



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Rodolfo Guimarães de Almeida

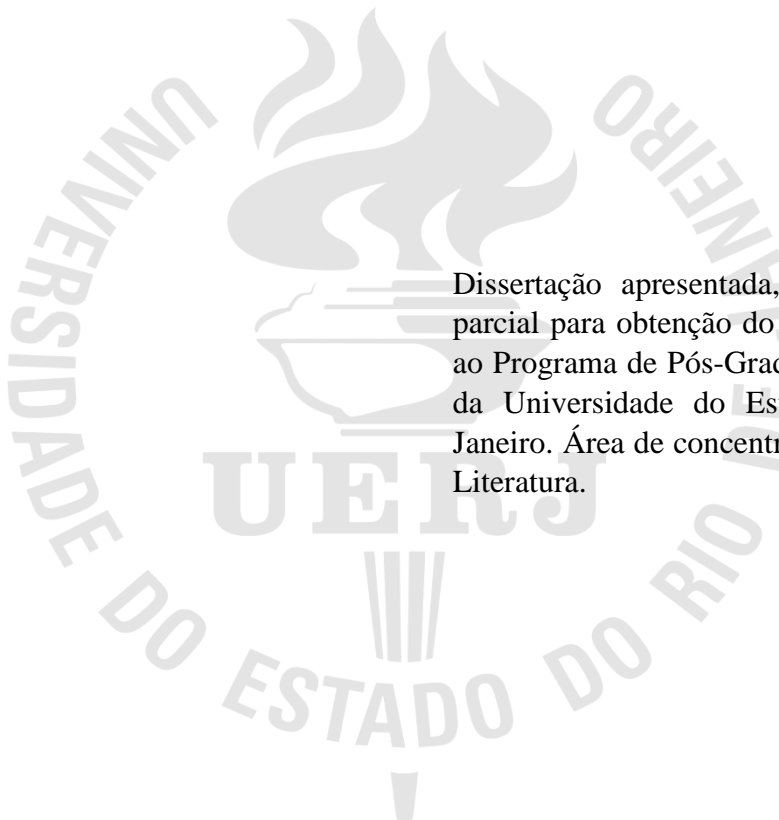
Literatura e cinema: uma leitura do feminino no romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, e no filme *A casa assassinada*, de Paulo César Saraceni

Rio de Janeiro

2018

Rodolfo Guimarães de Almeida

Literatura e cinema: uma leitura do feminino no romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, e no filme *A casa assassinada*, de Paulo César Saraceni



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A447 Almeida, Rodolfo Guimarães de.
Literatura e cinema : uma leitura do feminino no romance
Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso, e no filme A casa
assassinada, de Paulo César Saraceni / Rodolfo Guimarães de
Almeida. - 2018.
139 f.: il.

Orientadora: Maria Cristina Cardoso Ribas.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Cardoso, Lúcio, 1912-1968 - Crítica e interpretação – Teses. 2.
Cardoso, Lúcio, 1912-1968. Crônica da casa assassinada – Teses. 3.
Saraceni, Paulo César, 1933-2012 - Crítica e interpretação – Teses. 4.
Saraceni, Paulo César, 1933-2012. A casa assassinada – Teses. 5. Mulheres e
literatura – Teses. 6. Feminismo e literatura – Teses. 7. Feminismo e cinema
– Teses. 8. Cinema e literatura – Teses. 9. Intermidialidade – Teses. I. Ribas,
Maria Cristina Cardoso, 1959-. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU [82:791.43]-055.3

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Rodolfo Guimarães de Almeida

Literatura e cinema: uma leitura do feminino no romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, e no filme *A casa assassinada*, de Paulo César Saraceni

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 28 de setembro de 2018.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof. Dr. Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à minha orientadora, professora doutora Maria Cristina Cardoso Ribas, pela paciência e pelo profissionalismo em orientar-me com sua inteligência e tato ao lidar com o aluno e, sobretudo, ao lidar com o lado humano. Foram momentos raros de aprendizagem que tive com essa pessoa maravilhosa que fora responsável pela minha evolução pessoal e acadêmica.

À doutora Beatriz Damasceno – à qual tive o prazer de ter como professora na especialização em literatura brasileira pela UERJ – por marcar encontros que foram fundamentais para explorar o autor objeto de meu estudo, e por conceder dicas valiosíssimas acerca de meu projeto, assim como por sua simpatia, profissionalismo e gentileza ao ouvir e avaliar minhas convicções acerca da minha investigação.

Agradeço também aos meus colegas de especialização e mestrado, Charlene França e Victor Santiago. Aquela por me auxiliar no que tange às formatações e outras questões burocráticas; este por me auxiliar na tradução de meu resumo para o inglês e por me conceder detalhes valiosos acerca desta língua.

RESUMO

ALMEIDA, Rodolfo Guimarães de. *Literatura e cinema: uma leitura do feminino no romance Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso, e no filme A casa assassinada, de Paulo César Saraceni*. 2018. 139 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

O presente trabalho tem por objetivo efetuar um estudo intermediático entre o romance “Crônica da Casa Assassinada” (1959), de Lúcio Cardoso e o filme “A Casa Assassinada” (1971), do carioca Paulo César Saraceni. O escopo desta conexão terá por fundamento o estudo das Intermidialidades, com ênfase na construção do feminino no texto literário e na adaptação fílmica, partindo do pressuposto de que este feminino constitui o cerne do fazer artístico e poético de Lúcio Cardoso. Interessa-nos investigar como o cineasta trabalha essa construção cardosiana no processo de transposição midiática. Nas narrativas literária e fílmica aqui investigadas, a nossa hipótese de pesquisa é que, além de ser responsável direto pelas transgressões às regras como forma de libertação e contestação social, o feminino representa a base para as convicções políticas, sociológicas e filosóficas do autor mineiro, o que é corroborado na adaptação fílmica de Saraceni.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso. Paulo César Saraceni. Crônica da casa assassinada. Transposição midiática. Construção do feminino.

ABSTRACT

ALMEIDA, Rodolfo Guimarães de. *Literature and cinema: a reading of the feminine in the novel Chronicle of the murdered house, by Lúcio Cardoso, and in the film The house assassinated, by Paulo César Saraceni*. 2018. 139 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The present work aims at executing an Intermedia study between the novel “Chronicle of the Murdered House (1959), by Lúcio Cardoso, and the film “The Murdered House (1971), by the Brazilian filmmaker Paulo César Saraceni. The scope of the is connection will have as its basis the study of several media, focusing on the construction of the feminine both in the literary text and film adaptation, based on the assumption that the referred feminine constitutes the essence of Lúcio Cardoso’s literary and poetic practice. It is in our interest to investigate how the filmmaker works with Cardoso’s fictional construction in the process of media transposition. In both the literary and filmic narratives, which are going to be investigated, our research hypothesis is that, besides being directly responsible for transgressing rules as a means of societal liberation and contestation, the feminine depicts political, sociological and philosophical convictions of the novelist from Minas Gerais, which is going to be corroborated in Saraceni’s film adaptation.

Keywords: Lúcio Cardoso. Paulo César Saraceni. Chronicle of the murdered house. Media transposition. Construction of the feminine.

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Nina em diálogo com o médico.....	135
Figura 2- Nina aflita olhando para o horizonte ao lado do médico.....	135
Figura 3- Demétrio arrasado pela morte de Nina.....	136
Figura 4- Ana se deparando com sua figura decadente no espelho.....	136
Figura 5- Ana confrontando Demétrio por causa de Nina.....	137
Figura 6- Nina em diálogo com Ana enquanto aquela penteia seus lindos cabelos loiros.....	137
Figura 7- Velório de Nina no início do filme, assim como no romance.....	138
Figura 8- André pensativo e triste tentando entender a figura controversa e indefinida de Nina mesmo após a sua morte.....	138
Figura 9- Nina triste e com um ar de saudosismo ao rememorar momentos do passado e de sua terra natal, o Rio de Janeiro.....	139
Figura 10- Timóteo representando uma simbologia do feminino no velório de Nina.....	139

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 TRANSGRESSÕES DO FEMININO: LEITURAS EM DIÁLOGO.....	18
1.1 Transgressão através da denúncia feminina e do intenso desejo de liberdade.....	20
1.2 Transgressão através do poder de sedução.....	30
2 UM BREVE CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DA MULHER: DE ASSUJEITADA SUJEITO.....	41
2.1 O adultério ligado à libertação.....	45
2.2 A narrativa como meio de transgressão.....	51
3 A AMBIGUIDADE COMO ESTRATÉGIA DISCURSIVA EM <i>CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA</i>.....	63
3.1 Verdade e feminino: impossibilidade de desvendamento.....	64
3.2 Nina e a <i>femme fatale</i>	70
3.3 A influência do gótico e do byronismo.....	73
3.4 O fluxo de consciência e o monólogo interior na adaptação cinematográfica.....	79
3.5 Ambiguidade e imaginação: visões acerca do feminino ressaltadas pela câmera.....	85
4 AS SIMBOLOGIAS DO FEMININO NA TRANSPOSIÇÃO MIDIAL.....	92
4.1 O universo feminino e suas particularidades.....	93
4.2 O não enquadramento de Nina ao estilo de vida dos Meneses: um símbolo feminino de transgressão.....	100
4.3 Timóteo: o outro lado do feminino.....	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERENCIAS	132
ANEXO – Ilustrações	135

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem por objetivo fazer o estudo da transposição midiática do romance *Crônica da Casa Assassinada* (1959) – doravante CCA –, de Lúcio Cardoso e o filme *A Casa Assassinada* (1971), do carioca Paulo César Saraceni. O foco da investigação será a análise de como a construção e a proeminência do feminino se dão na migração do texto literário para a adaptação fílmica, com o intuito de elucidar se de fato este feminino – e não somente a mulher, pois Timóteo igualmente representa a feminilidade – constitui nas duas obras a base e a construção artística tanto do escritor mineiro quanto do cineasta carioca. Deste modo, interessa-nos investigar como o diretor trabalha essa construção cardosiana através do processo de transposição midiática (RAJEWSKY, 2012) em algumas cenas escolhidas para orientar o foco de investigação.

Para pensarmos o diálogo entre literatura e cinema compreendidos como mídia (MÜLLER: 2009) e analisarmos a transposição midiática como uma das categorias da Intermedialidade, apresentaremos os fundamentos que corroboram o enriquecimento da obra adaptada sem os estatutos de hierarquia e fidelidade, e ressaltaremos a importância da interação entre as mídias e seus recursos. Tal procedimento que enxerga a autonomia entre o chamado original e a adaptação abre possibilidades interpretativas distintas, uma vez que:

Na perspectiva discursivista, a adaptação pode ser entendida como prática discursiva em que os laços com a suposta matriz podem ser refeitos em outros nós e vozes, num processo constante de transformação e reciclagem (RIBAS, 2014, p. 125).

Em nosso projeto, portanto, partiremos da importância da interação entre as diversas mídias (literatura, cinema, com o aporte entre outras artes quando necessário) para o enriquecimento da visão sobre a obra adaptada e para que possamos verificar a validade da hipótese da relevância do feminino como um elemento extremamente significativo no romance e na adaptação fílmica. Além do mais, não faremos, nesta dissertação, uma discussão teórica sobre a transposição midiática, mas nos apoiaremos, ao longo da dissertação, em assuntos que remetam aos estudos da Intermedialidade para o maior entendimento da leitura entre as mídias aqui comparadas.

Nosso suporte teórico-metodológico, portanto, terá o amparo, dentre outros, dos seguintes colaboradores: Ismail Xavier (2003) e Tânia Pellegrini (2003), autores que abordam

a importância da câmera como estratégia narrativa, como discurso, e as diversas possibilidades a serem exploradas entre tempo e espaço de modo a enriquecer a adaptação e mostrar um novo olhar à obra original; Maria Cristina Cardoso Ribas (2014) e Randal Johnson (2003) propõem a importância de não conferirmos uma superioridade da obra original em relação à obra adaptada, pois a hierarquização geraria sempre uma dependência da adaptação em relação à obra matriz; ademais, os autores defendem que o estatuto de fidelidade suplanta a possibilidade de a obra adaptada nos possibilitar novas interpretações e de a mesma ser independente artisticamente em relação à obra modelo. Sendo o estudo das Intermidialidades um derivativo da comparada, apoiaremos-nos também no teórico das Intermidialidades, Claus Clüver (2010) quando o mesmo aborda as diversas definições de mídia e a importância de uma relação intermediária que enriqueça as diversas áreas onde essas relações foram combinadas, como por exemplo, literatura e cinema, literatura e música, literatura e pintura, dentre outras; e, nessa perspectiva, daremos ênfase à transposição midiática, segundo Irina Rajewsky (2012), uma das três subcategorias das Intermidialidades que se volta mais especificamente para a migração da literatura para o cinema. Traremos, ainda, Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010) que investiga as relações intermediárias, abordando como literatura e cinema são tratados na pós-modernidade, ao analisar novas tendências, os escritores multimídias e a relação entre literatura e roteiro, na medida em que a presente análise solicitar a especificidade de tal discussão.

Em relação ao autor do romance objeto deste estudo, apoiaremos-nos em Elizabeth Cardoso (2013) para uma análise das transgressões do feminino nas obras de Lúcio Cardoso, em especial no romance em foco, e os simbolismos que essas transgressões representam, além de investigar como a mulher se afirma como sujeito através da narrativa, da moda, do adultério, dentre outros critérios; Maria Teresinha Martins (1997), autora que aborda, dentre outras questões, a atmosfera de ambígua contida não somente na narrativa, mas também nos principais representantes do feminino (Nina, Ana e Timóteo), personagens que nos indicam que o feminino e a verdade são construídos no âmbito da dúvida, da incerteza, para assim, corroborar nossa tese de que a ambiguidade é uma das estratégias narrativas para compor este clima nebuloso em CCA; Beatriz Damasceno (2012) e (2015) que trata da análise do diário de Lúcio Cardoso, assim como, de outras obras do autor como seus livros e pinturas; Marta Cavalcante de Barros (2002) que investiga os simbolismos que representam a mulher em Lúcio Cardoso, os discursos de Nina e Ana através de suas confissões, e a valorização da memória e das lembranças como forma de manter vivo o que se foi (conforme perceberemos

em Nina e André); e Cássia dos Santos (2001) que desenvolve o contexto histórico da época em que Lúcio viveu e analisa as críticas à obra do escritor.

Igualmente, como apoio para questões mais específicas que aparecerem em torno do feminino na época em que o romance fora escrito, serão utilizados os textos *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir (1949), e *A Mulher na Sociedade de Classes* (1976), de Heleieth Saffioti, em que as autoras abordam questões sócio-culturais como a moda, a submissão de algumas mulheres no casamento, dentre outras.

