcliff, do romance **Wuthering Heights** (1847) ou **O Morro dos Ventos Uivantes**, de autoria da inglesa Emily Brontë. Ao descrever a personagem, o autor afirma que ele “encarna uma verdade primeira, a da criança revoltada contra o mundo do Bem, contra o mundo dos adultos, e, por sua revolta sem reservas, devotada ao partido do Mal” (BATAILLE, 2015, p. 18), agindo, assim, no decorrer de toda a trama, de forma malévola. Para o filósofo, o mal se enraíza na infância, quando nada se calcula, mas se age soberanamente, não se permitindo nenhum regulamento do desejo. Essa ideia fica clara quando ele afirma que “a literatura é a infância” reencontrada. (BATAILLE, 2015, p. 10). Ora, os Meneses, como se afirmou em narrativas do Padre, trazem “o mal arraigado na ruindade dos Meneses antigos” (CARDOSO, 2013, p.71), ou seja, nada podem fazer contra a herança do sangue. Já Nina, criada pelo pai, fazendo o que bem quisesse, é vista como má por contrariar a ordem da casa, quer dizer, por ter vontade própria e não se submeter às regras estabelecidas.

Já o pensamento de Hannah Arendt (1906-1975) desenvolve a ideia de que o mal não é uma categoria ontológica, não é natural nem metafísico; é político e histórico, visto que é produzido pelos homens e se manifesta apenas onde encontra espaço favorável à sua disseminação. Ela associa a banalização do mal (ARENDR, 1999) ao vazio de pensamento, à alienação, e enfatiza que o problema está no fato de muitos não serem nem pervertidos nem sádicos, mas, ainda assim, serem terríveis, mesmo parecendo normais. O mal não possui profundidade nem dimensão demoníaca: ele tem a face humana; afigura-se, desse modo, como banal e se desenvolve na vida comum.

De fato, se lançarmos esse olhar sobre as personagens de **Crônica**, veremos que os Meneses não são monstros, são seres da alta sociedade mineira, conhecidos pelo orgulho e pela altivez; entretanto, por detrás das paredes, mascaram todos os desvios de comportamento e tramam uns contra os outros. O que se entende, nessa situação, como a maldade de Nina, reiteramos, é a sua desnecessidade de atender às expectativas dos outros; é a sua fidelidade às suas próprias convicções. É ao violar o código ético dominante que ela se torna passível de repreensão; nesse caso, a ação maligna deveria ser caracterizada por um duplo esquema: o do pecado e o da culpabilidade (RICOEUR, 1988, p. 21), mas Nina não acredita em pecado, por

isso não se sente culpada sequer pelo suposto adultério que comete; de acordo com a ideia de Ricoeur (1998), ela é vítima, e, ao mesmo tempo, agente do mal (RICOEUR, 1988, p. 25), insistimos, se consideramos o mal como uma violação do código ético dominante.

Ao caracterizar o mal, Kant (2008), por sua vez, o concebe como inato ao homem, pois não pode ser extirpado. Para explicá-lo, assinala três diferentes graus de tal propensão:

Primeiro, é a debilidade do coração humano na observância das máximas adoptadas em geral, ou a fragilidade da natureza humana; em segundo lugar, a inclinação para misturar móveis imorais com os morais (ainda que tal acontecesse com boa intenção e sob as máximas do bem), i.e., a impureza; em terceiro lugar, a inclinação para o perfilhamento de máximas más, i.e., a malignidade da natureza humana ou do coração humano (KANT, 2008, p. 35).

Com base nessas considerações, Nina, de acordo com os relatos alheios, subordina a moral da sociedade aos seus próprios princípios, trai o marido, envolvendo-se com o jovem jardineiro e até com o seu próprio (suposto) filho; é atribuída a ela uma maldade intrínseca, cuja remissão tenta-se dar no final da narrativa, com o depoimento desequilibrado de Ana. Questionamos se, de fato, Nina traz uma maldade inerente à sua essência ou se ela foi construída pela visão dos outros a respeito dos seus atos. Se pensarmos o mal na opinião dos moradores da casa acerca do comportamento dela, veremos que eles a concebem como má por inclinação natural de sua natureza humana frágil, entretanto não fica clara para o leitor sua (dela) predisposição para a perversidade. Talvez o choque dos valores morais e comportamentais assim a representem para os que, numa visão conservadora e fechada, não admitem a fuga ao que, em nome da tradição, defendem como comportamento padrão.

5.1 A casa como estaca do mal e sua relação com as personagens

A casa tem várias representações simbólicas, desde a imagem do universo, de centro do mundo, até a evocação da figura da mãe, com seu sentido de proteção e refúgio (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1998). No imaginário do homem, ela constitui o seu lugar no mundo. No romance **Crônica**, ela, como parte essencial da chácara, “[...] é o personagem central, quase imperial, em cujo cenário se ergue toda uma série de coadjuvantes incendiados, contidos ou estressados, que, em vão, ou no desvão do espaço privado, procuram sediar a sexualidade extraviada” (PORTELA, 1997). É, assim, um espaço em desordem, abrigando vidas em ruínas, “um mundo soterrado, porém ainda não de todo morto: letárgico, coagulado, larval, incapaz de decidir sobre o que fazer dos seus distúrbios ou das suas feridas expostas” (PORTELA, 1997, p. xx).

Sua construção antiga guarda muitas histórias, aparece carregada pelo espírito dos que lá viveram, transmitindo às próximas gerações a energia guardada em suas paredes como no sangue dos herdeiros. Como um corpo vivo, tem feridas expostas que tanto podem ser entendidas como o deterioramento concreto dela como o moral de seus moradores. Não é à toa que Padre Justino, conhecedor do passado da família e testemunha do presente rememorado, ao contemplar o edifício, afirma que “[...] todas as casas, na sua fixidez, são estacas do mal” (CARDOSO, 2013, p. 318), porque, certamente, guardiães dos interditos.

A consciência do religioso sobre o clima desagregador do lugar o faz dizer a si mesmo, quando interrogado por Ana sobre o que é o inferno, que ele é aquela casa (CARDOSO, 2013, p. 297). Em outra passagem, é Ana quem assegura: “– Se o inferno existe, Padre Justino, é aqui nessa casa. O senhor nem pode conceber em que desordem [...] não é de hoje que o diabo tomou conta desta chácara” (CARDOSO, 2013, p. 307).

A percepção dos que estão de fora atesta a decomposição lenta, e as palavras do Médico descrevem, na linguagem que lhe é peculiar, o estado de putrefação próprio da “carne humana”, entendendo o edifício como um “corpo gangrenado”:

[...] há muito eu pressentia um mal qualquer devorando as alicerces da chácara [...] eu aprendera a respeitar e a admirar como um monumento de tenacidade, agora surgia vulnerável aos meus olhos, frágil ante a destruição próxima, como um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue. (Ah, essa imagem de gangrena, quantas vezes teria de voltar a ela - não agora, mais tarde - a fim de explicar o que eu sentia, e o drama que se desenrolava em torno de mim. Gangrena, carne desfeita, arroxçada e sem serventia, por onde o sangue já não circula, e a força se esvai, delatando a pobreza do tecido e essa eloquente miséria da carne humana (CARDOSO, 2013, p. 159-160).

Observamos que a casa é descrita como um ambiente contaminado e que essa contaminação se estende à família: “[...] havia ali um mistério, e coisas graves, laceradas, dessas que ocorrem subterraneamente nos seios das famílias” (CARDOSO, 2013, p. 75). A casa dos Meneses, bem como a vida deles, tem, segundo o Médico, força dramática e misteriosa para os habitantes de Vila Velha, como se, mitificados, vivessem para povoar a imaginação alheia. Ao descrever a decadência que observou no espaço e nos seres, em uma das suas visitas, ele confessa:

essas velhas casas mantinham vivo um espírito identificável, capaz de orgulho, de sofrimento, e, por que não, de morte também quando arrastadas à mediocridade e ao chão dos seres comuns [...] E de dentro da chuva cerrada quase sentia procurar-me da distância o olhar do velho prédio sacrificado, com estrias de sangue que escorressem ao longo de suas pedras mártires (CARDOSO, 2013, p. 259).

Notamos, pela descrição, a personificação da casa como um corpo que se deteriora – “o olhar do velho prédio sacrificado, com estrias de sangue que escorressem ao longo de suas pedras mártires” – num processo metonímico que refere a casa em lugar de seus moradores, como se fosse o coletivo deles: enquanto a casa – prédio sacrificado – se decompõe, também decaem os que a habitam. Sob o teto da bela construção, ocorrem suicídio, traições, desejos interditos, incesto, inveja, tramas de assassinato, tudo mascarado na necessidade premente de manter a imagem de família tradicional. Há reiteradamente relações simbólicas que amalgamam as pessoas ao ambiente, como se entende nas descrições do Médico: [...] “talvez a herdade seja uma doença de sangue. Essas pedras argamassam toda estrutura interior da família, são eles Meneses de cimento e cal, como outros se vangloriam da nobreza que lhes corre nas veias” (CARDOSO, 2013, p. 110), assim fazendo a simbiose da casa como seus moradores.

Desse modo desde o título, esse espaço – a casa – se interpõe como um elemento fundamental à narrativa. Já se anuncia o seu assassinato como um fato consumado. A partir do primeiro texto, tem-se o percurso dessa morte que se dá lentamente, haja vista que, além da deterioração material da construção, se constata a decadência econômica e moral da família, sobretudo deflagrada com a presença de um elemento estranho: Nina, moça da cidade, que introduz vida e luz na atmosfera soturna e sombria do ambiente, como assinala Moreira (2003):

Nina é o elemento estrangeiro que instaura uma diferença no cerne do que já se habituara ao mesmo. É certo que sua presença apressa a derrocada da família Meneses, mas não poderá nunca ser encarada como força única e isolada no desencadeamento da ruína familiar. A destruição dos Meneses, por um lado, decorre de um processo ativo, resultante da ação de um agente pernicioso vindo do exterior: Nina; por outro lado, entretanto, a queda da casa dos Meneses decorre de um processo passivo, resultante da estagnação vital de seus moradores (MOREIRA, 2003, p. 87).