A hipótese defendida neste estudo é que as transgressões às regras, a ambiguidade que cerca algumas personagens e a simbólica que dispersa a narrativa, destacam a proeminência do feminino como elemento de extrema significância no romance, posição esta que pretendemos corroborar através da comparação entre o romance e a adaptação fílmica. Este estudo, portanto, intenta efetuar uma leitura do feminino nas duas mídias – literatura e cinema. Igualmente, verificaremos que além das figuras possuidoras de características femininas marcantes serem as responsáveis pelas transgressões às regras, é a partir delas que toda a narrativa envolta em ambiguidade e nebulosidade é conduzida nas duas obras. Ressaltamos que, ao analisarmos as duas mídias sob a égide comparativista, enfatizaremos o equívoco de ficarmos presos ao princípio de fidelidade. Dito de outra forma, ao considerarmos uma superioridade hierárquica da obra original em relação à obra adaptada, ficaremos sempre em débito com aquela e, sendo assim, não abriremos novas possibilidades interpretativas e silenciaremos a possibilidade de a obra adaptada possuir autonomia em relação à obra primeira. Ademais, como será mostrado, é de grande valia a interação entre as diversas mídias para o enriquecimento da obra adaptada e da obra matriz, visto que esta interação nos possibilita recursos e públicos diversos, nos acrescentando distintas e valiosas visões.

Especificamente, em relação às narrativas literária e fílmica aqui investigadas, a nossa hipótese de pesquisa é que o feminino se mostra o principal responsável pelas transgressões às regras sociais (adultério, paixões inconsequentes, fuga de casa, dentre outros) como forma de libertação, mas também de destruição, tópico de grande relevância no citado romance do escritor nascido em Curvelo, Minas Gerais. Será ressaltado para corroborar nossa hipótese o fato de as personagens representantes da feminilidade transgredirem mediante vários simbolismos que representam este universo, seja a roupa, seja um perfume, elementos que marcam o poder de sedução. Além disso, outro ponto a ser destacado na defesa de nosso

posicionamento é que a verdade e o feminino são analisados no âmbito da ambiguidade, pois tais elementos para Lúcio Cardoso não precisam ser totalmente compreendidos, e o maior exemplo na trama é Nina. A ambiguidade, o paradoxo, ao contrário do que possa parecer, é uma estratégia que se abre à potencia significativa, já que estimula, seja pela dúvida, seja pela desconfiança, a produção de sentidos outros.

No romance, este feminino simbólico ganha evidência mediante a construção de personagens (Nina, Ana e Timóteo) vitais para a condução do enredo. Deste modo, defenderemos que a centralidade no feminino em paralelo com uma prosa de tensão interiorizada e nem sempre expressa (referimo-nos a sentimentos como angústia, tristeza, melancolia, solidão, incomunicabilidade, desespero, amor, ódio, e eventos como traição, casamento, falta de amizade, dentre outros) norteiam a maior parte dos acontecimentos, tanto na narrativa literária, quanto na fílmica. Ademais, torna-se mister ressaltar o fato de que mesmo quando não parecem ser importantes num primeiro momento, algumas personagens são fundamentais para o desenrolar das ações e para o desfecho da trama.

Em primeiro lugar, entendemos como preponderância do feminino em CCA o fato de este constituir o instrumento pelo qual Lúcio Cardoso engendra o seu fazer poético e afirma suas convicções sociais e filosóficas. Defenderemos que no romance objeto deste estudo algumas mulheres e Timóteo (influenciado pelo feminino) não ficam inertes ante à submissão, questionam as regras sociais mediante convicções e simbolismos, e tratam – do mesmo modo que algumas personagens – o feminino e a verdade no âmbito da incerteza, da imprecisão, visto que o intuito é mostrar se a influência deste universo feminino constitui a base ficcional nas duas obras aqui investigadas. Consideramos então, tais marcas na construção de algumas personagens do romance como tendências recorrentes na prosa do escritor mineiro que aspiramos corroborar através da adaptação fílmica.

No primeiro capítulo defenderemos a demasiada significância do feminino em CCA mediante um elemento que consideramos de extrema importância na ficção do escritor mineiro: transgressões às regras estabelecidas. Investigar-se-á, no romance estudado, o fato de algumas personagens, mulheres ou não – influenciadas pelo universo feminino – serem as únicas a possuírem o papel de transgredir as regras para se libertar de um matrimônio degradado ou de uma vida desfavorável em vários aspectos (repressão aos desejos, solidão, traição, abandono de lar, desobediência aos maridos, dentre outros). Mostrar-se-á igualmente neste capítulo que a personagem principal, Nina, apresenta-se como foco de toda a atenção,

justamente para valorizar – de acordo com o estilo de Lúcio – a presença do feminino e estabelecer este e a verdade na esfera da indefinição. Sendo assim, todas as personagens se concentravam em saber um pouco ou quase tudo de sua vida: qual é o relacionamento entre Nina e André? Por que ninguém sabe do passado de Nina? Por que Ana segue Nina constantemente? Será que Ana sabe algum detalhe “secreto” acerca do relacionamento entre Nina e André ou entre Nina e Alberto? Por que Demétrio não quer Nina na casa? Por que Timóteo nunca sai do quarto? O que este esconde de seus irmãos? E para além destas questões pontuais, como lidar com as suspensões sem respostas e, especialmente, quais os seus efeitos de sentido?

Seguindo nossa reflexão, traremos a suposição de que assim como o feminino, em CCA a busca pelo entendimento de nossas vidas e dos que estão ao nosso redor pode ser considerada uma porta de entrada para diversas versões, pois a verdade é considerada enigmática e, tal qual o feminino, é posta sob o domínio da reflexão por parte das personagens. Desta forma, verificaremos se a adaptação ao romance destaca este clima de indefinição contido não somente nas principais personagens do enredo (Nina, Ana e Timóteo), mas também em toda a atmosfera da chácara. Sendo assim, em consonância com Lúcio Cardoso, entendemos que a verdade não pode ser posta de maneira unilateral e absoluta, e que a mesma pode ser abarcada sob a égide de distintas interpretações, considerando que, segundo o próprio autor:

[...] *Crônica da Casa Assassinada* é uma coleção de histórias incompletas que se completam na formulação de questões [...] e não de respostas. Tais incongruências atuam no romance para registrar a impossibilidade de se saber tudo sobre a mulher e sobre a *verdade*, posto que ambas se realizam plenamente na ficção, na linguagem, ambiente propício ao engano (CARDOSO, 2013, p. 323).

Apontaremos também, em nossa leitura, o dado de Nina parecer comandar as ações intencionalmente, manipulando ao bel prazer André e Alberto. No entanto, adiantamos que, em algumas ocasiões ela comanda as ações, mas indiretamente, de maneira não intencional – tendência de algumas mulheres de Lúcio como Stela em *Inácio*. Além do mais, como esperamos mostrar, consideramos Nina responsável (sem a mesma possuir explicitamente esta noção), por Demétrio amar pela primeira vez em sua vida, visto que este, mesmo sendo um homem casado e insensível, se apaixona pelos seus encantos.

No segundo capítulo, faremos igualmente uma comparação entre as duas mídias a fim de ressaltar as condições sociais da mulher, sobretudo na época em que o romance fora escrito,

e destacar a interferência do contexto histórico-social em relação ao feminino. Chamaremos a atenção para este feminino marcado pela sujeição de seus desejos às repressões moral e religiosa, e por uma espécie de contrato social/sexual com cláusulas que a mulher não discutiu e tampouco escolheu, já que casamento, maternidade e serviços domésticos eram obrigatórios para ela (Ana em CCA, por exemplo) no período em questão, isto é, primeira metade do século vinte.

Enfatizaremos neste capítulo a personagem Ana e, deste modo, discutiremos as variadas formas de transgressão realizadas por esta, além das questões histórico-sociais ligadas às suas transgressões. Para chamarmos atenção para a posição de destaque do feminino nas duas obras aqui investigadas, cabe ressaltar que em CCA este feminino não fica inerte a essa tentativa de sujeição e aos poucos se transforma de objeto a sujeito durante a narrativa. Verificaremos que Ana, por exemplo, mantinha uma posição quase nula dentro da casa por conta da extrema repressão de seu marido para manter a ordem e a moral, contudo, aos poucos transforma sua situação de objeto a sujeito satisfazendo seus desejos reprimidos, mesmo não sendo estes condizentes com a moral vigente.

No que tange ao adultério, verificaremos que Ana o vê como uma forma de libertação e autoafirmação, pois quando se dá conta de sua vida oprimida e cheia de restrições, começa a vislumbrar no seu relacionamento com Alberto um meio de se libertar, ao menos por alguns instantes, de um casamento sem amor e sem companheirismo, e de uma vida reprimida. Deste modo, começa a não aceitar mais aquele estilo de vida que levava e parte para transgressão, tendência de algumas mulheres cardosianas insatisfeitas. Ao que se refere à narrativa, defenderemos que Ana se mostra a mulher mais dinâmica e, sendo assim, sua escrita será outro importante instrumento de transgressão utilizado para revelar segredos de sua vida e da vida dos Meneses. Ana é uma das personagens do romance que melhor representa a mulher enclausurada e, constataremos que ela exerce a escrita sobre si e de certo modo exibe uma imagem pública (contrária à filosofia dos Meneses) expondo suas aflições para negar o ambiente opressivo no qual é cativa. Mulher calada e “invisível”, vislumbra, enquanto narradora, o diálogo com um interlocutor, alguém que a ouça, que seja um cúmplice de sua subjetividade. Verificando suas confissões, nota-se que seu principal objetivo é narrar sobre si mesma. Além do mais, observamos que ela é a única narradora que discorre acerca da metalinguagem para analisar a vida, e a única que parece se comunicar com o leitor externo ao romance.

Neste cenário, é criado concomitantemente um ambiente constituído tanto de sentimentos aprazíveis e dolorosos, representados por uma tensão interiorizada; quanto de tensões sociais (autoridade déspota do patriarcado e da religião, transgressões femininas, problemas familiares e de gênero, injustiças do estado). Desta forma, verificar-se-á que Lúcio Cardoso amplia as possibilidades de seu texto, pois ao evidenciar o feminino, cria simultaneamente um clima de tensão latente e tensão social através dos elementos elencados acima, dentre outros, e, deste modo, em uma leitura comparativa, mostraremos como algumas cenas evidenciam tais tensões a partir de algumas personagens que carregam consigo características marcantemente femininas. A partir desta perspectiva, poder-se-á constatar que a adaptação ao romance em algumas cenas possibilita a imersão em questões coletivas e íntimas, ou seja, o feminino como um agente realçador dos aspectos sociais e latentes do ser humano, características significantes do escritor mineiro, intensificadas pelo olhar da câmera conforme pretendemos evidenciar. Portanto, neste capítulo pretendemos analisar como Ana transgride através do adultério e de sua narrativa e, sendo assim, efetuaremos uma comparação entre as mídias literária e fílmica, de modo a demonstrar tais aspectos desta personagem enfatizados na transposição, e, com isso, corroborar a relevância do feminino – conforme construído por Lúcio Cardoso e relido por Saraceni – nas duas mídias.

Como mencionaremos no terceiro capítulo em relação à proeminência do feminino, há outro ponto importante a ser investigado neste trabalho, isto é, a atmosfera ambígua que envolve algumas personagens e o ambiente de modo a inseri-los no campo das incertezas. Defenderemos que a ambiguidade em CCA é utilizada como estratégia narrativa para a apreciação das diversas versões acerca de determinado assunto ou pessoa, já que para Lúcio Cardoso não existe verdade absoluta. Em CCA são os representantes do feminino (Nina, Ana e Timóteo) que almejam e fomentam o desvendamento do mundo à sua volta, seja o desvendamento deles mesmos ou do indivíduo que vive no mesmo ambiente social, todavia, este desvendamento nunca ocorre ou não se dá por completo. A ficção de Lúcio Cardoso apreende o feminino e a verdade como enigmas inalcançáveis, como elementos que não podem ser vistos como algo pré-estabelecido e são sempre analisados por algumas personagens como objetos de reflexão e, sendo assim, um clima ambíguo e personagens forjadas em paradoxos e nebulosidade são elementos que impulsionam as diversas perguntas que surgem durante a trama. O romance ressalta a aguda percepção de um feminino dúbio, impossível de ser definido de maneira unívoca, posto que a narrativa se abre às diversas

possibilidades devido às incertezas que envolvem o enredo e as personagens, já que há muito mais complexidade nos fatos do que a simples busca por uma suposta verdade.

Sendo assim, constataremos que a impossibilidade de se definir o feminino por completo e assegurar o grau de verdade lança as personagens em uma intensa reflexão, na qual o outro se afirma e/ou reflete acerca do mundo ao redor mediante as diversas dúvidas que surgem no enredo. Lúcio concebe a narrativa mediante a multiplicidade das vozes e a presença da verdade e do feminino enquanto temas abordados pelos diversos narradores. Conta histórias nas quais esta verdade escapa, daí a estratégia da ambiguidade para compor um clima nebuloso e repleto de incertezas, porquanto no romance estudado: “É desse modo que feminino e verdade são portas de entrada privilegiadas para a interpretação da obra. Aqui se optou pela prevalência do feminino” (CARDOSO, 2013, p. 316). Desta forma, Lúcio valoriza mais as marcas discutíveis de uma suposta verdade do que a revelação da verdadeira história dos Meneses ou de Nina, por exemplo; isso porque o feminino, além de questionar as regras sociais estabelecidas, surge como instrumento de incerteza propício para fomentar a discussão a respeito da verdade e da verossimilhança.

Destacaremos igualmente a aproximação da personagem Nina com o estereótipo da *femme fatale*, em especial com o da vampira. Contudo ressaltaremos que as personagens do romance não possuem poderes sobrenaturais, não voam, não hipnotizam, não se alimentam de sangue como as vampiras, pois as descrições em CCA são estabelecidas no campo metafórico, paradoxal. Verificaremos como Nina “hipnotiza” André e Alberto com sua extrema beleza e seu poder de sedução ao deixá-los aos seus pés e, sendo assim, utilizaremos tal dinâmica na trama como um exemplo de uma estratégia narrativa que se dá no campo da comparação, de modo a compor uma sugestão poética que faz da figura feminina um elemento ambíguo na trama e, às vezes, paradoxal por não se definir ao certo.

Para melhor entender o espaço da casa, apontaremos, de maneira breve, a presença do byronismo, do gótico e do ultrarromantismo na leitura do autor mineiro. Destacaremos o termo gótico do *Locus Horribilis* para assinalar, por exemplo, o ambiente sombrio e hostil da casa. No romance, a casa não possui fantasmas e não se mostra mal-assombrada, contudo, se encaixa no perfil do *Locus Horribilis* ao se configurar como um ambiente extremamente degradante fazendo com que Nina adoeça e morra aos poucos. Talvez Nina represente em si alguns aspectos da casa e a degradação de uma se instale na outra. Vale ressaltar que a casa no romance em foco alude à imagem do castelo medieval, elemento fulcral no gótico, como

constituente dos romances ingleses e também presente no gótico americano no sul dos Estados Unidos. Segundo Fernando Monteiro de Barros (2017) é possível traduzir este lócus europeu no contexto do novo mundo: trata-se da casa grande, imagem condizente a um sistema simbólico específico, resultante das forças sociopolíticas em decadência.

É possível dizer, portanto, que os casarões em ruínas representam a degradação das famílias, a corrosão dos sistemas sociais e das subjetividades que ali se constituem e, desta forma, o casarão da família Meneses alude, no romance, a estes três aspectos destacados. E mais longe: a presença da morte, nesse contexto, representa o paradoxal esforço de permanência, na memória, do que fisicamente foi destruído (Nina). Morrer pode aludir, no caso de Nina, não somente a um fim, mas também à permanência e à resistência. Desta maneira, tais preposições serão abordadas neste capítulo. Sendo assim, ressaltaremos que o casarão dos Meneses pode ser considerado não somente uma comparação com os castelos medievais europeus com suas heroínas solitárias (Nina), aristocratas malévolos (Demétrio), e seu ambiente sufocante; mas também uma comparação com a casa-grande típica das oligarquias decadentes dos anos trinta das quais a família Meneses é representante.

Sendo assim, mediante um diálogo entre romance e filme, o terceiro capítulo desta dissertação possui o intuito de estabelecer os pontos de contato entre ambos a fim de ressaltar algumas características do escritor mineiro destacadas na adaptação de Saraceni; e, deste modo, corroborar uma de nossas teses de que em CCA, a ambiguidade é uma estratégia discursiva para registrar a impossibilidade de se saber tudo a respeito do feminino cardosiano, bem como da verdade dos fatos e eventos, posto que se constituem nas esferas da imprecisão, da dúvida, do paradoxo. Desta forma, procuraremos mostrar através da conexão entre as duas mídias que a indeterminação compõe o projeto estético-literário engendrado por Lúcio Cardoso mediante um clima nebuloso e com a finalidade de construir a visão do feminino e das coisas com o que se pensa que eles são, e não estabelecendo algo ou determinada opinião.

No que concerne à composição das narrativas literária e fílmica, procuraremos mostrar, no quarto capítulo, como se processa a construção deste feminino na transposição do romance para a tela. Verificaremos se na adaptação o cineasta carioca destaca esta proeminência do feminino representada por simbolismos mediante sua narrativa fílmica, sobretudo a partir de algumas tomadas que, através da angulação das câmeras, nos parecem destacar enfaticamente esta proeminência. A simbologia é demasiado significativa na ficção de Lúcio Cardoso, porquanto ele intentava capturar o mundo configurando-o simbolicamente.

Em CCA os símbolos associados à composição do imaginário e ao feminino que servirão de hipótese ou possíveis instrumentos para a análise de algumas transgressões no processo vivencial de algumas personagens. Constataremos que as transgressões do feminino são percebidas mediante diversos símbolos que serão demonstrados durante este capítulo através da transposição midiática. Cabe destacar que a significância do feminino que pretendemos comprovar nas duas obras não é representada apenas por mulheres (em especial Nina e Ana), mas também por Timóteo que representa uma simbologia ligada ao feminino e por ser o único homem na trama que contesta as regras do Meneses. Desta maneira, no quarto capítulo ressaltaremos os diversos símbolos cardosianos agregados à adaptação de Saraceni através da transposição midiática com o intuito de tecer um tratamento dado na transposição do texto literário para o fílmico, de modo a destacar a construção do feminino em ambos.

Quanto à linguagem de CCA, sabemos que a mesma engendra uma realidade simbólica, portadora de signos passionais, e será ela, naturalmente, que apontará a complexidade das personagens e da casa. Deste modo, a composição estética dos símbolos na narrativa, que pretendemos comprovar mediante as adaptações de Saraceni, cria outra realidade analisada a partir da verdade aparentemente instalada por detrás das coisas e dos indivíduos, mas inscrita na superfície do texto.

Cabe ressaltar que não é propósito deste trabalho analisar os símbolos necessariamente a partir de suas definições preestabelecidas, uma vez que para Lúcio, nada é verdade absoluta e as acepções são apenas hipóteses para que possamos avaliar determinada coisa ou pessoa no exercício da dúvida, a fim de podermos analisar as diversas versões que serão levantadas ao longo da narrativa. Interessa-nos então, primordialmente, analisar pelos meios da transposição midiática a rede de relações que estes símbolos estabelecem e em que, por sua vez, são eles próprios enredados.

Portanto, não serão os símbolos petrificados, isto é, preestabelecidos, que nortearão nossa análise. O procedimento analítico será marcado pelo esforço em traduzir o símbolo no contexto que ele próprio cria e modifica, em consonância com o estilo poético do escritor mineiro mediante sua ação revitalizadora perante o que ele pode vir a significar em situações e interpretações distintas tanto no romance quanto no filme.

1 TRANSGRESSÃO ÀS REGRAS: UMA LEITURA DO FEMININO NA TRANSPOSIÇÃO MUDIÁTICA

Algumas personagens nas mídias aqui analisadas – romance e filme – destacam-se por quebrar as regras estabelecidas pela sociedade, com destaque para Nina, Ana e Timóteo. Desta forma, a relevância do feminino está abalizada por estas personagens que são demasiado importantes no romance conforme suas diversas transgressões – elemento recorrente nas obras do escritor mineiro –, e que pretendemos comprovar mediante um viés comparativista entre as duas obras de modo a ressaltar a significância deste feminino através da adaptação de Saraceni.

No romance, as personagens elencadas acima transgridem as regras de diversas maneiras sempre destacando a feminilidade. Ana comete adultério com o jardineiro à procura de amor e carinho, já que era uma figura quase nula na casa e oprimida por seu marido Demétrio. Além do mais, ela possui a narrativa mais dinâmica e contundente, e é a mulher que mais escreve. Em suas confissões, revela segredos importantes não somente de sua vida, mas também dos Meneses, transgredindo assim, uma regra desta família: o silêncio. Timóteo, outro representante significativo do feminino, transgride as regras mediante suas vestimentas, assim como Nina, uma vez que se travestia de mulher, desafiando sua família por não mais querer ficar recluso em seu quarto, condição esta, estabelecida pelo seu irmão Demétrio. Neste capítulo, trataremos da figura de Nina, porquanto Ana será abordada no segundo capítulo, e Timóteo abordado no quarto.

Vivendo no seio de uma família extremamente conservadora e retrógrada, Nina aos poucos transgride as regras da casa, pois não se enquadra e nem se submete ao estilo de vida e às normas da família Meneses liderada por Demétrio, guardião dos bons costumes e do extremo conservadorismo. Em diálogo com a governanta Betty, descrito no diário desta, Nina deixa claro que não irá se submeter às regras quando aquela informa que a família não participa muito de reuniões sociais na cidade: “por quê?” – perguntou ela, sempre ocupada em me auxiliar a remexer as caixas. “É o sistema de vida do Sr Demétrio” – respondi. Deixou tudo, fitou-me com olhos duros: “Eu não quero viver segundo o sistema do Sr Demétrio – disse” (CARDOSO, 1979,p.109-110).

Nina surge como um estrangeiro, como o desconhecido que traz o novo, pois ela: “[...] é inteiramente diversa das demais personagens cardosianas. Ela rompe com todas as regras de comportamento preestabelecidas devido ao seu peculiar *modus vivendi*. Nina é síntese e negação do ser” (MARTINS, 1997, p.51). Deste modo, ela rompe com as arcaicas concepções da família Meneses, quebrando as regras morais e sociais, abalando assim, as estruturas desta família como a própria Nina chega a mencionar em diálogo com a governanta Betty: “– Essas velhas famílias sempre guardam um ranço no fundo delas. Creio que não suportam o que eu represento: uma vida nova, uma paisagem diferente” (CARDOSO, 1979, p. 59).

O romance tem suas principais personagens, Nina e Ana, vivendo a maior parte do tempo em um mesmo ambiente social: a chácara dos Meneses. As duas são casadas com homens pertencentes a uma família que outrora possuía um considerável *status* na sociedade, mas que ainda era estimada como uma grande família da região. Seus maridos além de viverem constantemente em conflitos políticos, sociais e econômicos, ainda impunham, ou tentavam impor às suas esposas, diversas maneiras de ser mulher, obrigando-as a viverem conforme suas regras anacrônicas (anacrônicas segundo Nina, por exemplo), embora na visão destes maridos, tais costumes não repousavam em um anacronismo, pois pertenciam a uma doutrina patriarcal e conservadora advinda do século 19. Contudo, a condição de guardiã da moral e dos bons costumes mineiros imposta a Ana é repudiada prontamente e a todo o momento por Nina, e, em relação àquela, tal condição é questionada e transgredida aos poucos durante o casamento como veremos no segundo capítulo.

A casa dos Meneses possui um forte laço com a tradição conservadora, com o passado, com a moral inabalável de uma tradicional família mineira. Sendo assim, são as personagens representantes do feminino, neste caso Nina, Ana e Timóteo, que abalarão as estruturas da casa e do conservadorismo dos Meneses, uma vez que: “Nas obras analisadas aqui, as personagens femininas reverterem sua situação de objeto para sujeito no âmbito do enredo, justamente nos meandros da submissão imposta a elas” (CARDOSO, 2013, p. 322).

Desta forma, verificaremos no tópico a seguir duas formas recorrentes de Nina transgredir as regras, ou seja, mediante denúncia a respeito de um casamento sufocante e sem amor, e mediante constantes idas e vindas da chácara, visto que Nina possuía um forte senso de liberdade e, deste modo, abandonava o lar constantemente ao bel prazer quando se sentia oprimida.

1.1 Transgressão através da denúncia feminina e do intenso desejo de liberdade

Nina era uma carioca, acostumada com a vida urbana e todo o seu glamour. Frequentava boates, recepções sociais, cassinos; e a vida no interior de Minas Gerais com suas normas retrógradase impositivas, segundo ela, a desagradava, porquanto era o contrário da vida que levava no Rio de Janeiro. O depoimento de Betty nos passa a noção do sentimento de Nina ao chegar à Vila Velha pela primeira vez:

(Ah, Minas Gerais, bradava ela, essa gente calada e feia que viera observando no trem... pelo jeito, eram tristes e avarentos, duas coisas que ela detestava.) Estacando diante da janela, e mostrando sem dúvida o adensado de mangueiras que se comprimiam lá fora, bradou com uma entonação singularmente eloquente: “Você nem pode avaliar como tudo isto me faz mal!” Sem dúvida ela era sincera, pois nunca vivera no interior e aquela paisagem baixa, de grandes descampados pelo estio, não lhe dizia coisa alguma, e nem lhe despertava nada além de uma verídica angústia (CARDOSO,1979, p. 54).

Igualmente, o médico da família também relata a angústia de Nina ao chegar a um lugarejo desprovido de beleza e aparentemente hostil. Desta maneira, torna-se perfeitamente natural perguntar ou tentar imaginar a razão pela qual Nina aceitara mudar-se para tal ambiente, e a resposta é obtida por meio do testemunho daquele que, além disso, relata a insatisfação dela com a nova moradia:

Não existia amor entre eles, não existia coisa alguma. Ele a encontrara numa situação difícil, com o pai doente – e assim que este morrera, cercanda-a de cuidados, convencera-a que deveria acompanhá-lo à chácara. Só isto. Desde que chegara, aliás, compreendera que não era possível viver ali por muito tempo. Era carioca, e estava acostumada a viver em cidade grande. Ali, tudo a desagradava: o silêncio, os hábitos, a paisagem. Sentia falta dos restaurantes, do movimento, dos automóveis e até mesmo da proximidade do mar (CARDOSO,1979, p. 69).

Ao analisarmos a passagem acima, constatamos um processo de adaptação em relação ao romance. Naquela, a descrição é feita pelo médico da família em suas confissões. Nesta narrativa, ele relembra o diálogo que teve com Nina na chácara quando fora solicitado para medicar Valdo, onde na oportunidade, ela o contara a insatisfação com o casamento e com a vida naquele ambiente. No que concerne ao filme, a cena é descrita mediante o diálogo entre Nina e o médico, contudo, somente Nina é realçada em primeiro plano, visto que o médico quase não aparece. Deste modo, no romance o médico reproduz através de uma lembrança

o conteúdo semântico do diálogo e as posições de Nina, ao passo que no filme, este conteúdo e tais posições são diretamente mencionados por esta. Logo, podemos considerar que:

De fato, no cinema, como vimos, o tempo, que é invisível, é preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens visíveis; misturam-se, assim, o visível e o invisível. Desse modo, ele condensa o curso das coisas, pois contém o *antes* que se prolonga no *durante* e no *depois*, significando a passagem, a tensão do próprio movimento representado em imagens dinâmicas, não mais capturando num instante pontual, estático, como na fotografia. Assim, os domínios do percebido (o espaço imagético) e o do sentido ou imaginado (o tempo), o visível e o invisível, não se distinguem mais, pois um não existe sem o outro. Isso caracteriza radicalmente a ideia de que, nas artes em geral, o temporal e o espacial formam domínios mutuamente permeáveis (PELLEGRINI, 2003, p. 18-19).

É interessante a análise da autora, pois se encaixa satisfatoriamente à cena no que tange à adaptação. No filme, o tempo anterior, isto é, o diálogo entre os dois, é mostrado em substituição ao tempo posterior, isto é, a descrição do médico em suas confissões, já que na cena, o antes se prolonga e se completa no durante e no depois, visto que foi utilizado no filme o tempo anterior representando o tempo posterior para justamente destacar Nina (e, por conseguinte o feminino) relatando diretamente seus anseios, e não por intermédio de outrem como no livro. Desta forma, avaliamos que:

Uma noção importante é a da “imagem-cristal” (“coalescência” de uma imagem atual e uma imagem virtual), que dá conta do caráter essencial do cinema do pós-guerra: o presente não é o único tempo do cinema (e, correlativamente, o tempo não é mais apenas representado como uma cronologia: ele é, de certa forma, dado a ver) (AUMONT e MARIE, 2003, p.164).

Ao analisarmos a modalidade cinematográfica “imagem-cristal”, constatamos algo bastante interessante na cena: tempo e imagem empregados proporcionalmente numa nova concepção. Logo, os dois elementos, ainda que representados fora de ordem cronológica em relação ao romance, trabalham harmonicamente no filme, e a mudança de um, conseqüentemente é a mudança do outro sem o comprometimento da estrutura do roteiro, pois: “[...] De qualquer forma, é importante que o roteiro seja sempre direcionado para o filme em si e sua exequibilidade, esquivando-se de uma subordinação ao livro” (CUNHA, 2007, p. 70). Cabe destacar que o tempo atual (que também pode representar o presente) no romance – as confissões do médico – representa uma imagem virtual para quem assiste ao filme, uma vez que não possuímos a imagem do médico escrevendo sua narrativa; ao passo que o tempo atual (que também pode representar o presente) no filme – o diálogo entre Nina e o médico – representa uma imagem virtual em relação ao romance, uma vez que neste, a passagem é

constituída mediante uma rememoração do médico e não através do diálogo entre os dois em determinado lugar.