De fato, Nina sempre aparece como uma estranha entre os Meneses, mas sua presença não é a força motriz da falência deles, como confirma a citação acima. A família permaneceu à margem das mudanças operadas naturalmente pelo tempo naquela sociedade, não se ateu ao processo de urbanização e às transformações na política e na economia, vivendo do prestígio dos antepassados que o nome impunha. A consciência de que o núcleo parou no tempo aparece em uma carta de Valdo a ela, explicando inclusive esse como um dos prováveis motivos de ela não se adaptar mais ao local, 15 anos depois de ter saído de lá, como se pode ler abaixo:

Cessamos bruscamente no tempo, e o nosso lento progresso para a extinção, é um clima a que você talvez não se adapte mais. Apesar de tudo resta louvar o espírito da família Meneses, esse velho espírito que é nosso único sustentáculo: este ainda é o mesmo, integral como um alicerce de ferro erguido entre a alvenaria que cede. Você nos encontrará imutáveis em nossos postos, e a Chácara instalada, a esse respeito, na sua latitude habitual. À medida que o tempo passa se perdemos o respeito e a noção de carência de muita coisa, outras, porém se avivam e se fortalecem em nosso íntimo: somos assim, por circunstância e por fatalidade, mais Meneses do que nunca [...] Resta-nos, como essas ervas desesperadas que se agarram às paredes em ruínas, a nostalgia do que poderia ter sido, e que foi destruído, por fraqueza ou por negligência nossa [...] (CARDOSO, 2013. p. 127).

Nas palavras de Valdo, entende-se a incapacidade da última geração dos Meneses de manter as propriedades herdadas, bem como a reputação que sempre viram incutida no nome que carregam e que parece ter mais significado do que o valor material dos bens. Ele assente que o que os sustenta é o espírito, notadamente altivo, que ele compara “a um alicerce de ferro erguido entre a alvenaria que cede”. Admite que pararam no tempo “por circunstância e por fatalidade”, admite a “fraqueza” e a “negligência” que os faz caminhar para a “extinção”, mas mostra a resistência do orgulho.

Destarte, a casa, cujas “pedras argamassam toda estrutura interior da família”, revelando que “são eles Meneses de cimento e cal” (PENHA CARDOSO, 2015, p. 110), é colocada como o elemento que primeiro dá sinais dessa derrocada. Ela pode ser vista como uma alegoria do passado de riqueza e glória, cuja memória alimenta seus habitantes, mas que, aos poucos, esvanece junto com eles. Para Demétrio, ela é o espaço sagrado de manutenção do seu *status quo*: “Podem falar de mim, costumava dizer, mas não ataquem esta casa. Vem ela do Império, e representa várias gerações dos Meneses que aqui viveram com altanería e dignidade” (CARDOSO, 2013, p.65). Além de constituir a marca do poder da família para a sociedade, portanto, objeto inabalável ao qual está condicionada a existência dos Meneses, ela se configura como um ente vivo, como comprovam as palavras de Ana: “desde que entrei para esta casa, aprendi a referir-me a ela como se se tratasse de uma entidade viva. Sempre ouvi meu marido dizer que o sangue dos Meneses criara uma alma para estas paredes” (CARDOSO, 2013, p. 108). Moreira (2003) confirma o caráter opressivo do espaço ao afirmar que

a vida fechada na chácara dos Meneses produz um sentimento de sufocação, de tal modo que a atmosfera do lugar é sombria e densa. Há uma estranha *presença* na chácara, que anuncia uma desgraça inevitável, como se o mal, a doença, o pecado ou a morte estivessem sempre à espreita (MOREIRA, 2003, p. 13).

Dessa maneira, Nina representa o novo num ambiente preso ao velho; ela incomoda e sente o incômodo da rejeição. Daí as tensões e os conflitos gerados; ou, daí, o mal

inevitavelmente se instalando, embora ela não o faça de propósito e também não possa evitá-lo, haja vista que “o mal e o bem se identificam na última exasperação, são os dois elementos irreconhecíveis e perfeitamente inseparáveis da natureza humana” (BATAILLE, 2015, p. 8). Ela representa as mudanças a que eles não aceitam aderir e os desperta para a realidade que eles insistem em não considerar, sendo, por isso, a indesejada verdade que não se dispõem a aceitar. Não pode, entretanto, por isso, ser responsabilizada sozinha pela secessão do clã, cuja vida é pautada em contenções e refreamentos de emoções. Hildegard Herbold (1993, p. 85), ao abordar o sagrado e o profano na literatura intimista dos anos 1930/40, ao falar dos personagens cardosianos afirma que,

Não há solidariedade humana, nem coesão social. Os personagens espreitam uns aos outros pelos cantos de olhos, vigiam-se mutuamente, tentam adivinhar os segredos alheios enquanto guardam a sete chaves seus próprios pensamentos, planos e desejos. Em vez de diálogos há monólogos, que escondem mais do que revelam. Esse processo traz em seu bojo, conseqüentemente, a desconfiança, o medo, o rancor e a perfídia dos sentimentos (HERBOLD, 1993, p. 85).

De fato, qualquer pessoa que penetre o mundo dos Meneses é vista com desconfiança. Nina, com hábitos e visões de mundo diferentes, instala um mal-estar ao mesmo tempo em que se transforma em objeto de desejo. Ela leva para dentro da casa um mundo de movimentações que dá visibilidade à estagnação em que todos vivem; desperta sentimentos mortos e inclusive inexistentes, até então, e coloca em xeque os valores tidos como imutáveis, desmascara-os, escancara as portas da miséria de cada um.

O último liame dos Meneses com o prestígio do passado é a chácara, mas, com a ação do tempo e do descaso, ela se torna não somente cenário da tentativa deles de resistência à degradação, mas personaliza a impotência que os leva à ruína junto com ela, à extinção, praticamente, da última geração da família. O contraste entre a glória pregressa e a decadência do presente se revela nas palavras do farmacêutico, que metaforiza, na desordem do edifício, “um corpo com sintomas de alguma doença silenciosa escondida sob a pele, que por dentro está consumindo a família” (ANDRADE, 2012 p. 51). Isso pode ser melhor observado na passagem a seguir:

[...] Como se assistisse à demonstração de um espetáculo mágico, ia revendo aquele ambiente tão característico de família, com seus pesados móveis de vinhático ou de jacarandá, de qualidade antiga, e que denunciavam um passado ilustre, gerações de Meneses talvez mais singelos e mais calmos; agora, uma espécie de desordem, de relaxamento, abastardava aquelas qualidades primaciais. Mesmo assim era fácil perceber o que haviam sido esses nobres da roça, com seus cristais que brilhavam mansamente na sombra, suas pratas semi-empoeiradas que atestavam que o esplendor esvanecido, seus marfins e suas opalinas - ah, respirava-se ali o conforto, não havia dúvida, mas era apenas uma sobrevivência de coisas idas. Dir-se-ia, ante

esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas (CARDOSO, 2013, p. 136-137).

Como se constata na descrição acima, são visíveis os sinais de nobreza, mas de uma nobreza que ficou no passado e que, por meio dos escombros, tenta resistir diante dos olhos alheios. A respeito desses aspectos materiais, Baudrillard (2000, p. 21) assinala que “a configuração do mobiliário é uma imagem fiel das estruturas familiares e sociais de uma época”. Evidencia-se, pelas imagens evocadas no texto, a desordem e o relaxamento como definidores da geração atual dos Menezes, iminente decedentes, a mostrarem que “antropomórficos [...] que são os objetos, se fazem, encarnando no espaço os laços afetivos da permanência do grupo, docemente imortais até que uma geração moderna os afaste” (BAUDRILLARD, 2000, p. 22). As peças outrora nobres, ali já representavam somente a sobrevivência de coisas idas, ou seja, pertencem ao passado, distantes dos laços afetivos que manteriam a permanência do clã.

Outro ponto de associação das personagens com esse estágio da casa está na doença que mata Nina, a qual entendemos como uma metáfora da degeneração de todos. Ela levou a cada um deles a consciência do próprio fracasso diante da vida, da incapacidade de sobreviver ao mal do orgulho e da prisão aos valores já superados. Demétrio sabe que todos ali vivem apenas para esperar “desaparecer quietamente sob [aquele] teto” (CARDOSO, 2013, p. 66). Valdo, em carta à Nina, igualmente, confessa a ciência da ruína próxima.

Assim, Demétrio e Valdo expressam a impossibilidade de mudar o destino e confessam apenas aguardar o declínio. Nina ilustra, nesse contexto, o fim iminente, metaforizado na doença. A casa, por sua vez, ruí, esfacela-se, como se o seu desmoronamento representasse a queda dos seus moradores.

Para além do espaço físico, no romance, está o psicológico, haja vista a “atmosfera de caráter abstrato que envolve a ação” (ROSAS, 2001, p. 3), o tumulto interior das personagens. Carlos Reis e Ana C. M. Lopes (1988) chamam a atenção para as atmosferas densas e perturbadoras bem como para o comportamento conturbado das personagens, que se revelam por meio de sentimentos como “angústia, descrença e medo”, em que o espaço físico “é invadido por muita dor e desesperança”. Desse modo, a “casa simbolicamente morre a cada dia, assim como as personagens que vivem de forma tensa e dolorosa” (ROSAS, 2001, p. 1). É evidente o processo simbiótico.

É interessante observar, no contexto da casa e da relação das personagens com ela, a ingerência dos cômodos no desenrolar das tramas. O Pavilhão, por exemplo, vão afastado onde Nina e Valdo moram durante um tempo para se livrarem da interferência de Demétrio, é

o cenário do romance de Nina com o jardineiro e, depois, com André. É o espaço que Ana designa como seu, por ter vivido lá o único momento em que arbitrou sobre a sua vida: quando se relaciona sexualmente com Alberto. O aspecto de deterioração do lugar se conforma às situações amorosas lá vividas, sempre sob a égide da transgressão. Há referência ao pavilhão, como um lugar improvisado e mal cuidado, o que é reforçado pela descrição do médico, que vai até lá atender o jardineiro, e diz ter visto baratas e ratos transitando. O Pavilhão é pois, “o recanto para a transgressão de limites. Enquanto os quartos abrigam desejos reprimidos” (COSTA, 2003, p. 107). Por se localizar separado da chácara, o espaço oferece uma possibilidade de dar vazão aos instintos reprimidos, como interpreta Costa (2003).

Todo esse cenário de interditos e contravenção faz com que a casa se afigure como um inferno, um espaço maligno, que, certamente, está condenado bem como estão sentenciados os seus moradores, que imputam, injustamente, a culpa de tal destino a Nina, quando, na verdade, o médico da família já antevia o desfecho, como assinalou: “Dirão que isto talvez não passasse de impressão exagerada, mas a verdade é que há muito eu pressentia um mal qualquer devorando os alicerces da chácara” (CARDOSO, 2013, p.159).

O cômodo que mais se evidencia nas narrativas é o quarto, espaço de intimidade e reclusão, onde a verdade pode prevalecer sem censura. É num quarto que Timóteo vive preso e vestido de mulher, fantasiando a vida que não pode ter do lado de fora; é no quarto que Valdo tenta o suicídio e que Nina padece à espera da morte; é no quarto que Demétrio se refugia quando está amargurado e onde conversa com Ana como dois estranhos. Segundo a governanta, em seu diário, “é um modo particular [da] família, o de evidenciar quando alguma coisa não corre bem, refugiando-se nos quartos” (CARDOSO, 2013, p. 55-56), por que é neles que passam a maior parte do tempo, isolados uns dos outros como se não compusessem um núcleo familiar e não coabitassem sob o mesmo teto.

Bachelard (1978, p. 206) assinala que aos “abrigos de solidão se associam o quarto e a sala em que reinaram os seres dominantes [...] Os valores de intimidade aí se dispersam, não se tornam estáveis, passam por dialéticas”, sendo o quarto, assim, um microcosmo da casa, ou a casa interior de cada um. Além disso, “o espaço habitado transcende o espaço geométrico” (BACHELARD, 1978, p. 227), ou seja, recolhe-se e se amplia na medida da ocupação que, no caso, segue a hierarquia familiar: de um lado, ficam os cômodos dos irmãos Demétrio e Valdo e, nas proximidades da cozinha o quarto de Timóteo. Do outro lado do corredor, localiza-se o quarto de André, a que se segue o de Nina e, depois, o de Betty, numa demonstração nítida da delimitação dos territórios.

Para Brandão (1998, p. 87), o fato de a maior parte do enredo desenvolver-se dentro dos limites da casa evidencia a metáfora de “uma longa via-crúcis (sic) que só pode se concluir com a celebração da morte”. Com efeito, embora separados por suas idiosincrasias, mágoas e ódios, todos caminham para o mesmo calvário. Essa associação do espaço da casa à morte passa, também, pela arquitetura dela, como “um grande caixão retilíneo, cujo interior, por sua vez, é formado de pequenos nichos funerários” (QUARESMA, 2007, p. 137). Costa (2003), corrobora essa opinião: “[...] a casa também é um imenso cemitério dos vivos. Sua antiga arquitetura revela espaços e isolamento e esquecimento, onde indivíduos ficam imersos na solidão” (COSTA, 2003, p. 107). Essa referência soturna da casa da chácara aparece, ademais, na voz do médico, que a descreve como “[...] uma casa grande, com aposentos largos, capaz de isolar perfeitamente cada habitante dentro dos muros de um quarto” (CARDOSO, 2013, p. 75). Diz, ainda, que é uma “casa pejada de secretos acontecimentos e de sentimentos emudecidos”.

Araújo (2016), analisando o projeto anti-humanista da casa, compara-a ao inferno, e coloca-a como espaço da purgação dos pecados em vida:

O anti-humanismo do lugar, então, provém da possibilidade de compararmos a Casa com o próprio tártaro, que na mitologia grega refere-se a um nível do inferno abaixo do Hades, reservado para deuses inferiores e alguns titãs [na bíblia, esse local seria reservado para anjos caídos], ou onde pecadores encontrariam castigos equivalentes aos seus crimes. Os sofrimentos nela perpetrados são tão intrínsecos em seus momentos finais de vida, que é como se nela os personagens “não-monumentais”, ou seja, os feitos de carne e osso, pagassem em vida os pecados que ali mesmo haviam cometido. A monotonia, a quietude, todas as reclusões que se sucedem de pessoas que se isolam física e emocionalmente, o calor, tudo é um ciclo torturante, pior até do que no Inferno de Dante, pois são todos vivos que morrem (ARAÚJO, 2016).

De modo geral, a casa, que normalmente é espaço de proteção, “ao invés de proteger e confortar”, como defende Bachelard (1978, p. 199), torna-se, no texto de Cardoso, uma prisão [...] posto que “as personagens vivem interna e silenciosamente os seus piores dramas ao verem a decadência financeira e moral da família e de si” (ANDRADE, 2012, p. 70). A agonia dela que, como um organismo vivo que se decompõe – como “um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue” (CARDOSO, 2009, p. 159) é a agonia da família ante o fim cada vez mais próximo, já que a desordem representada pela hipocrisia, pelos desejos proibidos e pelas perversões, bem como pela inveja e pelo ódio, mina os alicerces de todas as relações, ao final, destruídas, confirmando a análise de Carelli, para quem “a degradação material da propriedade exprime metaforicamente o drama dos Meneses” (CARELLI, 1988, p. 196) na nossa interpretação de

que, numa simbiose, a casa e seus moradores destroem-se a um só tempo como se feitos da mesma matéria.

É interessante notar que a casa dos Meneses é mítica para os moradores de Vila Velha. Quem entra lá observa o seu estado físico e, sobretudo, a atmosfera instalada. O médico declara que a cidade “e mesmo em outras do Município, andavam repletas de comentários, dos mais ingênuos aos mais mordazes, sobre escândalos que possivelmente estariam acontecendo em casa dos Meneses” (CARDOSO, 2013, p. 71). É latente a curiosidade dos que não circulam pela propriedade e a existência de boatos e conversas sobre o que ocorre lá. É também o médico quem expõe, como já afirmamos, que Donana de Lara “ousara sugerir que [...] o mal [...] estava arraigado na ruindade dos Meneses antigos, que haviam envenenado o ambiente da casa” (CARDOSO, 2013, p. 71). Vê-se que o mal aparece como atávico, ratificando a visão que têm dele filósofos como Platão e Kant. A raiz do mal está no sangue, na “perversão do coração, o qual, portanto, denomina-se também um coração mau” (KANT, 1974, p. 379). Essa visão do mal como essencial, arraigado ao destino dos personagens por conta de atitudes dos antepassados e da situação física da casa é o que leva os seus habitantes a julgarem Nina como má. Não é impunemente que ela rompe com a aura soturna do lugar, que ela instala luz onde tudo é sombra. Ela agride a opacidade do ambiente e das pessoas com o seu brilho, por isso destoa, incomoda.

Se “a morte de Nina é o ponto nodal na história da família Meneses”, se “a decomposição da personagem representa a decomposição da casa e seu fim decreta, também, o fim da casa e da família”, como asseguram Moreira; Fortes ([s. d.], p. 428), o poder destruidor de Nina ultrapassa todos os limites; entendemos, como assegura Moreira (2003, p. 87), que a presença dela apressa a derrocada, mas não a determina. Ela é, na verdade, por meio da sua doença, a metáfora da degeneração de todo o clã, que já estava minado pelo peso do sangue e da atmosfera lúgubre do espaço em que vivia.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance **Crônica da casa assassinada** (1959), de Lúcio Cardoso, expõe, por meio do relato de várias personagens, a passagem da carioca Nina pela vida dos Meneses, uma tradicional família mineira. Mesmo com um enredo fragmentado pelas várias vozes que reconstituem os fatos, pode-se montar o quebra-cabeça e compreender a decadência do clã que, outrora abastado e cheio de prestígio, vive a derrocada financeira e moral, sustentando-se pelas glórias do passado e pela manutenção das aparências. A casa representa, nesse contexto, o microcosmo de uma sociedade patriarcal onde pululam a hipocrisia e a dissimulação.

Nina, a personagem principal, é uma mulher bela e de espírito independente, e é o centro de todos os relatos. É a partir da sua chegada à chácara, após se casar com Valdo, o caçula da família, que têm início todos os conflitos. Após a sua morte, são compilados depoimentos, confissões, cartas e páginas de diário das pessoas da casa e personalidades da cidade que de algum modo conviveram com ela, para que se tenha a reconstituição da sua história. Não se sabe quem é o compilador desses documentos, apenas se sabe que ele quer fazer justiça à sua memória. É por meio desses relatos que vamos conhecendo a personagem e percebendo que quase todos os narradores atribuem a ela uma maldade inerente à sua natureza. Não podemos desconsiderar que o seu espaço de fala é mínimo e que as vozes que contam a sua história o fazem como narrador-personagem, ou seja, são pessoas que viveram ou observaram de perto os fatos, testemunhando-os, encontrando-se, assim, “quase que inteiramente limitados a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p. 77). A ação maligna, pelo olhar de quem acusa, se caracteriza por um duplo esquema: o do pecado e o da culpabilidade (RICOEUR, 1988, p. 21), mas, no caso de Nina, ela não acredita em pecado, por isso não se dá conta da maldade de que a acusam nem se sente culpada. Sente-se, como defende Ricoeur (1998), como vítima, embora pelo olhar dos outros, ela seja o verdadeiro agente do mal (RICOEUR, 1988, p. 25).

Em 1971, Paulo César Saraceni traduziu o romance para o cinema, com o título de **A casa assassinada**, e o redimensionou, adaptando-o à linguagem e à estética cinematográfica, construindo um novo texto ao nele imprimir a sua poética. É evidente que a releitura de personagens para o cinema tem a interferência da visão do cineasta sobre elas; no caso, temos o olhar de Saraceni sobre a mulher, a intervenção de sua natureza humana, de suas subjetividades, corroborando o que Hutcheon (2011, p. 8) afirma sobre esse tipo de adaptação. Assim, propusemo-nos investigar como a protagonista Nina foi traduzida para as telas, no sentido de analisar se o estigma do mal que a caracteriza no texto literário tem a

mesma configuração na narrativa fílmica, partindo da ideia de que, na releitura do cineasta, há uma concepção diferente do feminino. Como fundamentação teórica, utilizamos a concepção de tradução como reescrita, de André Lefevere (2007), para quem o diretor exerce a função de tradutor na medida em que procede a reescrita do texto literário, lançando mão do material de expressão de que dispõe o meio, no caso, o cinema, que se compõe não apenas de signos verbais, mas de signos visuais (imagem em movimento), do som (fala, música e ruídos) e da iluminação. As mudanças decorrem das escolhas, que se dão por razões ideológicas e/ou poetológicas (LEFEVERE, 2007), haja vista que cada um – escritor e diretor –, tem o seu próprio pensamento e os próprios conceitos que aplicam à criação de sua obra. Também nos apoiamos nas ideias de Stam (2006), para quem não há relação de superioridade entre a literatura e o cinema, e de Hutcheon (2011), que refuta a ideia de que a adaptação deva ser uma reprodução do texto base, por não considerar adaptação como repetição, réplica, mas por entendê-la como um processo que implica ajustes, alterações e pode propiciar diversas possibilidades de produção.

Ao analisarmos o romance e, em seguida, o filme, percebemos que alguns procedimentos de tradução foram fundamentais para a estruturação do novo formato narrativo e para a nova perspectiva dada à protagonista na tela, tais como: a) apagamento do caráter polifônico do romance; b) o uso da narração em *voice over*, além de possibilitar a expressão para dar destaque a textos mais digressivos e que têm importância na construção das personagens; c) a não focalização de questões religiosas; d) o apagamento de personagens e núcleos narrativos que se relacionam, na obra literária, ao passado de Nina; e) o enfoque do confronto entre as personagens Nina e Ana, que se nos afiguram como espelhos reflexos; e f) a suavização de características que reforçam uma suposta maldade da personagem.