Desta forma, as noções espacial e temporal foram alteradas, pois no romance, a passagem é descrita de outra forma e, sendo assim, só poderíamos imaginar como fora a cena, isto é, só poderíamos imaginar a noção espacial, em qual lugar se passou e/ou como seria este lugar, por exemplo. Já no filme (vide fig. 1), o diálogo é mostrado como ocorrera de fato, assim como o cenário do diálogo também é reproduzido. O conteúdo semântico não é reproduzido pelo médico, como no livro, mas descrito por Nina e por aquele através do diálogo entre os dois, com destaque para a protagonista. Neste caso, a adaptação enfatiza a posição do feminino – apresentando a versão de Nina contada por ela própria – e destaca também a importância da diversidade narrativa e das visões acerca de determinado assunto ou pessoa, mostrando a visão do médico, de Nina e do próprio cineasta através do diálogo. Sendo assim, a diversidade narrativa foi valorizada na cena, uma vez que:

Certamente esse aspecto técnico colaborou para que o subjetivismo unipessoal, base do narrador onisciente do século XIX, desse lugar a um subjetivismo “pluripessoal”, em vigor até hoje, que propiciou o surgimento de uma voz – ou vozes – diretamente envolvida na narração, “narrando por apresentação direta e atual, presente e sensível pela própria desarticulação da linguagem, o movimento miúdo das suas emoções e o fluxo de seus pensamentos” (PELLEGRINI, 2003, p. 30).

Ao constituirmos um diálogo com o mencionado acima por Tânia Pellegrini, constatamos que na cena, tempo e espaço integrados associam-se às personagens e com o conteúdo narrado para enfatizar pontos de vista e sentimentos diversos, sobretudo da voz feminina, ansiosa por libertação, diversificando assim, a percepção do espectador e proporcionando um leque de possibilidades e interpretações, posto que:

[...] é a objetividade *relativa* da imagem filmada que permite sua aproximação com a linguagem, numa nova maneira de organizar a matéria narrada, por meio da *montagem*, a qual manifesta, tanto no filme quanto na literatura, uma orientação mais espacial que temporal da realidade: uma corrente de “imagens visuais” que flui, englobando tempo e espaços diversos. Com o intercâmbio e a interpenetração dialética daquilo que se *vê* e daquilo que se *diz*, cria-se algo novo na literatura (PELLEGRINI, 2003, p. 28).

Deste modo, ressalta-se a pluralidade narrativa para o enriquecimento do que será mostrado, porquanto o diretor emprega com dinamismo as diversas possibilidades de exploração de tempo e espaço na cena, possibilitando ao espectador um novo ângulo, novas

versões e outras possibilidades interpretativas de um determinado trecho do romance concedendo voz à Nina mediante a sua própria versão, e em um outro lapso temporal (passado), pois como analisa a autora:

Se a matéria dos fatos, a ação, é vista como movimento, todas as formas narrativas – seja as propriamente literárias, como o romance ou o conto, a lenda ou o mito, seja as formas visuais, como o cinema e a televisão – estão direta ou indiretamente articuladas em sequências temporais, não importa se lineares, se truncadas, invertidas ou interpoladas (PELLEGRINI, 2003, p. 17-18).

O enquadramento fora utilizado no intuito de realçar o feminino e destacar sua importância nas duas obras, sobretudo de Nina, ao destacá-la quando dialoga com o médico. Tal diálogo é constituído praticamente só com a imagem dela – em primeiro plano –, já que a imagem do médico quase não aparece. A adaptação também destaca a perspicácia e a intuição femininas, pois Nina inicia uma percepção relevante e começa a levantar a hipótese de tentativa de assassinato, porquanto intuía que Demétrio poderia querer acabar com a vida de Valdo com a arma que aquele comprara. Cabe ressaltar que o cineasta também poderia ter utilizado como artifício mostrar somente a voz do médico narrando o conteúdo semântico do diálogo como no livro, todavia as câmeras enfatizam o feminino não somente nos passando a versão de Nina contada por ela própria, mas também destacando seu rosto e suas expressões. Na cena, podemos inferir que a voz do médico – com suas perguntas e respostas lacônicas – é apenas um suporte, uma preparação para as respostas de Nina de modo que o espectador tenha ciência de sua denúncia e possa entender o que se passa com ela e com a casa, destacando igualmente, o estilo de Lúcio em CCA que realça o feminino e o seu papel preponderante.

Ao analisarmos a cena realçando a imagem de Nina (vide fig. 2), percebemos que ela não se pronuncia olhando diretamente para o médico em quase todo o momento, mas sim em direção à câmera ou para o horizonte. Neste caso, percebe-se o artifício de Saraceni em enfatizar a insatisfação social feminina, pois a cena pode ser interpretada como a mulher não apenas confessando seus anseios para o médico, mas também para o público em geral, tanto leitores, como espectadores. Na continuação do diálogo, a câmera foca a figura de Nina em *close-up* e percebemos a nostalgia e a emoção quando ela relembra a vida no Rio de Janeiro ao confessar ao médico sua insatisfação com a casa e com o casamento. Simone de Beauvoir (1949) analisa as condições da mulher no que tange ao casamento na primeira metade do século 20 e, sendo assim, tais condições representam o estilo de vida de algumas personagens do romance aqui investigado, visto que neste período:

A própria mulher casada não encontra refúgio em sua dignidade de mãe; o paradoxo feudal perpetua-se. [...] a mulher deve obediência a seu marido [...] O papel deste ser puramente afetivo é o de esposa e dona de casa; ela não poderia entrar em concorrência com o homem: nem a direção nem a educação lhe convêm (BEAUVOIR, 1949, p. 143-144).

Na prosa de Lúcio Cardoso, muitas mulheres insatisfeitas com o casamento e com uma vida oprimida acabam, por conta de um intenso desejo de libertação, quebrando algumas regras morais como o adultério ou a saída de casa à revelia dos maridos, mas sempre com um preço a pagar que pode ser a solidão ou a morte. O trecho a seguir nos passa a noção da angústia de Nina, como nos relata o médico na continuação da cena:

Enquanto caminhávamos, contou-me ela a sua história, e mal pude adivinhar o sentido que suas palavras possuíam, tão entrecortadas eram, tão embaralhadas pela emoção. Depois de uma disputa com Valdo, decidira naquele dia abandonar a chácara para sempre. A bem dizer já decidira isto há mais tempo, quando soubera que estava grávida. Mas não tomara esta decisão levemente, ao contrário, pensava muito, e até mesmo rompia com um período de relativa tranquilidade em sua vida. Dizia relativa tranquilidade, porque estava certa de que jamais poderia ser completamente feliz junto dos Meneses [...] mas de repente, e por que sentisse de repente um grande cansaço de tudo, resolvera partir. Valdo, vendo-a decidida, empalidecera: “Não há nenhum meio, Nina? Você vai mesmo?” “Não, não havia nenhum meio – ela partiria” (CARDOSO, 1979, p. 68-69)

No que concerne ao destaque da figura feminina na cena, podemos tecer um diálogo com Deleuze (1983) quando o mesmo analisa a modalidade cinematográfica “imagem-ação”. Segundo o autor, tal modalidade: “[...] é, antes de tudo, definida como ligada ao rosto em primeiro plano, que pode ser “intensivo” ou “reflexivo”, conforme ele chegue a produzir uma nova qualidade, ou permaneça sob o domínio de um pensamento fixo e terrível, mas imutável e sem devir”. Além de construir uma nova concepção de tempo e espaço, a adaptação confere destaque ao feminino a fim de denunciar sua insatisfação, mostrando Nina e seus sentimentos revelados pelas expressões de sua face. Em paralelo a isto, abre-se um diálogo com Tânia Pellegrini quando esta analisa que:

A frequência, o ritmo, a ordem, e a razão das mudanças espaciais garantem a unidade, o movimento e a veracidade do narrado, ao mesmo tempo que “tornam sensível o escoar do tempo, ritmando-o”. Além de integrado ao tempo, o espaço associa-se, pois, em maior ou menor grau, às personagens e ao narrador, com seus

pontos de vista, seu olhar, sua “câmera”, que enfoca e recorta a realidade (PELLEGRINI, 2003, p. 25).

O artifício utilizado pelo diretor além de conferir mais veracidade ao narrado mostra também o ponto de vista de Nina (enfoque no feminino), o que não acontece no romance, já que só possuímos o ponto de vista do médico relatando acerca do diálogo. Cabe esclarecer que quando se diz que o diretor procurou conferir mais veracidade ao narrado, não se trata de uma possível incongruência a respeito do conteúdo semântico, mas da sensibilidade em situar o espectador o mais perto possível do que ocorrera na cena para que este avalie o diálogo, as reações, as expressões faciais, o conteúdo semântico narrado pela própria personagem, dentre outras questões, porque às vezes: “O que ocorre num determinado lugar é descrito em pormenor de modo a podermos compor uma imagem da interação entre personagens bem identificadas, saber exatamente o que dizem e ter um senso da duração do evento” (XAVIER, 2003, p.72). Desta maneira, podemos tecer um paralelo com o texto de Tânia Pellegrini (2003) quando esta analisa as narrativas contemporâneas e suas novas tendências:

A “especialização do tempo” ou a “temporização do espaço” empreendidas pela câmera há mais de cem anos permitem que hoje, nas narrativas contemporâneas, as realidades ficcionalmente representadas não sejam únicas, mas plurais, incluindo “mundos possíveis” no tempo e no espaço [...] (PELLEGRINI, 2003, p. 24).

No filme, a estratégia narrativa trabalha inversamente em relação à passagem do romance citada acima, nos proporcionando uma nova visão. Neste, como fora dito, a cena é descrita de forma distinta pelo médico; ao passo que no filme, a voz feminina é destacada através de um enquadramento mais contundente –como o *close-up*, por exemplo – das expressões faciais de Nina, e mediante a versão contada por ela própria. Deste modo, o que não foi destacado no romance, a versão da própria Nina, foi destacado na adaptação de modo a realçar o feminino e destacar a multiplicidade narrativa, as realidades plurais, os “mundos possíveis”, estabelecendo assim, um paralelo com o estilo de Lúcio Cardoso.

A análise das duas obras por meio de um viés comparativista entre literatura e cinema é o escopo utilizado neste trabalho para corroborar a posição de evidência dos elementos femininos tanto no romance quanto no filme. Entretanto, sabe-se que o diálogo entre duas modalidades artísticas às vezes pode gerar uma série de obstáculos por conta das peculiaridades de ambas, ademais, é importante não conferir superioridade hierárquica a uma

obra em detrimento de outra ao valorizarmos o estatuto de fidelidade em relação à obra original, uma vez que:

O comparativismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores. Também não se restringe a perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou a análise da imagem/miragem que uma literatura faz de outras. Édesse modo que a literatura comparada se integra as demais disciplinas que estudam o literário, complementando-as com uma atuação específica e particular (CARVALHAL, 2006, p. 87).

Retomamos, aqui, o diálogo com o texto de Ribas (2014) em que a autora analisa a importância de um diálogo entre duas mídias “sem reforçar o estatuto de superioridade de uma sobre a outra, sem alimentar uma relação de subserviência entre elas, através da qual o “subproduto” (no caso, a adaptação) estaria sempre em débito como o “original”, e “único” (aqui, o texto literário)” (2014). Sendo assim, a autora destaca que o mais salutar a ser feito para a análise e uma convergência harmônica entre duas modalidades midiáticas seria o método comparativista, e defende que:

A solução teórico-metodológica para o impasse seria o método comparativista entre as narrativas literária e fílmica. O enfoque é muito bem vindo, desde que praticado em sua vertente mais moderna. Estamos falando do comparativismo que não alimenta dependência entre as partes em diálogo, que não pretende hierarquizar uma narrativa sobre a outra, e não trabalha com a eleição de um texto matricial (modelo) a ser “fielmente” seguido pela sua dita reprodução (RIBAS, 2014, p. 119)

É importante não esquecer as especificidades de cada mídia que o método comparativista pretende não confrontar, mas associar harmonicamente de modo a enriquecer ambas, posto que:

O comparativismo que traz à luz o enfoque intertextual vai favorecer o entendimento da adaptação não como subserviência ao texto (literário) tomado como “origem” e matriz modelar, mas, retomando Mc Farlane (1996: 10), “como um exemplo de convergência entre as artes”. Rede de enlaçamentos, interconexões, tessitura híbrida, bricolagem artística (RIBAS, 2014 , p. 126)

Vale ainda destacar que o estudo das Intermidialidades é um derivativo da comparada em sua vertente não hierarquizante; e que, em relação ao processo de adaptação mencionado por Ribas (2014), é possível tecer um diálogo com Linda Hutcheon (2013) quando esta apresenta a mesma perspectiva em relação à adaptação. Referimo-nos à parte em que a autora canadense defende que, quando um estudo de adaptação opta por fazer uma análise

comparativa com a obra original, não pode ficar preso ao conceito de fidelidade e tampouco utilizar essa fidelidade como escopo deste estudo ou como critério de avaliação absoluto acerca da obra adaptada. Além disso, o termo adaptação representa não somente o produto final, mas também o processo criativo. “Como processo criativo, a adaptação envolve interpretação, criação, recriação e reinterpretação” (2013).

A abordagem de Hutcheon acerca da adaptação aproxima-se do estudo das Intermidialidades quando valoriza a força significativa da obra de chegada, enxerga a adaptação como processo e considera as diferenças em relação à obra de partida. E o comparativismo em sua vertente não tradicionalista, conforme já mencionado, é o estofado sobre o qual o estudo das Intermidialidades deriva. As duas dimensões teóricas anteriores citadas – adaptação e comparativismo – encontram-se nas Intermidialidades.

Nesta dinâmica, constatamos que o filme explora um novo enfoque à narrativa no que concerne às noções de tempo, espaço e narrador – pois o filme poderia mostrar somente a voz do médico narrando em seu quarto, por exemplo, visto que: “[...] a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva)” (CARVALHAL, 2006, p. 7). E é com este novo enfoque (diferenciador) que Saraceni destaca um ponto extremamente importante da prosa de Lúcio Cardoso: conceder voz à mulher cerceada, reprimida, insatisfeita, maltratada, que vislumbra desabafar e denunciar sua condição desfavorável. A cena ressalta, mediante um ângulo distinto ao romance, os sentimentos e anseios de Nina, compartilhando-os com o público, numa espécie de denúncia feminina, um elemento importante do estilo cardosiano, destacando assim, o feminino como um elemento proeminente nas obras aqui investigadas.

Devemos salientar que para um processo de adaptação cinematográfica satisfatório e rico em possibilidades interpretativas, devemos levar em consideração também os suportes e os recursos de cada modalidade que são distintos, porém, se trabalhados em harmonia, permitem a riqueza da obra adaptada, uma nova leitura da obra matriz e, por conseguinte, uma melhor percepção por parte de leitores e espectadores, porque:

[...] a transposição de um texto (literatura) para outro contexto semiótico (cinema), demanda recursos diferenciados de significação, ao mesmo tempo em que interfere, de modos e intensidades diversas, nos sentidos preexistentes [...] Trata-se de linguagens e suportes diferentes, com públicos distintos, expectativas diversas e efeitos de sentido, muitas vezes, díspares (RIBAS, 2014, p. 124).

Cada mídia (literatura e cinema) possui suas peculiaridades e seus recursos, trabalhando com suportes diferentes e em muitas ocasiões, com públicos diferentes. Deste modo, o processo de adaptação não pode tornar-se algo preso ao modelo inicial, pois os pontos de contato em harmonia entre as modalidades enriquecem a obra adaptada e nos fornecem novos caminhos para que possamos analisar as duas obras. Em paralelo ao mencionado, Adalberto Müller (2009), ao discorrer acerca das diversas mídias salienta que:

Tanto para os estudos de literatura quanto para os de cinema, interessa compreender os processos de mutação, transformação, transferência, tradução, adaptação, citação, hibridação entre as duas mídias, e ainda em relação a outras mídias. Entender de que modo ambas (literatura e cinema) representam (ou deixam de representar) a realidade, ou se auto-representam, a partir de suas relações, tal é uma das facetas dos estudos de Intermidialidade (MÜLLER, 2009, p. 49).

Cabe ressaltar o benefício de a adaptação nos propor novas possibilidades de interpretação, visto que esta surge como uma nova obra autônoma. Pelo viés da desconstrução, Ribas propõe, ao citar Derrida que: “A adaptação é instável, dinâmica, estabelece uma relação descontínua com a fonte, lida com a dispersão. Sua autonomia se constitui na medida em que poderá significar sozinha. Assim, terá liberdade para disseminar-se e inseminar-se, longe do olhar paterno e de sua voz”(RIBAS, 2014 , p. 125-126).

No filme, o dinamismo e o enriquecimento da narrativa são promovidos igualmente através da diversificação da concepção temporal, visto que um momento futuro no romance – as confissões do médico – é mostrado no filme através de um momento passado – o diálogo entre os dois. Sendo assim, a adaptação igualmente enriqueceu a visão acerca da obra original também através da diversificação da concepção espacial, pois no romance a cena é descrita de forma distinta, em local não indicado, ao passo que no filme o diálogo rememorado é representado no ambiente onde realmente aconteceu; e através da multiplicidade narrativa, já que ao contrário do romance, a cena valoriza o ponto de vista do feminino apresentando o conteúdo semântico diretamente mencionado por Nina.

Portanto, na transposição foram ressaltadas a multiplicidade narrativa; as concepções heterogêneas de tempo, espaço, e narrador, que se dinamizam e se alteram em relação ao romance; a quebra do estatuto de fidelidade, o reconhecimento e a valorização das especificidades das duas mídias (literatura e cinema), uma vez que:

As mudanças que, com o cinema, atingem a concepção de tempo, alteram também o caráter e a função do *espaço*, o qual perde sua qualidade estática, tornando-se ilimitadamente fluído e dinâmico, adquirindo uma dimensão temporal que repousa

na sucessividade descritiva e/ ou narrativa; deixando de ser espaço físico homogêneo e fixo, “pintura”, assume a heterogeneidade do movimento do tempo que o conduz (PELLEGRINI, 2003, p. 22).

Numa espécie de contrato social no qual a mulher é tratada como objeto, Nina e Ana são obrigadas a moldarem-se ao gosto do proprietário e a viverem segundo as regras da família Meneses, o que significava se privar de alguns costumes e obedecer compulsoriamente alguns procedimentos. Elizabeth Cardoso (2013) tece uma lacônica visão do que é ser uma senhora Meneses: “Nina, que ao casar com um Meneses aposta na tentativa de ser esposa, intui, frente à Ana, o plano articulado contra ela – transformá-la em uma típica senhora Meneses, guardiã da moral e dos bons costumes mineiros, destino que a horroriza” (CARDOSO, 2013, p. 216). Deste modo, o casamento para algumas mulheres torna-se mais insatisfação, martírio, do que propriamente um benefício, algo prazeroso. A respeito disso, e, sobretudo para ilustrar a época na qual se passa o romance, citaremos Simone de Beauvoir quando esta menciona que em muitos casos:

Os pais ainda educam suas filhas antes com vista ao casamento do que favorecendo seu desenvolvimento pessoal. [...] deste modo, destinam-se a permanecer inferiores e o círculo vicioso fecha-se, pois essa inferioridade reforça nelas o desejo de encontrar um marido. Todo benefício tem, como reverso, um encargo; mas se os encargos são demasiado pesados, o benefício já se apresenta como uma servidão [...] (BEAUVOIR, 1949, p. 176).

O que torna a obra de Lúcio Cardoso especial, sobretudo à época, é que o autor aborda as questões sociais por meio de outros elementos como: sentimentos, afetos, desejos, ambiguidade, dentre outros. Sendo assim, essas questões sociais são em muitas ocasiões metaforizadas e explicadas com o auxílio do feminino, sobretudo em *CCA*, porquanto:

Até a década de 1950, no entanto, a sociedade tendia a vislumbrar uma única maneira de ser mulher – a dona de-casa-mãe-esposa. Qualquer configuração fora desse padrão caía na ilegalidade do adultério e da prostituição. Esse contexto sociocultural é mote para a ambientação de *CCA* (CARDOSO, 2013, p. 216).

É através do feminino que Lúcio ambienta seus enredos numa espécie de angústia latente representada pelos conflitos interiores (solidão, aflição, nostalgia, saudade, dúvida, morte, loucura, desejo, liberdade) e pelos conflitos histórico-sociais (“contratos” sexuais, casamentos convencionais, diferenças sociais e jurídicas, problemas políticos, diferenças regionais, dentre outros), uma vez que: “[...] na ênfase dada a temas amplos, tanto na carga

social como na afetiva, intimamente vinculada ao feminino, constrói-se um universo prenhe de introspecção, desdobrados nas tensões críticas e interiorizadas” (CARDOSO, 2013, p.321).

Portanto, ao compararmos as duas obras, verificamos neste tópico duas importantes maneiras de Nina transgredir as regras e se estabelecer como sujeito. Ela transgride ao denunciar particularidades de seu casamento a da vida dos Meneses (atitude contrária a da família que estabelece o silêncio como regra), e decidindo mais uma vez abandonar a chácara e o casamento para regressar ao Rio de Janeiro por estar insatisfeita com seu marido e por não amá-lo.

1.2 Transgressão através do poder de sedução

Outro instrumento utilizado por Nina para quebrar as regras morais da família Meneses é a paixão, sentimento que talvez nunca tivesse sentido por outro homem e que é levado ao extremo por ela, já que Nina também transgride e se afirma por meio deste sentimento intenso que nunca vivera antes, pois: “[...] é a vida extremamente passional de Nina que projeta luzes e sombras à narrativa de Crônica da Casa Assassina” (MARTINS, 1997, p. 34).

No que concerne ao relacionamento com seu suposto filho André, Nina coordena as ações a todo o momento, ciente disto ou não, deixando claro quem está no controle de todos os atos e ensinamentos como ela própria menciona: “Como é que você poderia me esquecer, se foi comigo que aprendeu tudo o que sabe” (CARDOSO, 1979, p. 24). Neste caso, é evidente a posição de Nina – e, por conseguinte do feminino – como elemento principal, pois além de ensinar tudo a André, comanda as ações quebrando as regras morais da família como mostra o trecho a seguir em que a abundância do verbo “querer” indica o sentido injuntivo do diálogo entre os dois, apontando assim, quem está no controle:

– Quero que você se lembre sim, André, caso... caso suceda alguma coisa. Quero que você se lembre e o seu coração jamais me perca de vista. Quero que em certas noites lembre-se de como eu o tocava com as minhas mãos – e nunca se esqueça do primeiro beijo que trocamos, junto àquela árvore do pavilhão. Quero que nunca mais pise num jardim, sem lembrar do jardim que foi nosso. E nem que espere pessoa alguma neste mundo, sem lembrar-se de como me esperava, sentado naquele banco dos últimos encontros. Quero que você sempre se lembre do calor do meu corpo, e das coisas que eu disse, quando você me tomou em seus braços. Quero [...] (CARDOSO, 1979, p. 24-25).

Seduzido e encantado por aquele ser superior, sua suposta mãe, André sentia-se confuso e aturdido por consequência de um ato incestuoso e repulsivo, e pelos encontros amorosos. Todavia, aquela presença, aquele ser dominador, deixavam André sem defesa, fazendo assim, com que o mesmo sucumbisse àquela poderosa mulher, pois às vezes surgiam pequenos lapsos de arrependimento, contudo, sem resistência à enorme volúpia e à enorme atração. E como podemos perceber, mais uma vez a presença do feminino é quem domina, como demonstra o trecho a seguir:

Não, por mais que eu repetisse “é minha mãe, não devo fazer isto”, e imaginasse que era assim que todas elas procediam com os filhos, não podia fugir à embriaguez do seu perfume, nem à força de sua presença feminina. Era eu, eram os meus dezesseis anos em fúria que acordavam àqueles simples gestos de mulher (CARDOSO, 1979, p. 24-25).

Cativo por aquela presença, o próprio André reconhecia sua posição submissa, sua posição inferior em relação à Nina, assim como sua grande devoção por ela: “ – Nina, não há ninguém em minha vida. Juro como não há ninguém. Como poderia haver quem quer que fosse, depois de tê-la conhecido?” (CARDOSO, 1979, p. 19). Desta maneira, embora quisesse transparecer uma visão de homem, um ar de maturidade, uma vez que já tinha dezesseis anos, ele se sentia frágil como uma criança precisando de amparo diante daquela mulher altiva:

Via-me quase, através de seu silêncio: magro, trêmulo, esforçando-me em vão para ocultar a própria fragilidade, já me achava prestes a correr, abandonando precipitadamente aquele local, quando ela aproximou-se ainda mais, e colocou uma das mãos sobre meu ombro: – Escuta, André, você não passa ainda de uma criança (CARDOSO, 1979, p. 264).

Logo depois, André reconhece e menciona diretamente a autoridade de Nina, corroborando assim, sua posição superior: “Sua mão continuava pousada em 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 impor sua autoridade, subira a mão até meu rosto [...]” (CARDOSO, 1979, p. 265).

Cabe ressaltar que é através de Nina que se inicia um momento importante na vida de André: a descoberta das particularidades de seu corpo. É através dos olhos de uma mulher (do feminino) que ele começa a entender seu corpo, suas reações e, consoante ao exame que Nina conduz à sua maneira, obedecia automaticamente a todos os procedimentos desta:

E assim, através de seus olhos, eu descobria meu corpo, e aquilo que até aquela data não tinha tido realidade para mim, minhas costelas, o pêlo ralo, os ombros pouco desenvolvidos, tornaram-se ombros, pêlos, costelas, com a responsabilidade e o peso

de um ente vivo, adquirindo forma no mundo em que vivíamos “[...] O exame prosseguia, enquanto eu obedecia automaticamente a sua ordem [...]” (CARDOSO, 1979, p. 365).

Ao final do exame, ocorre uma espécie de rito de passagem – iniciado pelo feminino – onde desaparece o menino e nasce o homem, e, desta forma, não somente Nina passa a vê-lo como tal, mas o próprio André começa reconhecer a si, posteriormente àquele momento, como homem feito, pronto para agir e portar-se conforme esta nova condição: “De repente, e com uma simples pancada, ela me fizera ver minha dignidade, e do menino que encontrara sentado naquela clareira, fizera de repente um homem um tanto surpreendido ainda, mas já pronto a trilhar o seu caminho” (CARDOSO, 1979, p. 366).

O poder exercido por Nina – rompendo com as regras morais – sobre André era tão poderoso que o deixava bastante obcecado a ponto de este não conferir importância se o ato incestuoso que cometera era pecaminoso ou não, uma vez que: “A temática amorosa é, em *Crônica da casa assassinada*, pulverizada pelo signo da transgressão [...] Nina, vulcão que ilumina e queima com suas lavas incandescentes, é sedutora porque se mantém incógnita perante seus admiradores” (MARTINS, 1997, p. 52). Deste modo, em Lúcio Cardoso a temática do amor é “pulverizada”, martirizada, sobretudo pelo feminino, pois para satisfazer seus desejos, algumas mulheres encontram no amor pecaminoso (incesto, traição) uma forma de se libertar, ainda que seja pela via da autodestruição, da transgressão, visto que Nina se nega ao se afirmar ou se afirma ao se negar. Para satisfazer seus desejos, ela negligencia e mancha regras estabelecidas há muito tempo em nossa sociedade, uma vez que: “[...] repugna ao homem encontrar na mulher que possui a essência temível da mãe; ele procura dissociar esses dois aspectos da feminilidade: eis porque a proibição do incesto, pela exogamia ou outras formas mais modernas, é uma lei universal [...]” (BEAUVOIR, 1949, p. 192).

Para André, o que importava era apenas ficar ao lado de sua amada, daquele ser magnífico e superior, pois como ele próprio afirmou: “Querida dizer que não me constituía, nem me julgava vivo longe de sua presença” (CARDOSO, 1979, p. 417). Portanto, André era indiferente ao seu ato, porquanto o que estava em jogo era o que ele sentia e, desta maneira, valia até suplantar a si mesmo para viver seu grande amor, consoante suas próprias palavras: “[...] eu dizia a mim mesmo, cegamente, que pouco me importava que esse afeto fosse pecaminoso ou não [...] – ah, não soubesse eu ainda que toda forma de amor é um meio de suplantar-se a si próprio” (CARDOSO, 1979, p. 362). Deste modo, André já não distinguia

mais sua suposta mãe da amante, e no calor dos acontecimentos se entrega à ardente paixão e, assim, sucumbe ao feminino. A respeito disso, Simone de Beauvoirsalienta algo que se encaixa no sentimento e na posição tomada por André ao analisar o incesto:

Na emoção perturbadora e no prazer, antes mesmo de ter engendrado, ele esquece seu eu singular. Embora tente distingui-las, encontra numa e outra, amante e mãe, uma só evidência: a de sua condição carnal. Ao mesmo tempo deseja realizá-la; venera a mãe, deseja a amante [...] (BEAUVOIR, 1949, p. 208).

As marcas da sedução e do encantamento pela pessoa de Nina igualmente se evidenciavam em Alberto, o jardineiro. Mais uma vez percebemos Nina rompendo com as regras morais ao cometer adultério com Alberto. O trecho a seguir destaca o depoimento de Nina e a força com a qual Alberto era arrebatado pela paixão e pelos encantos desta incrível mulher: “Ah, como ele chorava em meus joelhos, como implorava um beijo meu, uma carícia, e eu fingia negar-lhe tudo para entregar-me depois inteiramente [...] não existia nos olhos dele outra imagem que não fosse a minha” (CARDOSO, 1979, p. 286).

Assim como ocorrera com André, Nina também é responsável por iniciar Alberto no mesmo rito de passagem no qual aquele fora submetido. Verificamos mais uma vez a força do feminino no romance do escritor mineiro, porquanto conforme a própria Nina descreve, ela mesma engendrou a sua passagem de “criança” para homem, já que segundo ela, a respeito de Alberto: “Era criança, mas eu fiz dele um homem. Marquei-o, para que nunca mais se esquecesse de mim” (CARDOSO, 1979, p. 286).