Ao pensarmos sobre os procedimentos supracitados, podemos dizer que, ao transformar os relatos do livro em falas no filme, houve a ampliação do espaço de subjetivação de Nina e o espectador passa a saber informações sobre ela por meio da sua própria voz, tendo, assim, maior possibilidade de construir um julgamento mais livre do comportamento da personagem. O uso da narrativa em *voice over*, além de possibilitar a expressão do pensamento das personagens, constantes no livro como cartas e confissões, permite que personagens ausentes da narrativa fílmica sejam conhecidas pelo espectador, como é o caso do Coronel. Alguns apagamentos, como o do farmacêutico e seus relatos sobre o que a cidade de Vila Velha pensava de Nina, o do Coronel, do pai de Nina, todos suprimem do filme o passado da protagonista como moça independente que sempre fez o que quis e foi financeiramente sustentada pelos amigos da capital. Desse modo, no filme, diferente do livro,

evitam-se juízos de valor a respeito de sua conduta, não trazendo à tona a sua origem nem dando importância à figura do Coronel, seu protetor no Rio, o que implica a omissão de grande parte de sua vida antecedente, não havendo para o espectador pistas para julgar seu comportamento, pelo menos, com base nisso. A vaidade dela, em ambos os sistemas de linguagem, se apresenta na ostentação de um figurino colorido e destoante do cinza da casa e seus moradores, bem como a insatisfação que a aproxima de personagens clássicas da literatura, como Madame Bovary, de Flaubert. Nada era bastante para fazê-la feliz. Daí a necessidade de violação do limite, a vaidade excessiva e o desejo de consumo que, no filme, é minimizado quando, num ritual de passagem, ela queima os vestidos de luxo e se entrega à doença que se lhe afigura como um autoencarceramento, já que ela voltou para morrer na casa em que se sentia presa, praticamente entre seus “inimigos”, como num duplo processo de destruição e autodestruição, pois que ela não lutou contra a mazela que a liquidou.

A traição ao marido que Nina comete com o jardineiro e o envolvimento com André, que, no livro, aparecem apenas em relatos alheios, no filme, se configuram diante do espectador, não restando nenhuma dúvida quanto a ter ou não acontecido. A mudança de sistema possibilita, entretanto, diferentes modos de interpretação, como assinala Hutcheon (2011); então se, na obra literária, fica-se em dúvida quanto à declaração de Ana de que é mãe de André, por conta do estado emocional e do seu comportamento ambíguo, na tela não há espaço para conjecturas, pois a cena irrompe diante dos olhos que espreitam as imagens. É tanto que, em textos em que se analisam essa questão no filme (AGAZZI, 2012; MAGIA DO REAL, 2014; e CINEMA, SONHO E MAGIA, 2017), há referência ao incesto como provável, admitindo-se que Ana redime Nina do maior dos seus ‘crimes’. Entendemos que o discurso final de Ana, em sua confissão ao padre, não tem tanta credibilidade em função do seu estado emocional alterado, mas não pode ser também descartado, sobretudo, no filme, em que ele é feito concomitante ao velório de Nina e pode representar uma remissão feita por Ana, como compensação da ‘bênção divina’ que recebe ao vê-la morta.

É importante, porém, notar que, mesmo que se exima Nina da prática do incesto, na narrativa fílmica, como na literária, ela aparece como propulsora de desajustes. E isentá-la do incesto sanguíneo não a absolve do incesto, pois há a evidência pública do parentesco, já que ela está na posição de mãe de André. Seja de que modo o interpretemos, na obra literária, essa transgressão adquire, na análise de Penha Cardoso (2010, p. 185), com o que concordamos em parte, “ao menos duas dimensões que contribuem para a interpretação do romance: a potência de destruição e o caminho para instauração da mulher como irradiadora da dúvida e geradora da ambigüidade”. Ou seja, o poder de contravenção do ato é evidente. A

transgressão é uma forma de reação da mulher subjugada a uma realidade com a qual ela não concorda. Mesmo que só se instaure a dúvida quanto a essa ruptura com a norma estabelecida, já se demarca a potência feminina da luta da mulher pelo seu espaço.

No que se refere ao confronto entre Ana e Nina, observa-se que o ódio a Nina, ou a percepção de sua maldade que, no livro, delineia-se nas palavras de personagens femininas e masculinas, no filme, centraliza-se numa mulher: Ana, por motivações pessoais – inveja, despeito, competição. Ana, entretanto, é também vítima de um contexto opressivo, da falta de oportunidade para ter um destino diferente. Foi moldada para ser uma sombra do marido e, ao descobrir, por meio da presença de Nina, que poderia ter sido diferente, rebela-se contra aquela que admira e na qual queria espelhar-se. Reescrevem-se, também, na tela, os ciúmes de Valdo sobre a conduta liberta de Nina e as desconfianças de que ela tem a ver com a mudança de comportamento de André, bem como com as angústias dele, mas não há um discurso unívoco que lhe atribua poder de destruição. Se Nina faz mal às pessoas por não corresponder às suas expectativas ou por despertá-las para o que não queriam ver e retirá-las da zona de conforto, ela não parece aperceber-se disso. Age na inconsequência de quem ignora a repercussão dos seus atos na vida dos outros, porque acha normal tudo o que faz. Não se dá conta ou não se importa com a diferença cultural entre sua formação na capital e a do clã interiorano muito conservador.

A ausência de questionamentos e simbologias religiosas, no filme, além de marcar a exclusão desses aspectos na poética de Saraceni, mostra a posição do cineasta em relação à personagem de Cardoso. Em vez de mostrar seu corpo envolvido apenas num lençol durante o velório, como aparece no livro, no filme, ela aparece vestida de preto e sem maquiagem, o que constitui, aos olhos do espectador, um total apagamento do estilo exuberante da personagem que, afinal, é rendida ao estilo austero da família; tal o que Demétrio disse que se usava na roça, denotando o domínio que só foi possível ter sobre ela após sua morte. O preto das vestes, bem como as mãos atadas, mostra o triunfo da família sobre a insubmissão dela, podendo esse detalhe dar a demonstração de que a mulher transgressora deve ser punida. Podemos dizer que isso representa uma escolha de Saraceni para fugir das analogias religiosas – constantes no envolvimento do corpo da morta num lençol branco de linho – e arrefecer a desfeita à personagem em seu momento final. De fato, ela se nivela, enfim, à família, pelo aspecto soturno das vestes, mas sua morte não é somente a destruição dela, representa o esfacelamento de todo o clã que, a partir de então, toma rumos desconhecidos no filme. Isso também é reforçado pela cena em que Timóteo entra no velório, o que representaria, tanto quanto no livro, o fim da tradição e faz ruírem todas as aparências. Nesse contexto, um

elemento representativo da morte e que se arraiga à ideia do mal, no livro, é traduzido de forma aproximada para o filme: a casa como espaço de opressão e degeneração. Entretanto, no livro, ela finda por ruir; no filme, o seu destino não é mostrado para o espectador.

Após a análise, nos lançamos a responder às perguntas de partida, inicialmente ao afirmar que o filme não reforça o modelo ambivalente da mulher má, que assim se torna por necessidade de autodefesa. Nina é uma mulher insatisfeita que fracassa no casamento e nas tentativas de ser feliz. É uma personagem ambígua, que age de acordo com os próprios princípios, sem se interessar pelo que os outros pensam. O espectador não a percebe como uma mulher má, ao contrário, a vê como uma mulher de espírito livre, que não é compreendida em sua subjetividade e, por não se submeter às regras sociais, tem as suas atitudes nem sempre corretamente interpretadas. A personalidade de Nina e seus atos concorrem para que o romance sedimente o modelo de mulher má, mas entendemos que ele o faz como um modo de denúncia da situação da mulher na sociedade. No filme, esse modelo foi suavizado e Nina se afigura como uma mulher fora dos padrões que reage às formas de opressão, não se submetendo a nenhum domínio patriarcal. Ana, por sua vez, ao desejar a morte e regozijar-se com o sofrimento final da cunhada, revela uma maldade que beira a insanidade. Mas, a personagem, como espelho reflexo de Nina, reafirmamos, deve ser vista muito mais como vítima do meio em que viveu e da formação que teve, do que mesmo sendo essencialmente má.

O olhar do cineasta, como se observa, por mais que dialogue com o do escritor adaptado, enxerga tudo pelo olho da câmera, pela lente do seu tempo e nela imprime a sua própria cosmovisão. A releitura do texto de partida apresenta particularidades evidentes. Assim, a personagem do filme é construída no contexto de chegada dos anos 70 e se apresenta como infratora dos valores dos Meneses, tal como ocorre na obra escrita nos anos 50. Em ambos os sistemas ela tem destacadas posturas semelhantes: leva luz a um ambiente de sombras, desperta amor e ódio, mostra a impotência da tradição diante da ingerência para a vida; mostra que as ruínas da casa são as ruínas da própria família decadente em cujos alicerces podres ela pensou poder erguer a sua tapera de segurança, mas nada fez premeditado. Foi um elemento que pode ter disseminado maldade sem saber, pois acordou o monstro que dormia em cada um; incomodou, disse o que pensava, desfiou e disse não, quando se acreditava que a mulher ainda deveria dizer sim.

Como a Nina de Cardoso, a de Saraceni se casou procurando segurança no homem, mesmo na sua época, fragilizou-se ao sentir-se hostilizada numa cidade de interior, numa chácara, cercada de paisagens, quando gostava de praia, movimento e festa. Traiu o

marido e negou seu ato; viveu na capital, separada, durante quinze anos, tempo durante o qual parece ter aberto mão de seu lugar de mãe. Deixou-se consumir pelo câncer e voltou para morrer entre os que a odiavam, porque não tinha nem um lugar no mundo. Numa última chama de vida, viveu um amor com André, seu suposto filho; uma projeção do amor de Alberto, o jardineiro.

Diferente da Nina de Cardoso, que, mesmo condenada à morte, volta ao Rio de Janeiro e engana o Coronel, enchendo-o de ilusões, para conseguir dele novas prendas, entretanto, a de Saraceni permanece na chácara. A Nina cinematográfica, embora acelere a derrocada da família que já estava em processo de decadência, não é submetida, no filme, ao discurso de ódio que há, no livro, a comparação a bruxas da Inquisição, plantas venenosas e demônios. Se ela é disseminadora do mal no olhar dos que com ela conviveram, terá sido por macular a tradição da família, por não se adequar ao modelo de vida nem submeter-se às regras impostas. Pode-se dizer também que a Nina de Saraceni é menos punida por ser mulher, ou melhor, é menos humilhada por optar por si mesma, por falar quando a mulher não deveria ter voz.

Assim, pode-se afirmar que a adaptação de Saraceni apresenta uma relação de proximidade com a obra literária, mas a questão da maldade atribuída à personagem, foco da nossa análise, é suavizada. O discurso de ódio se dilui e os olhares e reações, por mais que ocorram no sentido de censurar os atos de Nina, não têm a ressonância das descrições dos relatos no livro. As estratégias utilizadas pelo diretor, na verdade, não trouxeram, de imediato, implicações significativas para o reposicionamento da obra de partida no sistema literário brasileiro. Na época de seu lançamento, o filme recebeu muitos prêmios em festivais de cinema, mas foi somente a partir dos anos 90, quando a TV BRASIL recuperou a obra audiovisual, que o público espectador teve mais acesso ao filme. É incontestável que, ao reescrever, nos anos 70, uma obra dos anos 50, Saraceni deu visibilidade ao romance de Lúcio Cardoso, que passou muito tempo à margem do cânone literário brasileiro, haja vista a sua ruptura com o romance regionalista de 30 e a troca de “farpas” com os escritores que criticavam a ausência de denúncia social em suas obras.

De acordo com os registros da Fundação Casa Rui Barbosa, onde está o Inventário do Arquivo Lúcio Cardoso, a primeira dissertação de mestrado sobre o romance **Crônica** data de 1974 e a primeira tese de doutorado de 1979, ambas em Universidades cariocas, prática que tem se repetido com frequência em diversas instituições acadêmicas brasileiras. Em 1986, a Editora Scipione lançou uma edição crítica da obra, com uma revisão cotejada com os documentos originais que estão no Acervo da Fundação, no Rio de Janeiro. Até a data da

edição crítica, 1989, segundo Guimarães (1989), existiam apenas 5 edições do romance. No ano de 2012, centenário de nascimento do escritor, várias obras de sua autoria foram reeditadas, inclusive **Crônica**, em edição comemorativa pela editora Civilização Brasileira, que é a atual à venda nas livrarias, constando como 13ª edição, já com várias impressões. No mesmo ano, o romance foi também montado para o teatro com a direção de Gabriel Villela. O filme **A Casa assassinada** foi colocado na plataforma do Youtube em 2013 e, até o momento da consulta, teve 25.591 visualizações, o que mostra já certa visibilidade da obra filmica. É importante considerar, destarte, que essa visibilidade, no contexto da obra literária, dá-se de modo mais amplo no espaço acadêmico, entre leitores e críticos de literatura e cinema. No site da Civilização Brasileira, em que o livro está à venda, há a referência ao filme de Saraceni, o que mostra a vinculação entre as duas leituras e a influência que o filme tem no interesse do público pela aquisição do livro.

Merece destaque certo prestígio da obra em outros sistemas literários. Em maio de 2016, o romance, com prefácio de Benjamin Moser, e contribuição, na tradução, de Chad W. Post, Rafael Cardoso, Margaret Jull Costa, e Robin Patterson, foi publicado nos Estados Unidos com o título **Chronicle of the Murdered House** e recebeu, em maio de 2017, do **Best Translated Book Award**, BTBA, que premia todos os anos o melhor romance e a melhor não ficção traduzidos para o inglês, em New York, o Prêmio de Melhor Livro de Ficção Traduzido (CRUVINEL, 2017), o que atesta a manutenção do nome do escritor na história dos cânones de nossa literatura. No mesmo ano, a BBC, site da emissora britânica, indicou a obra como uma das dez que deveriam ser lidos no mês de dezembro, de acordo com informação do site **Publishnews**. A BBC indicou a leitura, afirmando tratar-se de “uma história sensual, encantadora e cheia de suspense até a última página” e colocando o romance como um dos mais cultuados da literatura brasileira.

No que concerne ainda ao filme, entendemos que, ao revisar a temática do mal, Saraceni criou uma nova possibilidade de leitura da obra de Cardoso, pois, ao atenuar o ódio em relação à mulher e evitar apresentá-la como uma pessoa má, ao retrain os questionamentos religiosos sobre a existência de Deus, castigo, culpa e ressurreição, realinhou a adaptação da obra à sua própria poética. Se na obra de Cardoso as associações da mulher ao mal são um modo de denúncia sobre a visão do feminino que tem a sociedade conservadora e intolerante da época, na de Saraceni, a mulher se apresenta também como propulsora de desavenças e desequilíbrios, mas fica mais claro que isso ocorre por conta do seu espírito insubordinado. Há um choque de valores na relação de Nina com a família, e o fato de ela não se curvar aos

seus princípios morais leva-os a julgá-la e condená-la como uma pessoa que incomoda exatamente porque os desestabiliza.

Mesmo apagando grande parte dos relatos que descrevem Nina como uma mulher má, Saraceni coloca em cena o mal-estar das relações dentro da casa. Nina se identifica com Timóteo, o irmão excluído da família, e com ele se harmoniza, porque se identificam como violadores das regras. O ódio é mais ameno nas falas, mas os olhares e reações ficam patentes, pois, como afirma Eisenstein (1990), o cinema tem os meios adequados para a representação das emoções e conflitos interiores, ficando mais evidente, assim, o estado de espírito e o sentimento das personagens mais pelo signo visual do que pelo verbal.

Conclui-se, portanto, que o tema do mal se evidencia na construção da personagem Nina tanto no romance **Crônica** quanto no filme **A Casa assassinada**, mas que, no caso do filme, se atenua o estigma e se pode perceber, ainda no contexto dos anos 70, que a mulher aparece como representante das minorias que, ao não se ajustarem às normas sociais, ao fugirem do convencional, pagam um alto preço.

Não temos a pretensão de esgotar o assunto, mas nos compete mostrar como a personagem feminina do romance mais denso de Cardoso representa mulheres que ostentam uma “face demoníaca” não pela maldade inerente, mas pela insubmissão aos padrões da sociedade em que vivia. Longe de se enquadrar nos padrões da mulher de sua época, Nina sucumbe, afinal, à mulher exigente e dominadora, o oposto da boa esposa, eram atribuídos os maiores obstáculos à felicidade conjugal prometida apenas às mulheres essencialmente femininas que soubessem colocar o marido em primeiro lugar (BASSANEZI, 1996 p. 631). No caso de Nina, tanto na obra literária quanto na filmica, o infortúnio está além do casamento fracassado, decorre de sua insatisfação, de sua busca incessante da felicidade que não parece a ela destinada.

Assim, esperamos ter contribuído para novas leituras da obra de Lúcio Cardoso, reposicionando-o, não como um escritor de visão anacrônica, mas como um homem que denunciou o modo como a sociedade conservadora enxergava a emancipação feminina. A reescrita do romance na tela, feita por Paulo Cesar Saraceni, corrobora a nossa interpretação, revitaliza o texto de Cardoso e contribui para manter cada vez mais viva a obra do escritor mineiro que suscita ainda muitos estudos, sobretudo, a respeito da reescrita de seus romances em outros contextos e linguagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Lúcio Cardoso

Em prosa

CARDOSO, Lúcio. **Maleita**. Rio de Janeiro: Schmidt Editor, 1934.

_____ **A luz no subsolo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

_____ **A professora Hilda**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.

_____ **Confissões de um homem fora do tempo**. , Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. [s. d.]. Arquivo Lúcio Cardoso, AMLB.

_____ **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

_____ **Diários**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____ **Dias perdidos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

_____ **Inácio**. Rio de Janeiro: Ocidente, 1944.

_____ **Mãos vazias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

_____ **O desconhecido**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

_____ **O enfeitado**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

_____ O filho pródigo. *In: Colégio - Revista de Cultura e Arte*, São Paulo, n. 5. Ano II.

_____ **O viajante**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. Obra inacabada.

_____ **Porto das caixas**. Rio de Janeiro: [s. n.]. 1962. Argumento manuscrito (cópia) Disponível na Casa Rui Barbosa.

_____ **Salgueiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

_____ **Diário completo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____ **Diário proibido**. *In: _____*. **Senhor**. Rio de Janeiro, 1961.

Teatro

_____ A corda de prata. *In:* _____. **Teatro reunido**. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

_____ **Anfiteatro**. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

_____ Angélica. *In:* _____. **Teatro reunido**. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

_____ **O escravo**. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1945.

Geral

AGAZZI, Giseile L. Crônica da casa assassinada, um romance regionalista sem história. **Portal vermelho**. 13 jan. de 2012. Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/noticia/173110-1>>. Acesso em: 23 mar. 2017.

AGÊNCIA PATRÍCIA GALVÃO. **Dados e fatos sobre violência contra as mulheres**. 28 set. 2016. Disponível em: <<http://agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/dados-e-pesquisas-violencia/dados-e-fatos-sobre-violencia-contras-mulheres/>>. Acesso em: 22 ago. 2016

ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1928.

ALMEIDA, Londina da Cunha Pereira de. **Do romance ao Filme**: um olhar sobre Crônica da Casa Assassinada. 2016. Tese de Doutorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie.

ALMEIDA, Marco Rodrigo. Filme inacabado de Lúcio Cardoso terá exibição no Festival do Rio. **Folha de São Paulo**, 15 de set. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/66262-filme-inacabado-de-lucio-cardoso-tera-exibicao-no-festival-do-rio.shtml>>. Acesso em 02 abr. 2016.

ALMEIDA, Maurício. **Por que ler Lúcio Cardoso**. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/66262-filme-inacabado-de-lucio-cardoso-tera-exibicao-no-festival-do-rio.shtml>>. Acesso em 25 mar. 2016.

AMADO, Jorge. **Cacau**. Rio de Janeiro: Ariel Editora Ltda, 1933.

AMADO, Jorge. Octavio de Faria no morro do Salgueiro. **A manhã**, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1935. p. 3.

ANDRADE, Carlos Drummond. O gerente. *In:* **Contos de Aprendiz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 74-78

ANDRADE, Joana El-Jaik. A Social-Democracia e a “Nova Mulher”: o feminismo revolucionário de Alexandra Kollontai. *In:* VII SEMINÁRIO FAZENDO GÊNERO. 2006. **Anais...** Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S24.1179.pdf>>. Acesso em 20 dez. 2016.

ANDRADE, Luiz Eduardo da Silva. Casa e família: uma simbiose do mal em Poe e Lúcio Cardoso. **Revista do Curso de Letras da UNIABEU**, Nilópolis, v.3, n. 3, set./dez. 2012.

ANTUNES, L. Z. Teoria da narrativa: o romance como epopeia burguesa. *In*: _____. **Estudos de literatura e linguística**. São Paulo: Arte e ciência; Assis: FcL/Unesp, 1998.

ARAUJO, Melissa. O projeto anti-humanista encontrado em “Crônica da Casa Assassinada”, de Lúcio Cardoso. 11/01/2016. **Litera Tortura**. Disponível em: <<http://literatortura.com/2016/01/o-projeto-anti-humanista-encontrado-em-cronica-da-casa-assassinada-de-lucio-cardoso/>>. Acesso em: 08 dez. 2016.