Deste modo, para Nina o importante era levar o sentimento ao extremo, independente das consequências, característica essa, típica de muitas mulheres cardosianas que veem na transgressão um meio de se libertar de um matrimônio cercado de incompreensão, e satisfazer seus desejos outrora reprimidos. E a respeito de Nina, personagem principal, podemos avaliar que:

Seu prazer, apesar de ser uma condenação para si própria e para os outros, é magicamente esplêndido, terrível e atraente a um só tempo. Não é prêmio nem castigo, é antes sinal do ser em crise. A virulência de seu erotismo torna-a vítima de si mesma, como o homem o é do próprio homem (MARTINS, 1997, p. 52).

Demétrio, o grande guardião da moral dos Meneses teme a presença da feminilidade, sobretudo a presença de Nina, pois: “Via-se que não acreditava na doença de Nina, nem nos motivos da sua viagem, nem em coisa alguma que viesse dela. Foi o que compreendemos

todos [...]” (CARDOSO, 1979, p. 286). Para ele, a mulher representa um instrumento de abalo às regras estabelecidas e, sendo assim, a todo o momento esforçava-se para manter a presença feminina fora da casa ou cerceada o Máximo possível.

Para Demétrio, o feminino aparentemente subjugado subverte a ordem estabelecida com sua tentativa de autonomia e, desta forma, é constante ameaça ao patriarcado que ele representa, uma vez que:

Coerente com sua função de chefe dos Meneses, Demétrio rejeita todas as formas de existência que questionem seu expediente de guardião da tradição e dos costumes, ou seja, não suporta o outro, o diferente, daí sua terceira marca registrada: a aversão ao feminino (CARDOSO, 2013, p. 254).

Como fora dito, Demétrio é defensor de um modelo familiar patriarcal e conservador, vendo assim, o feminino como inferior em força e inteligência, além de subversivo. Ele sabe que se houver espaço algumas mulheres podem abolir as regras e transgredi-las, colocando em xeque a sua autoridade e a posição social da família. Contudo, até mesmo Demétrio sucumbe ao poder deste feminino, posto que o verdadeiro motivo pelo qual quer afastar Nina é o fato de ele nutrir um amor e uma admiração secretos por ela, destacando uma vez mais a força da feminilidade na obra. O seguinte trecho do romance elucida o fato onde em depoimento, Valdo relembra uma declaração de sua cunhada Ana em que ela o relata uma cena curiosa envolvendo seu marido e Nina: “Não seria demais supor, no entanto que houvesse cedido uma ou duas vezes – quem sabe, mais até [...] – e ela, Ana chegara a surpreendê-lo de joelhos aos pés da outra. De joelhos, como um apaixonado qualquer, um adolescente vencido” (CARDOSO, 1979, p. 481).

A descrição de tal fato é no mínimo constrangedora e comprometedora para um homem como Demétrio. Logo ele, um homem desprovido de sentimentos – pelo menos aparentemente –, mas que cedeu aos encantos e à força do feminino. Sendo assim, podemos inferir que Nina é quem fora responsável por Demétrio amar pela única vez em sua vida, endossando assim, o poder do feminino, sobretudo de Nina, como mostra a passagem em que Valdo explana a posição de sua cunhada:

Mas desde então, Ana adquiria a certeza de que ele amava a sua cunhada. No começo pensara que fosse um simples caso de amor, uma inclinação forte, quem sabe, dessas que a solidão costuma produzir em certos seres sensíveis. Mas depois, como visse a crise aumentar, e ele atravessar noites e noites em claro, sofrer e calar-se com um orgulho acima de qualquer julgamento, compreendera que era sério:

talvez aquele homem de ferro amasse pela primeira vez em sua vida (CARDOSO, 1979, p. 481).

Uma passagem significativa do romance é demonstrada quando Demétrio ao jogar os vestidos de Nina fora por alegar que estão infectados pela doença, pega um em especial e o olha, sucintamente, com um ar de tristeza e saudosismo, demonstrando assim, seu sentimento velado por Nina. Esta passagem é descrita por Valdo que percebe a expressão e o comportamento de seu irmão ao tomar a vestimenta de Nina nas mãos:

A visão paralisou-nos a todos: era como se a própria Nina estivesse ali, e nos olhasse naquela tarefa de espezinhar seus despojos. Mas a hesitação de Demétrio foi apenas momentânea: logo, como se aquela roupa agravasse seu estado de espírito, e o zelo que o animava, atirou fora brutalmente. [...] – Que é que você quer – indagou. – não faça isto – repeti, mostrando-lhe o vestido que arrebatara. – Mas não existe mais nada, está tudo acabado – disse, arquejando (CARDOSO, 1979, p. 477-478)

Na adaptação de Saraceni, percebemos, ainda que veladamente, a admiração e o amor de Demétrio por sua cunhada. Quando ele está com um dos vestidos de Nina nas mãos e enquadrado em primeiro plano (vide fig. 3), vemos nitidamente a dor que ele sente por saber que a mulher amada está morta, pois: “A linguagem, assim, considerada, justifica o entrelaçamento do amor e da morte na ficção cardosiana, quando um é tomado pelo outro; eles, assim confundidos, desnorream o homem” (MARTINS, 1997, p.74). E essa percepção é mencionada por Valdo, “Mas a hesitação de Demétrio foi apenas momentânea [...]” (CCA, 1979). Este trecho é destacado na cena quando Demétrio tenta sentir os últimos vestígios do perfume de Nina e quase beija o vestido num sinal claro de submissão amorosa. Mais adiante intuimos através das câmeras este furor amoroso de Demétrio somado à sua dor por não possuir Nina, quando ele joga abruptamente o vestido no chão consoante à descrição de Valdo, “[...] como se aquela roupa agravasse seu estado de espírito, e o zelo que o animava, atirou fora brutalmente” (CARDOSO, 1979). Neste trecho, constatamos a cólera e a tristeza de Demétrio ao jogar o vestido no chão pelo fato de Nina estar morta, e não por julgar que as roupas estivessem infectadas. Deste modo, concluímos mais uma vez o poder do feminino que mesmo após a morte, ainda exerce domínio e fascínio.

O destaque conferido ao vestido na cena é extremamente significativo, pois como veremos no quarto capítulo, Nina também se afirma através da moda e, desta maneira, suas roupas também são instrumentos, símbolos de transgressão, uma vez que: “Nina constitui sua

subjetividade por meio das peças de moda: na seleção e no uso que faz do traje, ela transgredir a indumentária e, conseqüentemente, o sistema de regras de Vila Velha” (CARDOSO, 2013, p.225). O fascínio por estes vestidos também é relatado por André quando lembra um determinado momento em que Nina está com um vestido de cor bem significativa: vermelha. “Era vermelho, escuro e encorpado, tão agradável ao tato quanto o cetim. Sua linha era simples, envolvia-a apenas como uma túnica que deixasse livre o nascimento dos seios, para desaguar depois, numa só vaga, extensa e cheia de melodia” (CARDOSO, 2013, p.227).

Cabe ressaltar que o diretor além de realçar uma simbologia importante no romance, isto é, o vestido de Nina, destaca também a cor vermelha, pois é a cor do vestido que aparece na cena. Desta forma, a cor vermelha é extremamente significativa, visto que na cultura popular representa amor, paixão, visto que:

Assim é que o vermelho da paixão, o amor alado e a vida apenas pressentida são revelados na escritura cardosiana, tendo como pano de fundo o trágico itinerário do homem. Sons, cores, amor, morte dão tom, ritmo e harmonia à desordem existencial revelada na narrativa de Lúcio Cardoso (MARTINS, 1997: p.78).

Neste sentido, a adaptação nos sugere alguns pontos de contato com o romance, isto é, podemos deduzir que a cor vermelha do vestido destacado na cena pode representar a paixão que Demétrio sente por Nina. É importante perceber as possíveis sugestões do diretor em multiplicar os significados na cena. Em diálogo com Macel Martin (2003), o autor defende que na realidade um filme pode ter várias leituras, dependendo da sensibilidade do espectador, porquanto o filme admite metáforas e símbolos, e é necessário o espectador entender mais do que apenas o conteúdo aparente da imagem para poder compreender todo o seu significado, uma vez que: “Tudo que é mostrado na tela tem portanto um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparece através da reflexão; poderíamos dizer que toda imagem implica mais do que explicita” (MARTIN, 2003, p. 92).

Desta maneira, é papel do cinema aguçar a reflexão e os sentidos do espectador de modo que possibilite este perceber outras possibilidades interpretativas, outros contextos culturais. Conforme defende Martin (2003), os símbolos, diferentemente da metáfora, não necessitam de duas imagens em contraste, os símbolos se encontram na própria imagem quando ela traz consigo uma significação mais profunda do que a mera representação que ela nos propõe num primeiro momento. Logo, consoante ao mencionado por Martin, alguns possíveis símbolos presentes na cena estão concentrados no vestido (que representa a imagem

citada por Martin). Desta maneira, podemos apreender como símbolos femininos destacados na adaptação, a transgressão exercida por Nina através da moda, e a paixão de Demétrio em relação a esta, já que as características da obra original em relação à adaptação podem determinar e/ou ajudar o cineasta na seleção e observação de significados possíveis dentro do romance adaptado.

Aqui, verifica-se uma vez mais a proeminência de Nina (e do feminino) que, consoante às palavras de Ana descritas por Valdo, nasceu para “zombar”, para mandar, para quebrar as regras e, devido a isso, não pode ser subjugada por Demétrio:

Poderia jurar quase que Nina jamais havia correspondido a esses apelos. (Anoto aqui, com estranheza, um detalhe que me feriu nessa conversa: Ana não discorria com ressentimento, antes com certa nostalgia, como se desejasse que Nina tivesse cedido – sua irritação era pelo fato justamente de que a outra houvesse se mostrado tão ativa.) terminando, ela acrescentou: “Nina nasceu para zombar, e zombava de Demétrio como se fosse uma criança impertinente ou um velho tomado de caprichos” (CARDOSO, 1979, p. 482).

Salientemos aqui que a carga semântica do vocábulo zombar não está posta em sua verdadeira acepção. Neste caso, zombar transfigura-se em submeter, visto que o poder de Nina é tão arrebatador na obra que ela quase zomba de Demétrio. Entretanto, não é uma submissão imposta de modo arrogante, pedante, mas sim uma condição inerente ao feminino na obra, isto é, arrebatador, comandar, apaixonar, ciente disto ou não, ainda que represente destruição, pois o intenso desejo de se libertar de uma vida desfavorável ou de um casamento degradado faz com que algumas personagens busquem sua libertação no âmbito da morte, da destruição, da transgressão, do adultério. Acostumado a dar ordens e comandar a família, Demétrio se vê submetido à força da figura central da trama: uma mulher. O poder está incutido na essência de Nina – mesmo ela se mostrando frágil e confusa em determinados momentos –, é uma condição natural e inata de seu ser, estando ela ciente disto ou não. Sendo assim, o dito acima é sintetizado por seu cunhado Timóteo ao tecer uma observação da figura de Nina:

Nina, que eu vi tão inquieta, lavrada por esta chama interior que os outros nunca conseguiram localizar, nem extinguir, por mais que a cerceassem, e tentassem limitar-lhe o campo de ação. Ah, que verdade tremenda: condenamos tudo que amamos, primeiro à agonia de nossa admiração, depois à insânia de nossos desejos. De tanto procurar tocar o espírito fugidio que a animava, não havíamos conseguido escravizá-la, o que era nosso evidente intento, mas havíamos tido poder bastante para reduzi-la àquilo que se achava ali diante de nós. Nina boa, amável, gentil – que irrisão! Mas Nina má, cruel – que mentira! Jamais ser algum havia sido tão infenso às classificações, às dosagens da verdade humana (CARDOSO, 1979, p. 508).

Desta maneira, mesmo possuindo aversão ao feminino, Demétrio sucumbiu a este, representado por Nina, evidenciando assim, o poder do feminino na obra, já que: “O elemento que vivifica e mortifica as personagens cardosianas é a paixão. Atormentadas, elas se questionam em busca da luz transcendental. Estão sós e desorientadas, condenadas a um ‘amor’ sem remissão” (MARTINS, 1997, p.92). Desta forma, mesmo Demétrio, um homem grosso, insensível e duro de coração, sucumbiu aos encantos femininos, chegando até a perder noites de sono. E como disse Timóteo, nunca conseguiram apagar, nem extinguir a chama interior de Nina, isto é, seu poder, uma vez que ela nasceu para comandar, intencionalmente ou não.

Portanto, verificou-se, neste capítulo, a importância da personagem Nina em transgredir determinadas regras sociais, tópico recorrente na literatura de Lúcio Cardoso. Vivendo no seio de uma família extremamente conservadora e retrógrada, foi constatado que Nina aos poucos começa a transgredir certas regras da casa, pois não se enquadrava e nem se submetia ao estilo de vida e às normas da família Meneses liderada por Demétrio, guardião dos bons costumes e do extremo conservadorismo. Algumas infrações se dão mediante várias maneiras: denúncia a respeito de um casamento desfavorável; intenso desejo de liberdade, pois Nina partia e voltava constantemente à chácara; através da paixão, dos instintos e do poder de sedução, se envolvendo com André e Alberto, e apaixonando estes e Demétrio; e através da moda, que também é uma forma de negar as normas antiquadas de Vila velha. Deste modo, tais transgressões foram analisadas mediante um viés comparativista de modo que fosse possível apontar o realce feito pela adaptação de Saraceni das características do escritor mineiro e, sendo assim, corroborar nossa tese de proeminência do feminino.

Mostrou-se também que a chácara dos Meneses possui um forte laço com a tradição conservadora, com o passado, com a moral inabalável de uma tradicional família mineira. Deste modo, são as personagens representantes do feminino, neste capítulo representadas por Nina, que vão abalar as estruturas da casa e do conservadorismo dos Meneses. Fora feita uma breve análise sobre o contexto social em que a obra foi produzida. Mencionou-se o intento de Lúcio em abordar questões sociais por meio de outros elementos como: sentimentos, afetos, desejos, indefinição, dentre outros. Sendo assim, verificamos que essas questões sociais são em muitas ocasiões metaforizadas e explicadas com o auxílio do feminino justamente para conferir destaque a este.

Abordou-se a importância de não ficarmos presos ao processo de fidelidade, ao texto matriz, de modo a conferir mais dinamismo à obra adaptada e sugerir outras possibilidades de leitura. Sendo assim, ressaltou-se a importância do diálogo entre as peculiaridades de cada mídia sem conferir um estatuto de superioridade de uma sobre a outra. Desta maneira, verificou-se que as noções espacial e temporal foram alteradas, pois no romance, a passagem entre Nina e o médico é descrita de outra forma. O conteúdo semântico não é reproduzido pelo médico, como no livro, mas descrito por Nina e por aquele através do diálogo entre os dois, com destaque para esta. Neste caso, o filme enfatizou a posição do feminino – apresentando a versão de Nina contada por ela própria –, valorizando assim, características fundamentais do escritor mineiro. Saraceni destacou um ponto extremamente importante da prosa de Lúcio Cardoso: conceder voz à mulher cerceada, reprimida, insatisfeita, maltratada, que vislumbra desabafar e denunciar a sua condição desfavorável. Verificamos que a transposição midiática ressaltou, mediante um ângulo distinto ao romance, os sentimentos e anseios de Nina, compartilhando-os com o público, numa espécie de denúncia feminina, destacando assim, o feminino como um elemento proeminente nas obras aqui investigadas.