ARAÚJO, Naiara Sales. Cinema e literatura: adaptação ou hipertextualização. **Revista Littera**. Universidade Federal do Maranhão. n. 3, p. 6-23, jan./jul. 2011. Disponível em: <<http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/449/272>>. Acesso em 06 abr. 2016.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relatório sobre a banalidade do mal. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDT, Hannah. **Sobre a revolução**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ARRUDA, Maria Arminda do N. **Mitologia da mineiridade**: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ARRUDA, Maria Arminda do N. Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição. **Tempo Social**: revista de sociologia da USP. v.3, n.2, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702011000200008>. Acesso em: 10. out. 2016

ARTHUSO, Raul. **O ritmo dos contrastes**. **Revista Cinética**. 25 jan. 2016. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/porto-das-caixas-de-paulo-cesar-saraceni-brasil-1962/>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1899.

ASSIS, Machado. **Helena**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC, 1977.

ASTER, Paulo. **Invisível**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AUGUSTO, Ailton. **Em louvor de Lúcio Cardoso**: a casa assassinada em livro e imagem. 14 ago. 2012. Disponível em: <<http://revistaencontroliterario.blogspot.com.br/2012/08/em-louvor-de-lucio-cardoso-casa.html>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. *In*: _____. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Tradução de Joaquim J. M. Ramos et al. São Paulo: Abril, 1978. p. 182-354.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARCLAY, Florence L. **As irmãs Brancas**. Tradução de Godofredo Rangel. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1928. (volume 95 da Biblioteca das Moças).

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2002

_____. Sistema da moda . Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. Inéditos: imagens e moda. Volume 3. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

_____. Sistema da moda. Tradução de Lineide do Lago Salvador Mosca. São Paulo, Companhia Editora Nacional / Edusp. 1980/2009.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. *In*: PRIORI, Mary Del (org). **História das mulheres no Brasil**. 8 ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 607-639.

BASSANEZI, Carla. **Virando as páginas, revendo as mulheres**: revistas femininas e relações homem-mulher, 1945-1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica, 2015.

BATISTA, Liz. Por voto, feminista morre em Derby. **Acervo Estadão**, São Paulo, 14 jun. 2013. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,por-voto-feminista-morre-em-derby,9106,0.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Tradução de Zulmira R. Tavares. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BAUDRILLIARD, Jean. **A transparência do mal**: ensaio sobre os fenômenos extremos. Tradução de Estela dos Santos Abreu. 9 ed. Campinas: Papirus, 1990.

BAZIN, André. “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”. *In*: **O Cinema**: Ensaios. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAZIN, Andre. **O cinema**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v.I, II.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. Quarto com vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme “literário”. **Discursos**, Coimbra, 11-12, p. 105-109, 1996-1997. Disponível em: <<http://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/4031/1/Maria%20do%20Ros%20Lupi%20Bello.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

BESANÇON, Guy. “Notas clínicas e psicopatológicas”. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. Coordenação de Mário Carelli. 2 ed. São Paulo: ALLCA XX, 1996. (Coleção Archivos).

BIBLIA. **Bíblia Sagrada**. Edição Pastoral. Tradução, introduções e notas de BALANCIN, E. M.; STORNILO, I. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1991.

BIBLIOTECA DIGITAL DA CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Biblioteca digital da Câmara dos Deputados/Centro de Documentação e Informação/Coordenação de Biblioteca**. Disponível em: <<http://bd.camara.gov.br>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

BIBLIOTECA PARQUE VILA LOBOS. **BBC indica autor brasileiro**. 1 dez. 2016. Disponível em: <<https://bvl.org.br/bbc-indica-autor-brasileiro/>>. Acesso em: 16 nov. 2017.

BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BLUESTONE, George. **Novels into Film**. Johns Hopkins University Press, 2003.

BORDWELL, David. **On the History of Film Style**. Cambridge, Londres: Harvard University Press, 1997.

BORGES, Anselmo. As mulheres nas religiões. **Jornal Opinião**. 22 ago. 2015. Disponível em: <<http://www.dn.pt/opiniao/opiniao-dn/anselmo-borges/interior/as-mulheres-nas-religioes-4740730.html>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

BOSI, Alfredo. “Um grande folhetim tumultuosamente filosófico”. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. Coordenação de Mário Carelli. 2 ed. São Paulo: ALLCA XX, 1996. (Coleção Archivos).

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis, 1986. v.1.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Lúcio Cardoso**: A travessia da escrita. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BRAYNER, Sonia. A construção narrativa: uma gigante espiral colorida. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione, 1997. p. 717-722.

BRIGLIA, Tcharly Magalhães; SACRAMENTO, Sandra M. P. do. Percursos da nação e do feminino nos Anos Dourados. **Cadernos de Letras da UFF. Dossiê: Letras, Linguística e**

suas Interfaces. n. 40., 2010. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/40/artigo10>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

BRITO, J. B. Literatura, cinema, adaptação. **Graphos: revista da pós-graduação em Letras**, João Pessoa, v.1, n. 2, p. 9-28, 2 semestre, 1996.

BRONTË, Emily. **Wuthering heights=O Morro dos ventos uivantes**. Londres: Thomas Cautley Newby, 1847.

BRUSCHINI, Cristina. O trabalho das mulheres brasileiras nas décadas recentes. **Revista Estudos Feministas**. p. 179-199, ano 2, 2 semestre, 1994. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/16102/14646>>. Acesso em: 06 abr. 2016.

BUENO, Alice Bueno. A gramática do descontínuo: uma leitura de Inácio, de Lúcio Cardoso. 2007 Dissertação, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2007. 101 p. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/90154/242039.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 01 mai. 2017.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: EDUSP, 2006.

BUONICORE, Augusto C. Engels e as origens da opressão da mulher. *In*: **Revista Espaço Acadêmico**. n. 70. ano VI. mar. 2007. Disponível em: <https://www.espacoacademico.com.br/070/70esp_buonicore.htm>. Acesso em: 24 abr. 2017.

BURGESS, Anthony. **A laranja mecânica**. Tradução de Nelson Dantas. 5 ed. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1974.

CAETANO, Maria do Rosário. Cinema brasileiro (1990-2002): Da crise dos anos Collor à retomada. **Revista Alceu**. v. 8, n. 15, p. 196 a 216, jul./dez. 2007.

CALIXTO, Bruno. **Filme retrata amizade entre Lúcio Cardoso e Murilo Mendes**. 23 jan. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/filme-retrata-amizade-entre-lucio-cardoso-murilo-mendes-18526030>>.

CALVINO. Ítalo. **O visconde partido ao meio**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: _____ **A personagem de ficção**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 51-80.

CRUVINEL, Gilberto. **"Crônica da Casa Assassina" de Lúcio Cardoso premiado em Nova York**. Disponível em: <<https://jornalggn.com.br/blog/gilberto-cruvinel/cronica-da-casa-assassinada-de-lucio-cardoso-premiado-em-nova-york-por-benjamin-moser>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. 13.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione, 1997

_____. Lúcio Cardoso (patético): “Ergo meu livro como um punhal contra Minas”. Entrevista concedida a [Fausto Cunha]. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, caderno B, 25 nov. 1960. (Publicada equivocadamente como inédita e sem reproduzir as questões e os comentários feitos pelo entrevistador em Ficção, Rio de Janeiro, n. 2, p. 71-72, fev. 1976.)

_____. Entrevistas. *In*: **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione, 1997 p. 763.

CARELLI, Mario. **Corcel de fogo**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999

CATTRYSSE, Patrick. **Descriptive adaptation studies**: epistemological and methodological issues. London: Antwerpen-Apeldoorn &Garant, 2014.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CINEMA, SONHO E SAUDADE. 2017. **A casa assassinada**. Disponível em: <<http://www.cinemasonhoesaudade.com.br/filme/index/9562/a-casa-assassinada>>. Acesso em: 12 out. 2017.

CINEPLAYERS. **A casa assassinada**. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme/a-casa-assassinada/9713>>. Acesso em: 25 out. 2017.

COSTA, Leda Maria da. **O invisível refletido**: a representação da morte e dos mortos nas Memórias Póstumas de Brás Cubas e Crônica da casa assassinada. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. 2.ed. Rio de Janeiro: Sul América, 1970. v.5.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. **Dicionário de símbolos**. 2008. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/violeta/>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

DOANE, Mary Ann. **The voice in the cinema**: articulation of body and space. USA: Yale French Studies. 1980. v. 60, p. 33-50.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

ENGELS, F; MAX, Karl. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. p. 182.

FARIA, Amanda Guimarães. O espaço em Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso. *In: Crátilo: revista de estudos linguísticos e literários*. UNIPAM, n. 4, p. 76-84. 2011.

FARIA, Octavio. "O cenário e o futuro do cinema". *In: "O fan"*. Rio de Janeiro, n. 1, 2 e 3. 1928.

FARIA, Otávio de. Lúcio Cardoso. *In: CARDOSO, Lúcio. Crônica da casa assassinada: edição crítica*. Coordenação de Mário Carelli. 2 ed. São Paulo: ALLCA XX, 1996. (Coleção Archivos).

FAULKNER, William. **Absalão, Absalão!** Tradução de Sônia Régis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FAULKNER, William. **O Som e a Fúria**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FIELDING, Henry. **The History of Tom Jones**. Copyright 2001 Bareby.com, Inc. Bibliographic Record. Disponível em: <http://www.bartleby.com/ebook/adobe/301.pdf> Acesso em 30-11-2017

FILMOW. **Cronica da casa assassinada** Disponível em: <<https://filmow.com/a-casa-assassinada-t20974/>>. Acesso em: 25 out. 2017.

FLAUBERT, Gustav. **Madame Bovary**. Tradução de Hilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Tradução de Sergio Alcides. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2004.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. Vol.1: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; J.A. Guilhon Albuquerque. 13.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FREIRE, Mariza Sheffer; PEREIRA SOBRINHO, Vilma; CONCEIÇÃO, Gilmar Henrique da. A figura feminina no contexto da Inquisição. *In: Educere et Educare Revista de Educação*. Vol. I nº I. jan/jun. de 2006, p. 53-58.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização e outros textos (1930-1936)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, S. **Obras completas**: Totem y Tabu. España: Nueva, 1993. t 2.

FRIEDMAN, Norman. El punto de vista. *In: SULLÁ, Enric. Teoria de la novela*: antologia de textos de siglo XX. Barcelona: Grijelbo Mordadorin, 1996.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista da ficção, o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista da USP**. São Paulo, n. 53, p. 166-182.

mar./mai. 2002. (Título original: Point of View in Fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip, ed. *The Theory of the Novel*. New York, The Free Press, 1967).

GARCIA-NOBLEJAS, Juan José. **Poética del texto audiovisual**: introducion al discurso narrativo de la imagen. Pamplona (España): Ediciones Universidad de Navarra S.A., 1982.

GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora Ensaio, 1994.

GOMES, Paulo Emílio Salles; TELLES, Lygia Fagundes. **Capitu**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A proposta do Festival de Cinema de Florianópolis. In: Suplemento Literário do Jornal O Estado de São Paulo, 1962. In: SARACENI, Paulo César. **Por dentro do cinema novo**: minha viagem. 1993. p. 148.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Duas vezes com Helena. In: **Três mulheres de três PPPÊS**, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A Personagem Cinematográfica. In. CANDIDO. Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 103-119.

GÓRGIAS. **Elogio de Helena**. Tradução de Daniela Paulinelli. Belo Horizonte: *Anágnosis*, 2009. [Apresenta as traduções de textos gregos realizadas pelo grupo *Anágnosis*, da UFMG.] Disponível em: <<http://anagnosisufmg.blogspot.com/2009/11/elogio-de-helena-gorgias.html>>. Acesso em: 11-12-2017

GUIMARÃES, José Eugenio. **Saraceni e a crônica da decadência familiar a partir de Lúcio Cardoso**. 2014. Disponível em: <<http://cineugenio.blogspot.com.br/2014/04/saraceni-e-cronica-da-decadencia.html>>. Acesso em: 14 set. 2016

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Nota filológica: procedimento de edição. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione, 1997. p. XXVII-XXXVII.

HACK, Arthur Wolff. **A voz over como instrumento narrativo**: narração, repetição e estilo. em Berlin Alexanderplatz. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

HAYS, Katherine Rogers. **The troublesome helpmate**: a history of misogyny in Literature. Hardcover: 1966.

HEGEL, G. W. F. **Princípios da filosofia do direito**. São Paulo: Martins Fontes, 1821/1997.

HERBOLD, Hildegard. **O sagrado e o profano na literatura intimista dos anos 1930/40 no Brasil**: o exemplo de Lúcio Cardoso e Cornélio Pena. 1993. p. 85. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

HRDY, Sarah Blaffer. **Mãe natureza: maternidade, filhos e seleção natural**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. 280 p.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JANÉS, Clara. **El despertar de la escritura femenina en la lengua catalana**. Espanha, 2013. 2 p. Disponível em: <<http://www.bne.es/es/AreaPrensa/Dossieres/docs/DespertarEntre- vista.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2014.

JESUS, Esther Zuzzo. O possível entrelaçar do eterno mito feminino: Eva e Lilith em Pandora. **Revista Anagrama**. ano 3, 2 ed. 2009-2010. Disponível em: <http://www.usp.br/anagrama/Jesus_Pandora.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2015.

JOHNSON, Randal. A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945). **Revista USP**, p. 164-181, jan./jul./ago. De 1995.

KANT, Immanuel. **A religião nos limites da simples razão**. Tradução de Artur Morão. Covi- lhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

KANT, Immanuel. **Ensaio para introduzir em filosofia o conceito de grandezas negativas**. Lisboa: Edições 70, 1997.

KOZLOFF, Sarah. **Invisible storytellers: voiceover narration in american fiction film**. Berkeley: University of California Press, 1988.

LAMEGO, Valéria F. Mar de Lucio. **Folha de São Paulo**, 2 set. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/64021-mar-de-lucio.shtml>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

LAMEGO, Valéria F. **O conto e a vida literária de Lúcio Cardoso (1930-1950)** Tese de Doutorado. PUC, Rio de Janeiro, abril/2013. Certificado digital N° 0912718/CA Disponível em: <http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0912718_2013_completo.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2016.

LANG, Cíntia da Silva. **Bastidores da produção da Coleção Biblioteca das Moças**. São Paulo: PUC, [s. d.]. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem07pdf/sm07ss02_02.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2017.

LAZO, Vlademir. **Eu era craque**. 15 abr. 2012. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/perfil/paulo-cesar-saraceni/26925>>. Acesso em: 25 mar.2016.

LEFEVERE, Andre. **Tradução, reescrita e manipulação da fama**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.

LEIBNIZ, G. **Essais de Théodicée**. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

LEMOS, Renato. **Lúcio Cardoso, um transgressor em cena**. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/lucio-cardoso-um-transgressor-em-cena-6272607#ixzz43vk8ayIV>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

LEVI-STRAUSS, C. **Las Estructuras elementares de parentesco**. Barcelona: Paidós, 1988.

LIMA, Frederico Osanan. **Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça**: Glauber Rocha e a invenção do cinema brasileiro Moderno. Curitiba: Prismas, 2015.

LIMA, Marcos Hidemir de. Transgressão feminina em Crônica da casa assassinada: uma análise sobre Nina e Ana. **Acta Scientiarum**. Maringá, v. 38, n. 3, p. 281-290, July-Sept., 2016. Disponível em: <periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/download/29971/pdf>. Acesso em: 12 jun. 2017.

LURIE, Alison. **A linguagem das roupas**. Tradução Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LORO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 7-34.

LUKÁCS, George. **Ensaio sobre literatura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, George. **Teoria do romance**. Tradução do francês: Alfredo Margarido. Lisboa, Presença, [s. d.].

MACHIAVELLI, Niccolò. **The discourses**. London: Penguin, 1983.

MACHIAVELLI, Niccolò. **The Prince**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

MAGIA DO REAL. **Filme do dia**: A Casa Assassinada (1971). 25 abr. 2014. Disponível em: <<https://magiadoreal.blogspot.com.br/2014/04/filme-do-dia-casa-assassinada-1971.html>>. Acesso em: 20 out. 2017.

MANN, Thomas. **O Eleito**. Tradução de Eunício Fernandes. 2 ed. Lisboa: Portugal, 1972.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. São Paulo: Martin Claret, 2012.

MARGOLIOUTH, Davis Samuel. **Maomé e a ascensão do Islã**. Tradução de Sérgio Lamarão. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MARTINEZ, João Fávio. A misoginia alcorânica. In: **CACP Ministério Apologético**. s/d Disponível em: <http://www.cacp.org.br/a-misoginia-alcoranica/> Acesso em 27/04/2017

MARX, ENGELS, LENIN. **Sobre a mulher**. Tradução de Global editora. São Paulo, 1980.

MCFARLANE, Brian. **Novel to film**: an introduction to the theory of adaptation. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MILL, John Stuart. **Autobiography and literary essays**. Toronto: University de Toronto Press, 1981.

MILL, John Stuart. **The collected works of John Stuart Mill, volume XXI**: essays on equality, law and education. 1996.

MINIE, Rosa. O desafio de fazer cinema. *In*: **A nova democracia**, ano II, n. 12, ago. 2003. Disponível em: <<http://anovademocracia.com.br/no-12/1049-o-desafio-de-fazer-cinema>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

MIRANDA, Ricardo. **Saraceni ou a etnografia da amizade**. 2014. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/50/saraceni.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

MOREIRA Kelly dos Santos; FORTES, Rita Félix. O câncer e a decadência: Nina e a morte em si. *In* **Revista Travessias**. ed. XI [s. d.]. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/viewFile/4382/3934>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

MOREIRA, Douglas Carlos de Paula. **O sentimento trágico em Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2003. p. 130.

NASCIMENTO, Evando. Crônica de um crime anunciado. **Ipotesi, revista de estudos literários**. V. 5, n. 1 Juiz de Fora, s/d, p. 49 a 64.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: José Olympio, 1975.

NEIVA JR, Eduardo. **A imagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIN, Anís. **A casa do incesto & outras histórias**. Tradução de Angela Melim. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

O ALCORÃO: **Livro sagrado do Islã**. Tradução de Mansour Challita. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2016.

ORMOND, Andrea. A Casa assassinada. *In*: **Estranho Encontro** (Blog). 2008. Disponível em: <<http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2008/06/casa-assassinada.html>>. Acesso em: 22 nov. 2015.

PAIVA, José de Oliveira. **Dona Guidinha do poço (1952)**. São Paulo: Ática, 1981.

PASSEIWEB. **Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso**. 2015. Disponível em: <http://www.passeiweb.com/estudos/livros/cronica_da_casa_assassinada>. Acesso em: 21 set. 2017.

PAIXÃO, Humberto Pires e SOUSA, Kátia Meneses de. Da linguagem das roupas ao discurso da moda. In: **Revista da ABRALIN**, v.13, n.1, p. 349-370, jan./jun. 2014 Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/abralin/article/viewFile/38269/23367> Acesso em 31/03/2017.

PENHA CARDOSO, Elisabeth da. A prosa de Lúcio Cardoso durante a década de 1940. **Todas as Letras**. v. 15, n. 1, p. 182-193, 2013.

PENHA CARDOSO, Elisabeth da. **Feminilidade e transgressão**. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2010. 225 p.

PENHA CARDOSO, Elisabeth da. **Insatisfação e revolta**: histórias femininas de fuga, loucura e morte na prosa de Lúcio Cardoso. [s. d.]. Disponível em: <<http://www.uesc.br/seminario-mulher/anais/PDF/ELIZABETH%20DA%20PENHA%20CARDOSO.pdf>>. Acesso 26 fev. 2016.

PENHA CARDOSO, Elisabeth da. O caminhar discursivo do feminino em *Mãos vazias*, de Lúcio Cardoso. **Bakhtiniana**, São Paulo, 10 (1), p. 57-74, jan./abr. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/bak/v10n1/2176-4573-bak-10-01-0057.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

PENHA CARDOSO, Elisabeth da. Personagem feminina e múltiplas vozes em *Crônica da casa assassinada*. **O eixo e a roda**. v. 22, n. 1, 2013b. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/viewFile/5370/4774>. Acesso em: 02 dez. 2016.

PENHA CARDOSO, Elisabeth P. A linguagem silenciosa das mulheres na obra de Lúcio Cardoso. **Veredas**, Santiago de Compostela, n. 17, p. 83-108, 2012. Disponível em: <<https://digitalis.uc.pt/pt-pt/node/106201?hdl=34523>>. Acesso em: 30 abr. 2016.

PENHA CARDOSO, Elisabeth da. Marcas do feminino na prosa de Lúcio Cardoso. **Ângulo** 124, p. 9-13, jan./mar. 2011. Disponível em: <<http://downloads.open4group.com/wallpapers/flores-na-escuridao-96382.jpg>>. Acesso em: 10 out. 2016.

PERROT, M. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

PINTO, Célia Regina Jardim. Feminismo, história e poder. **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, v.18, n.36, jun. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782010000200003>. Acesso em: 20 abr. 2017.

PITTA, Valter. A mulher romana. In: **O fascinante universo da história**. 2010. Disponível em: <<http://imperialroma.blogspot.com.br/2010/05/mulher-romana.html>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

PLATÃO. **O banquete**. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2012.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

POE, Edgar Allan. **A queda da casa de Usher** (1839). Tradução: Domingos Demasi. São Paulo: Melhoramentos, 2011.

PORTELLA, Eduardo. A linguagem prometida. *In*: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**: edição crítica. São Paulo: Allca XX/Scipione, 1997. p. XX.