Foi salientado que para um processo de adaptação cinematográfica rico em possibilidades interpretativas, devemos levar em consideração também os suportes e os recursos de cada modalidade que são distintos, porém, se trabalhados em harmonia, permitem a riqueza da obra adaptada, uma nova leitura da obra matriz e, por conseguinte, uma melhor percepção por parte de leitores e espectadores. Nina também transgride através da paixão e da moda e, sendo assim, Saraceni se utilizou dos recursos de sua mídia para destacar especificidades da obra adaptada e com isso, realçar o estilo de Lúcio Cardoso. Em algumas cenas são destacados a ardente paixão que Demétrio sente por Nina e também seu vestido vermelho. O cineasta, além de realçar uma simbologia importante no romance, isto é, o vestido de Nina, destaca também a cor vermelha. Desta forma, a cor vermelha – a mais quente dentre as sete do arco-íris – é significativa, visto que no imaginário popular evoca amor, paixão, sensualidade. A visualização da imagem com determinada cor apela à dimensão sinestésica do público. Desta maneira, constatamos o importante papel do cinema em traduzir visualmente os sentidos do espectador de modo a lhe permitir perceber outras possibilidades interpretativas, outros contextos culturais; com isso, o cineasta não enfatizou somente descrições do romance representadas pelas transgressões de Nina, mas também simbolismos que remetem a outras leituras.

Portanto, neste capítulo ressaltou-se a significância do feminino e de Nina, uma vez que fora constatado que a adaptação do cineasta carioca nos apresentou as diversas maneiras de transgressão às regras estabelecidas – característica marcante nas obras de Lúcio Cardoso – por este feminino que reclama voz, porquanto não quer mais viver uma vida oprimida ou um casamento cheio de restrições e, desta forma, almeja não mais ser mero objeto, mas sim sujeito de seus próprios desejos.

2 UM BREVE CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DA MULHER: DE ASSUJEITADA A SUJEITO

Em *Crônica da Casa Assassinada*, percebemos diversas formas de transgressão às regras estabelecidas na sociedade. Tais transgressões são constituídas por representantes do feminino na trama (Nina, Ana e Timóteo), e cada um as pratica à sua maneira, já que lutam contra relações familiares e sociais baseadas no conservadorismo, no preconceito e na opressão. Nina transgredir através da moda, do adultério, e de suas constantes idas e vindas da chácara, dentre outros; Timóteo transgredir também através da moda, vestindo as roupas de sua falecida mãe, além de contestar o conservadorismo dos Meneses. Ana, por sua vez, igualmente transgredir ao cometer adultério com o jardineiro Alberto, todavia, é com sua narrativa que ela mais se destaca— visto que é a personagem que mais escreve, ficando atrás somente de André —, explanando assim, não só fatos e segredos de sua vida, mas também da vida de seus familiares.

Neste capítulo pretendemos analisar como Ana transgredir através do adultério e de sua narrativa e, sendo assim, efetuar uma comparação entre filme e romance de modo a demonstrar tais aspectos desta personagem realçados pela adaptação cinematográfica e, com isso, corroborar nossa tese de relevância do feminino nas duas obras. No que tange ao adultério, verificaremos que Ana o vê como uma forma de libertação e de auto-afirmação, pois quando se dá conta de sua vida sem graça e cheia de restrições, começa a vislumbrar no seu relacionamento com Alberto um meio de obter felicidade e se libertar, ao menos por alguns instantes, de um casamento sem amor, sem companheirismo e de uma vida reprimida.

Ao que se refere à narrativa, Ana é uma das personagens do romance que melhor representa a mulher enclausurada e limitada pelo casamento em bases patriarcais. Ela exerce a escrita sobre si e de certo modo exhibe uma imagem pública (contrária à filosofia dos Meneses) expondo suas aflições para negar o ambiente opressivo no qual é cativa. Mulher calada e “invisível”, vislumbra, enquanto narradora, o diálogo com um interlocutor, alguém que a ouça, que seja um cúmplice de sua subjetividade. Verificando suas confissões, nota-se que seu principal objetivo é narrar sobre si mesma. Até quando dedica atenção aos Meneses e a Nina, tema que persegue continuamente, é para explicar ou justificar alguma faceta de sua dinâmica afetiva ou social. Nesse sentido, Ana acredita que sua escrita possa traduzi-la, para com isso, obter algum auxílio ou conforto explanando suas angústias mediante suas confissões.

Ao compararmos as mulheres do enredo, Betty, Nina e Ana, esta é a narradora mais efetiva do enredo e, dentre elas, é a que mais escreve. Ademais, Betty e Nina não especulam sobre o ato de escrever (metalinguagem) e não dialogam com o leitor externo ao livro como Ana e, tais características presentes nesta conferem a ela o *status* de narradora mais dinâmica do romance. Cabe ressaltar que as demais personagens ao redigirem suas correspondências e confissões, as emitem a um destinatário determinado e não almejam ou acreditam na possibilidade de alcançarem outros leitores, ao contrário, as cartas estão protegidas por um pacto de confiabilidade. Tais aspectos não se encontram nas narrativas de Ana, porquanto escreve a quem desejar ler, e a publicidade de seus escritos é prevista e desejada por ela.

O romance aqui estudado intenta ressaltar a importância da fala sobre si e da conquista do discurso, sobretudo em primeira pessoa, que represente o feminino. Observar e apontar de que maneira algumas personagens (sobretudo a mulher) assumem voz e obtêm a possibilidade de representar-se é um ponto relevante da obra aqui investigada e, esta representação, Ana o faz por meio do adultério e de sua escrita. Acrescenta-se a isso a importância que os anseios femininos alcançam e de que forma estas personagens (em especial, Nina, Ana e Timóteo) incorporam questões psíquicas e históricas próprias da feminilidade. Em CCA, tal abordagem se mostra de extrema relevância, visto que um dos pontos importantes é a observação e a interpretação de como alguns indivíduos assumem a tarefa de representarem-se. Além do mais, é de grande valor no enredo destacar o modo pelo qual a necessidade de se expressar (e Ana o faz, sobretudo pela escrita) constitui uma das poucas ferramentas acessíveis para algumas personagens tornarem-se sujeitos dos seus próprios desejos, ou seja, é a valorização da representação do feminino.

Ana ao longo da narrativa transforma sua posição de objeto a sujeito, isto é, uma pessoa quase nula na casa, que aceitava todas as ordens de seu marido e todas as condições de um casamento degradado e sem amor, começa a questionar seu marido e o modo de vida na casa, pois:

Discriminadas pelas instituições e humilhadas nas relações privadas, as mulheres do início do século xx, configuradas por Lúcio, estão relegadas ao silêncio, que, num primeiro momento, parece submissão, mas que acaba se revelando, também, insatisfação e oportunidade de ações transgressivas em busca de desejo (CARDOSO, 2013, p. 320).

Desta maneira, Ana muda seu comportamento e de uma mulher passiva e calada, passa a se pronunciar mais e cometer hábitos não condizentes com a moral da sociedade. No

início do casamento ela é mantida cerceada e sem voz, condição estabelecida por seu marido Demétrio: “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 [...]”(CARDOSO, 1979, p.155). Contudo, aos poucos vai ganhando destaque e um papel significativo ao quebrar algumas regras como ela própria coloca:

Muitas vezes, em silêncio, eu examinava meu marido e, de momento a momento, sua decrepitude tornava-se mais evidente aos meus olhos. Esta constatação insuflava-me ventos de rebeldia, e eu, que sempre andara colada à sua sombra em outras épocas, agora tomava liberdades, afastava-me, deixava propositadamente de responder às suas perguntas fingindo que dormia – e ele tolerava tudo (CARDOSO, 1979, p.431).

Mas ainda que não me achasse, ainda que todos suspeitassem de mim e me apontassem como a última das pecadoras, ainda sim eu teria ido e afrontado a calada energia de Demétrio, porque dentro de mim cessara de existir a mulher antiga [...] (CARDOSO, 1979, p.172).

Assim como Nina, Ana contribui para a proeminência do feminino através de diversas transgressões às regras – elemento comum à ficção cardosiana. Cega de amores por Alberto, Ana passa a segui-lo constantemente pela casa – atitude incompatível com uma mulher casada – em busca de carinho e por que não, de um beijo? Pois era o que na realidade ela queria:

Pois bem, foi neste mesmo parque, momentos mais tarde, que deslizando entre os tufos de verdura, fui deparar de novo com a figura de Alberto. Ele mal acabara de me deixar, eu mesma implorara que ele me abandonasse, escutara até seus passos ecoando no jardim – mas não podia abandoná-lo, era mais forte do que eu e, enxugando as lágrimas, esperei que ele se perdesse entre as árvores para descer e também acompanhá-lo. O que me impulsionava era o ímpeto de um ser fragmentado e tumultuoso, qualquer coisa rebelada que eu não podia mais conter, e que atuava como se fosse um tóxico (CARDOSO, 1979, p.166).

Ana transgride a moral da família Meneses consumando o adultério – transgressão típica de algumas mulheres cardosianas, como Ida em *Mãos vazias* – ao se envolver com o jardineiro Alberto, e como ela mesma confessa, o beija um pouco antes de sua morte:

Ah, tocava-o finalmente, tocava-o ainda com vida, sentindo que cada estremeamento meu, pelo seu ímpeto, fazia diminuir a sua força, e que cada um de meus beijos, pelo seu transporte, antecipava um pouco a sua morte. Houve um momento em que o vi abrir os olhos, fitar-me como se entendesse o que se passava (CARDOSO, 1979, p.173).

O adultério é um tópico demasiado explorado em Lúcio Cardoso e representa um instrumento de fuga da mulher insatisfeita, solitária, enclausurada por um matrimônio sem amor e sem nenhuma perspectiva de progresso e, sendo assim, algumas mulheres para conseguir a libertação de uma vida desfavorável, enveredam pelas vias do adultério, do suicídio ou do abandono de lar. Heleieth Saffioti (1976) analisa as condições do matrimônio para algumas mulheres no Brasil em meados do século vinte e elucida:

O casamento não representa, para a mulher brasileira, nenhuma diminuição das restrições sociais a que estava sujeito seu comportamento de moça. [...] Não se trata apenas, para a mulher casada, de deixar de praticar certos atos proibidos pelos tabus vigentes para todas as mulheres, qualquer que seja seu estado civil; devem também ser eliminadas de seu comportamento atitudes inocentes que poderiam permitir ilações prejudiciais à sua reputação de senhora casada (CARDOSO, 1979, p.173).

No que tange às características do escritor mineiro, o sentimento amoroso também é uma via de libertação e satisfação de desejos reprimidos e proibidos, já que: “O amor é na arte cardosiana mais que misticismo e erotismo, é, antes de tudo, realização estética. Para Lúcio Cardoso, o amor é um sentimento passional, que explode imagetivamente com sua força criadora” (MARTINS, 1997, p. 53). Em um diálogo com Nina, Ana confessa que ama Alberto assim como aquela:

– Pena que tivéssemos amado o mesmo homem. Voltei-me e toda cólera havia retornado em meu coração: – Você! – Bradei com um desprezo indizível. Deixou pender os braços e sorriu tristemente: – Eu sim, que é que tem? – E com uma expressão onde eu reconhecia a antiga Nina: – Pensa que eu também não posso amar um jardineiro? (CARDOSO, 1979, p. 308).

Contudo, no afã de conseguir tal “libertação”, muitas assumem o risco de destruírem suas vidas, pois:

De qualquer modo, adultério, amizades, vida mundana, não constituem, na vida conjugal, apenas divertimentos; podem ajudar a suportar pressões, mas não as destroem. São falsas evasões que não permitem em absoluto à mulher ser automaticamente dona de seu destino (BEAUVOIR, 1949, p. 731).

Desta forma, cabe ressaltar que o adultério nas obras de Lúcio Cardoso não é uma forma de diminuir ou depreciar a figura da mulher, mas uma simbologia representada pela transgressão à ordem social feita por quem não aguenta mais continuar cerceada em seus

anseios e sem receber amor. Quando Ana se envolve com Alberto e confessa que o ama, ela transgredir uma peculiaridade da família, pois seria um disparate uma Meneses se envolver com uma pessoa de classe social inferior, sobretudo com um empregado da casa, uma vez que:

O ato de fruição, imensamente sentido ao se tentar atingir o processo de apreensão das formas e do ser na ficção romanesca cardosiana, leva a refletir sobre o estado anímico que força as pessoas a saírem de si mesmas, numa tentativa de se auto-explorarem e, em consequência, de estenderem essa experiência ao meio e aos outros que as envolvem (MARTINS, 1997, p. 24).

Deste modo, na ficção cardosiana o adultério e o sentimento amoroso representam a libertação e a tentativa de imposição da mulher – ainda que pela via da transgressão – numa sociedade comandada em sua maioria por homens e constituída em bases patriarcais, todavia, sempre com um preço a ser pago que pode ser a morte ou a solidão. A seguir, verificaremos como essas transgressões de Ana são ressaltadas na adaptação fílmica a fim de corroborar a significância e a importância do feminino nas duas mídias.

2.1 O adultério ligado à libertação

Ana fora designada precoce e previamente para se tornar uma Meneses. Desde nova seu futuro marido a moldava e a controlava no intuito de enquadrá-la compulsoriamente aos parâmetros da família. Após o casamento, Demétrio reprime sua esposa a tal ponto de esta não possuir voz ativa na casa devido às restrições impostas, tornando-se uma figura nula e triste. Assim, Ana passa a levar um matrimônio sem amor e sem perspectiva de melhoria ficando, desta forma, presa às suas angústias, uma vez que:

Num contrato social no qual a mulher é objeto, Ana é negociada e moldada ao gosto do proprietário. Seu casamento com Demétrio está combinado desde quando ela era uma criança e toda sua vida anterior ao matrimônio havia sido uma preparação para se Ana Meneses (CARDOSO, 2013, p. 219).

Uma noção do sentimento e da situação de Ana em relação ao seu casamento pode ser percebida através da observação de Nina:

Uma única vez vi o Sr. Demétrio em companhia de sua esposa, Dona Ana, que a voz corrente dizia encerrada obstinadamente em casa, e sempre em prantos pelo erro que cometera contraindo aquele matrimônio. [...] e fora aos poucos triturada pela vida sem viço e sem claridade que os da chácara levavam (CARDOSO, 1979, p. 383).