QUARESMA, Paulo Sergio Andrade. **A morte, os mortos e o morrer na Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso**. Dissertação (Mestrado em História da Literatura), Universidade Federal Do Rio Grande, 2007, 251 p.

QUEIROS, Eça. **O primo Basílio**. São Paulo: KLUCK editora, 1997.

QUEIROS, Eça. **Os Maias**. 1.ed. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1888. 2 v.

QUEIROZ, Leandro Júnio Santos. A escrita travestida de desejo: travestimento, escrita e ho-
moerotismo em Lúcio Cardoso. **Linguagem – Estudos e Pesquisa**, Catalão-GO, v. 15, n. 2,
p. 79-101, jul./dez. 2011.

QUEIROZ, Rachel. **O quinze**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1930.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1938.

RANGEL, Maria Lucia Silveira. **As mulheres más na literatura (2011)**. Disponível em:
<<http://marialuciasilveirarangel.blogspot.com.br/2011/12/as-mulheres-mas-na-literatura.html>>. Acesso em: 22 mar. 2017.

REGO, José Lins do. **Bangüê**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.

REGO, José Lins do. **Doidinho**. Rio de Janeiro: Ariel Editora Ltda, 1933.

REGO, José Lins do. **Menino de Engenho**. Rio de Janeiro: Adersen-editores, 1932.

REIS, Carlos; LOPES, Ana C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO JR., W.A. As sereias. **Portal Graecia Antiqua**. São Carlos. Disponível em:
<<http://greeciantiga.org/arquivo.asp?num=0685>>. Acesso em: 21 out. 2017.

RICHARDSON, Samuel. **Pamela, or virtue rewarded**. London: Penguin Books, 2003.

_____. **Clarissa, or the history of a young lady**. Disponível em <
<http://www.gutenberg.org/ebooks/9296>>. Acesso em 10-12-2017

RICOEUR, Paul. **O mal**: um desafio a filosofia e a teologia. Tradução de Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papyrus, 1988.

RODRIGUES, Nelson. **Álbum de família**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. **A alegoria da ruína**: uma análise da Crônica da casa assassinada. Maceió: HD Livros, 1995.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. **Do traje ao ultraje**. Maceió: EDUFAL: CESMAC, 2009.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. **Lúcio Cardoso**: paixão e morte na literatura brasileira. Maceió: UFAL, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROSAS, Maria do Socorro. O espaço em Crônica da casa assassinada: estratégias discursivas. **Revista do GELNE** v. 3, n. 1, 2001.

ROSENFELD, Denis. L. **Retratos do mal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. New York: Routledge, 2006.

SARACENI, Paulo César. **Por dentro do cinema novo**: minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SAYAO, Rosely; AQUINO, Julio. **Família**: modo de usar. Rio de Janeiro: Papyrus, 2006.

SHAKESPEARE, Willian. **Macbeth** (1607). Versão para eBook eBooksBrasil.org. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/macbethr.html> Acesso em 03-12-2017

SILVA, Antônio Ozaí. **Filósofos e pensadores contra as mulheres**. 2011. Disponível em: <https://antoniozai.wordpress.com/2011/07/02/filosofos-e-pensadores-contra-as-mulheres/>. Acesso em: 20 nov. 2016.

SILVA, Bráulio Antônio Calvoso. **A doutrina de Confúcio na China**. 2013. Disponível em: <http://filosofia.seed.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=540>. Acesso em: 19 abr. 2017.

SILVA, Carlos A. V da. **Mrs. Dalloway e a reescritura de Virginia Woolf na literatura e no cinema**. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, 2007.

SILVA, Dina Maria da. História da submissão e resistência feminina. **Iba Mendes Pesquisa**. 2003. Disponível em: <http://www.ibamendes.com/2011/02/historia-da-submissao-e-resistencia.html>. Acesso em 16 jun. 2017.

SIMONARD, Pedro. **Para uma antropologia do Cinema**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SKYLAR, Robert. **História social do cinema americano**. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1975.

SOEJIMA, Carolina Santos; WEBER, Lidia Natalia Dobrianskyj. O que leva uma mãe a abandonar um filho? **Aletheia**, Canoas, n. 28, dez. 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-03942008000200014>. Acesso em: 12 dez. 2016.

SÓFOCLES. **Édipo rei**. Tradução de Donaldo Schüller. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006. (UFSC).

STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro**. Tradução de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Edições Newton, 2004.

SUT, Helena. Crônica da casa assassinada. In: **Carta Maior**. 15/08/2005. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/-i-Cronica-da-Casa-Assassinada-i-12/7769>>. Acesso em 22-11-2017.

TELLES, N. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, M. D. (org.) **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004. p. 401-442.

TOLSTÓI, Leon. **Ana Karenina**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2015.

TOSI, Marcela. **A conquista do direito ao voto feminino**. 2016. Disponível em: <<http://www.politize.com.br/conquista-do-direito-ao-voto-feminino/>>. Acesso em: 27 abr. 2016.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and beyond**. Amsterdam: John Benjamins, 1995.

VERÍSSIMO, Érico. **O tempo e o vento: o arquipélago** vol. I e II. Porto Alegre: Editora Globo, 1961.

VERÍSSIMO, Érico. **O tempo e o vento: o continente** vol. I e II. Porto Alegre: Editora Globo, 1949.

VERÍSSIMO, Érico. **O tempo e o vento: o retrato** vol. I e II. Porto Alegre: Editora Globo, 1951.

VILAÇA, Carla. A situação da mulher no mundo. **Blog Olhar feminista**. 2007. Disponível em: <<http://olharfeminista.blogspot.com.br/p/situacao-da-mulher-no-mundo-atual.html>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

VILELA, Andréa. A liturgia das cores de uma obra profana. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). **Lúcio Cardoso: a travessia da escrita**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998; p.87-93.

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

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

ZOLA, Émile. **Teresa Raquin**. Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1867.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A MULHER de longe. Direção e Roteiro: Luiz Carlos Lacerda. 2012. DVD (75min).

A MULHER de longe. Direção, Roteiro e História: Lúcio Cardoso. Produtores: João Tinoco de Freitas e Tapuia Cinematográfica. 1949. DVD (75min).

ALMAS adversas. Direção: Leo Marten. Produção: João Tinoco de Freitas, Newton Paiva, Lúcio Cardoso e Leo Marten. Roteiro: Lúcio Cardoso. 1948. DVD.

AMOR, carnaval e sonhos. Direção, Roteiro e Produção: Paulo César Saraceni. 1973. VHS (80min).

ANCHIETA, José do Brasil. Direção, Roteiro e Produção: Paulo César Saraceni. 1979. VHS (180min).

AO SUL do meu corpo. Direção e Produção: Paulo César Saraceni, Paulo Emílio Salles Gomes e Paulo Cesar Saraceni. 1981. VHS (100min).

ARRAIAL do cabo. Direção: Mário Carneiro e Paulo Cezar Saraceni. 1959. VHS (17min).

BAHIA de todos os sambas. Direção e Produção: Leon Hirszman e Paulo César Saraceni. 1996. DVD (120min).

CAPITU. Direção e Produção: Paulo César Saraceni. Roteiro: Paulo Cezar Saraceni. Carlos Diegues Produções Cinematográficas; J. P. Produção e Administração Cinematográfica, 1968. (105min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HxxB0w8k5a8>>. Acesso em: 09 dez. 2016.

CARA a cara. Direção e Roteiro: Julio Bressane. 1967. (80min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qReN-jFJC6U>>. Acesso em: 05 out. 2017.

CASA assassinada. Direção: Paulo César Saraceni. Produção: Paulo César Saraceni e Mário Carneiro. Rio de Janeiro, 1971. (103min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=elDrJ3slsTI&t=9s>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. 1964. (110min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uJDYsChNqhg>>. Acesso em: 05 out. 2017.

DEZESPERATO (1968). Direção: Sérgio Bernardes Filho. Roteiro: Sergio Bernardes Filho e Leopoldo Serran. 1973. VHS (100min).

E O VENTO levou. Direção: Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood. Produção: Victor Fleming. Estados Unidos, 1939. (162min). Disponível em: <http://cinemalivre.net/filme_e_o_vento_levou_1939.php>. 05 out. 2017.

FOLIA de albino: a banda de Ipanema. Direção e Produção: Paulo César Saraceni. 2003. DVD (86min).

FOME de amor (1968). Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, Guilherme Figueiredo e Luiz Carlos Ripper. 1968. VHS (73min).

INTRODUÇÃO à música do sangue. Direção e Roteiro: Luís Carlos Lacerda. Produção: Ney Latorraca. 2015. DVD (95min).

JARDIM de guerra. Direção e Produção: Neville d'Almeida. Roteiro: Neville d'Almeida, Jorge Mautner e Guará Rodrigues. (100min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IT876ysqXyY>>. Acesso em: 05 out. 2017.

LAVOURA arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Luiz Fernando Carvalho. 2001. DVD (163min).

MACUNAÍMA. Direção, Roteiro e Produção: Joaquim Pedro de Andrade. 1969. DVD (110min).

MÃOS vazias. Direção, Roteiro e Produção: Luís Carlos Lacerda. 1971. DVD (90min).

NATAL da Portela. Direção e Produção: Paulo César Saraceni. 1998. DVD (100min).

O BANDIDO da luz vermelha. Direção e Roteiro: Rogério Sganzerla. 1968. VHS (92 min).

O BRAVO guerreiro. Direção, Roteiro e Produção: Gustavo Dahl. 1968. VHS (99min).

O DESAFIO. Direção e Produção: Paulo César Saraceni. VHS (90min).

O DESCONHECIDO. Direção e fotografia: Rui Santos. 1978. VHS (87min).

O ENFEITIÇADO. Produção, Roteiro e Direção: Paulo César Saraceni e Luiz Carlos Lacerda. [S. l.]. 1968. (11min).

O GERENTE. Direção, Roteiro e Produção: Paulo César Saraceni. 2010. DVD (81min).

O QUE SERIA desse mundo sem paixão? Direção, Roteiro e Produção: Luís Carlos Lacerda. 2016. DVD (72min).

O VIAJANTE. Direção: Paulo César Saraceni. Produção: Anna Maria Nascimento Silva. Rio de Janeiro, 1999. (117 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ifj2XvirD3A>>. Acesso em: 08 jun. 2016.

PORTO das caixas. Direção: Paulo César Saraceni. Produção: Paulo César Saraceni e Mário Carneiro. Argumento: Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro, 1962. (80min). Disponível em: <https://www.youtube.com/results?search_query=porto+das+caixas+-+saraceni+-+filme+completo>. Acesso em: 08 jun. 2016.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. 1967 (115min) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zYQecb9C0g4>>. Acesso em: 08 jun. 2016.

VIDA provisória. Direção e Roteiro: Maurício Gomes Leite. 1968. VHS (88min).