Ana não mais se contenta com sua vida opressiva e com a sua imagem quase invisível dentro da casa. Sendo assim, ela intenta satisfazer seus desejos mediante o adultério e, sobretudo, contar seus anseios através da escrita, mas revelando algumas particularidades de sua vida e da vida da família que há muito lhe afligem. O ponto inicial para Ana, isto é, seu “despertar”, o início das transgressões, pode ser avaliado em dois momentos. O primeiro começa com a chegada de Nina (outra versão do feminino) e com a percepção – pelo espelho – de que seu marido a despreza e admira sua cunhada:

[...] diante do meu espelho, percebi seu olhar sobre mim e li nele todo o desprezo que ia na sua alma. Não me senti propriamente humilhada, nem infeliz, pois era indiferente ao que ele pensasse ao meu respeito. Mas aquele olhar, nascido de tão cálidas profundezas, como que desnudou aos meus olhos a presença tangente da realidade: acordei também, e pela primeira vez circunvaguei a vista em torno, atônita, sem compreender direito o que se passava (CARDOSO, 1979, p. 103).

Talvez fosse essa a primeira vez que Ana sentiu que deveria encontrar um novo amor, ainda que proibido, que correspondesse aos seus sentimentos e desejos e, desta maneira, doravante se entrega a Alberto transgredindo as regras matrimoniais. Em relação ao segundo momento, verificamos novamente o espelho agindo como um instrumento de transformação, pois podemos considerar que o mesmo pode representar um simbolismo ligado à percepção que faz Ana renascer fora de seu mundo sem brilho e sem amor. Com uma mirada no espelho, desta vez sozinha, ao ver a sua imagem refletida, fica bastante desapontada e melancólica por perceber no que se tornou devido a todos esses anos de submissão e negação de sua posição como mulher e sujeito de seus próprios desejos:

Olhei-me depois ao espelho e me assustou a minha palidez, meus vestidos escuros, minha falta de graça. Repito, repito, indefinidamente, era a primeira vez que aquilo me acontecia, e eu fitava minha própria imagem como se estivesse diante de uma estrangeira. Aquilo não durou mais de um minuto – era eu, eu mesma, aquele ser que se contemplava no fundo do espelho, meus olhos, minhas mãos, os lábios que se moviam em silêncio [...] (CARDOSO, 1979, p. 103).

Em relação ao filme, percebemos o realce que Saraceni confere ao feminino destacando o que no romance é descrito por Ana em suas confissões ao padre Justino. A cena exhibe Ana sozinha refletindo acerca de sua imagem apagada e triste, analisando questões de sua vida mediante suas reflexões e seu monólogo interior, características recorrentes da prosa de Lúcio Cardoso. Podemos efetuar um diálogo com o “Dicionário Teórico e Crítico de Cinema” (2003), em que os autores nos passam algumas definições do termo cinematográfico chamado “reflexividade”. Segundo o dicionário, o termo de origem matemática fora retomado pela teoria do cinema para:

[...] designar “o efeito espelho” provocado pelo olhar do ator (e/ou da personagem) para a câmera. O “olhar para a câmera” pode ser interpretado como uma espécie de mensagem direta da personagem ao espectador, já que um olha o outro “nos olhos”. Entretanto, diferente das mensagens de linguagem, faladas ou escritas, este é reflexivo: ele provoca um efeito espelho de um gênero particular que pode ser interpretado como equivalente a uma marca enunciativa (AUMONT e MARIE, 2003, p. 254).

Na cena, Ana não está olhando diretamente para a câmera, mas olha através do espelho – que a coloca de frente à câmera (vide fig. 4)–o qual se torna o instrumento responsável pelo seu “despertar”, responsável pela percepção de uma vida desfavorável, sem amor, sem sentido. Em consonância com o mencionado acima pelo dicionário, a posição de Ana diante do espelho nos remete a uma reflexão, a uma mensagem que não precisa ser comunicada através de falas ou de escritas, mas somente através de imagens que dão uma noção ao espectador dos sentimentos da personagem sem precisar de palavras. Logo, podemos considerar que a adaptação está em conformidade com a modalidade cinematográfica “reflexividade”, visto que de acordo com o “Dicionário Teórico e Crítico de Cinema” (2003): “A reflexividade é, portanto, o aspecto mais especificamente visual de questões mais gerais [...]”(AUMONT e MARIE, 2003, p. 254). Deste modo, a cena ressalta o feminino destacando a noção de valorização da imagem que é passada ao espectador mediante a reflexão de Ana, isto é, a percepção de que sua vida precisava de mudança, pois sua imagem melancólica a desagradava devido a uma vida de restrições e um casamento sem amor, tópicos demasiado importantes na prosa de Lúcio Cardoso.

Desta maneira, seu “eu”, ao contrário de se afirmar, de progredir, desintegra-se paulatinamente e, de tal maneira, que ela não se reconhece e nem se assume como obra sua, como sujeito de suas ações, por isso, começa a não se identificar mais com a mulher vista no espelho. Ela, então, entende que está em desacordo consigo mesma, já que naquele momento

seu “eu” não se constitui em sujeito de seus próprios desejos, porquanto o que vê refletido no espelho não lhe agrada. Simone de Beauvoir analisa a situação imposta a algumas mulheres na primeira metade do século vinte e elucida que muitas delas:

Destinam-se a permanecer inferiores e o ciclo vicioso fecha-se, pois essa inferioridade reforça nelas o desejo de encontrar um marido. Todo benefício tem, como reverso, um encargo; mas se os encargos são demasiado pesados, o benefício já se apresenta como uma servidão [...] (BEAUVOIR, 1949, p. 176).

Ao longo dos tempos os encargos do matrimônio ficam muito pesados para Ana. A mercê de terceiros, Ana não atinge o “eu” desejado, não concretiza sua evolução, por encontrar-se em um matrimônio opressivo e numa vida cheia de restrições. Ela se vê no espelho e se desencanta com sua imagem. Sente-se como se fosse algo decadente e insignificante, e então, nota que tal situação a distanciaria cada vez mais do que a levaria à felicidade e à sua afirmação como sujeito e como mulher. Esse é um momento importante na vida de Ana no enredo. Ela que fora manipulada a todo momento pelo marido não chega a ter autodomínio, e agora quer enxergar e agir conforme seus próprios preceitos, quer resgatar o seu “elo perdido” e sua imagem desfigurada impiedosamente pelo espelho, uma vez que:

Enquanto outro, ela é também outro e na ela mesma, outra e não o que dela é esperado. Sendo tudo, ela nunca é isso justamente que deveria ser; ela é perpétua decepção, a própria decepção da existência que não consegue nunca se atingir nem se reconciliar [...] (BEAUVOIR, 1949, p. 242).

Agora, depois deste “despertar”, e consciente de sua condição, Ana interroga Demétrio acusando-o não somente de desprezá-la, mas também de Admirar e desejar Nina (vide fig. 5). Essa tardia revolta como ela mesma proferiu, começa a se manifestar e a discussão com seu marido inaugura de fato uma nova mulher:

Após aquele relancear que me acordara para o mundo, não se afastara do quarto, esperando sem dúvida o resultado de seu gesto. Ele se apoiara à janela e eu o segurei freneticamente: “Diga-me, você me despreza não é? Você me despreza!” Ele se desprende com um gesto nervoso, impaciente, e como adivinhasse a tempestade que se aproximava, indagou com estranheza: “Que é que você tem hoje? Nunca a tinha visto assim...” [...] Os sentimentos mais desencontrados percorriam-me o ser, atordoavam-me como se estivesse embriagada. “Sei muito bem, continuei eu, sei muito bem que é Nina que você adora. Vejo seus olhares...” [...] Desde esse momento senti-me como se fosse outra mulher (CARDOSO, 1979, p. 103-104).

Comparando as duas obras, embora a passagem seja descrita por Ana mediante suas confissões ao padre Justino, podemos inferir que Saraceni optou mais uma vez por destacar o feminino e seus anseios, estando assim, em consonância com o estilo de Lúcio Cardoso. A cena mostra não as confissões de Ana, mas sim o diálogo (contado posteriormente por Ana ao padre Justino) entre ela e Demétrio qual aquela expõe todo o seu sentimento e toda a sua ira provocados por um marido insensível e um matrimônio infrutífero. Randal Johnson (2003) ao analisar as relações entre literatura e cinema no que tange à adaptação cinematográfica, salienta que:

É muito mais produtivo, quando se considera a relação entre literatura e cinema, pensar na adaptação, como quer Robert Stam, como uma forma de dialogismo intertextual; ou como quer James Naremore, que vê a adaptação como parte de uma teoria geral da repetição, já que narrativas são de fato repetidas de diversas maneiras e em meios artísticos ou culturais distintos [...] (JOHNSON, 2003, p. 44).

Desta forma, de acordo com o primeiro autor citado por Johnson, em comparação entre filme e romance houve um dialogismo intertextual entre ambos, pois o cineasta reinterpretou uma passagem contida nas confissões de Ana, mostrando a conversa como de fato ocorrera para dialogar com a prosa de Lúcio destacando o feminino e seu anseio por mudanças para expor seus sentimentos e angústias; sobretudo no que concerne ao casamento. A respeito do segundo autor mencionado por Johnson, o trecho do romance fora repetido de maneira distinta pelo diretor que se utilizou dos meios artísticos do cinema para ressaltar algumas características e o estilo do escritor mineiro como já mencionado.

No que concerne ao diálogo entre as duas mídias, Ismail Xavier analisa a questão dos recursos disponíveis do meio cinematográfico, os quais o cineasta possui em seu favor “de modo a privilegiar a ideia da filmagem como transplante de efeitos e sentidos” (2003), e salienta que tais recursos auxiliam na representação do estilo, isto é, no modo com o qual este cineasta adapta uma obra, pois:

Tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico do cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens). Tal procura se apoia na ideia de que haverá um modo de fazer certas coisas, próprias do cinema, que é análogo ao “modo de fazer” que diz respeito exatamente à esfera do estilo (XAVIER, 2003, p. 63).

Podemos inferir que Saraceni impôs o seu estilo para destacar algumas características do estilo de Lúcio. O cineasta se valeu dos recursos cinematográficos para destacar especificidades do literário. Realçou uma característica patente de CCA, isto é, conceder voz ao feminino angustiado enfatizando a imagem de Ana e a sua transformação em uma nova mulher. Descreveu a passagem de forma distinta ao alterar a ordem cronológica, mostrando-a como de fato ocorreu e não mediante às confissões de Ana como consta no romance. Ismail Xavier (2003) menciona a significância do estilo do cineasta no que concerne à adaptação de obras literárias e elucida:

Na descrição do mundo que a narração constrói, posso falar em tempo, espaço, tipos de ação e de agente (personagens), ou mesmo descrever certos procedimentos de quem narra, sem levar em conta se o que se usa são palavras ou imagens – como quando me refiro a uma disposição dos fatos em sucessão linear, ou uma disposição que implica idas e vindas no tempo cronológico, ou quando me refiro a paralelismos na evolução da história, elipses, (saltos no tempo), mudança no espaço das ações, formas distintas de privilegiar a experiência de um ou mais personagens, produção de certas simetrias entre começo e fim, entrecruzamentos, bifurcações e “pontos de virada” da história, relações entre o que é descrição de um estado de coisas (ou estado mental) e o que é narração de eventos, conflitos entre projetos de personagens que se enfrentam ou se ajudam, etc (XAVIER, 2003, p. 64-65).

Sendo assim, Saraceni auxiliado pelos recursos cinematográficos enfatizou especificidades do literário e descreveu o que no livro não podemos ver, justamente para valorizar o feminino. Na cena, ressaltaram-se os anseios femininos, chamou-se a atenção para a mulher oprimida, cativa, que não é dona de seus desejos, mas que em muitas vezes, intenta se libertar nem que seja pela via da transgressão e da destruição, ou seja, cometendo adultério, suicídio, abandono de lar, ou entregando-se à solidão. Neste trecho, a adaptação ressaltou a importância de conferir voz à mulher insatisfeita com uma vida sufocante e sem esperança de melhoria. Utilizando os recursos da mídia cinema, o cineasta grifou o diálogo mostrando os sentimentos da personagem, mas o fez sem palavras, sem som, enfatizando o estado mental de Ana. Desconstruiu a ordem cronológica ao exibir uma conversa mostrando um evento anterior em lugar de um evento posterior e, principalmente, destacou os “pontos de virada” que acontecem em alguns enredos, visto que Ana, através da análise de sua imagem no espelho e de indagações ao seu marido, inaugura uma nova mulher e de assujeitada, passa a sujeito de sua própria história, ainda que por alguns momentos somente.

2.2 A narrativa como meio de transgressão

Ana se destaca não só mediante transgressões sociais, mas também mediante sua narrativa, suas confissões. Através de sua escrita ela rompe com algumas concepções dos Meneses como, por exemplo, não expor nada do que se passa com a casa e com a família, condição esta, estabelecida obstinadamente por Demétrio. Observar de que maneira o feminino assume voz e ganha possibilidade de representar-se é um ponto relevante deste estudo. Acrescenta-se a isso a importância que as questões femininas alcançam na obra de Lúcio Cardoso e como o escritor incorpora questões psíquicas e históricas próprias da feminilidade, porquanto a necessidade de se expressar constitui uma ferramenta demasiado importante para algumas personagens se tornarem sujeito de seus próprios desejos, já que:

Do mesmo modo, aqui o objetivo não foi definir a mulher ou indicar um conceito, seja sociológico, histórico ou psicanalítico, do feminino. Buscou-se apontar o modo pelo qual Lúcio Cardoso configura a personagem feminina e a importância que ela ganha no conjunto da sua prosa (CARDOSO, 2013, p.324).

Desta forma, no que concerne à narrativa, Ana é a mulher que mais escreve, refletindo intensamente sobre sua vida e sua condição na família, denunciando as mazelas da mesma. É a única que se utiliza da metalinguagem para não somente refletir acerca de sua vida, mas também acerca do próprio ato de escrever. Além de suas escritas sigilosas, Ana usualmente escrevia cartas ao padre Justino denunciando não só os problemas de sua família, mas também confessando as infrações através de seus pecados, e descrevendo o ser solitário e calado que ela se tornou ao longo do casamento:

Ao deixar escritas essas memórias, minha intenção não é, como muitos poderão julgar, a de justificar-me – e nem de parecer melhor após a minha morte, não [...] Antes de começar a redigir estas linhas, imaginei que devia entregá-las a padre Justino, que há tanto tempo me segue – foi com ele que me confessei, por ocasião da minha primeira comunhão – e cujos conselhos não raros me têm sido úteis. Mas o meu fito é alcançar a verdade, uma verdade plena que não me assuste e nem me faça corar, mas que exprima com exatidão o ser calado e cheio de compromissos que represento (CARDOSO, 1979, p.154).

Ainda que a figura de Nina seja mais relevante, uma vez que todos os fatos giram ao redor dela, Ana também contribuirá para “assassinar” a casa que constitui um símbolo de conservadorismo, mediocridade, futilidade e hipocrisia. Logo, a presença destas duas

mulheres instaura a subversão à ordem e às regras estabelecidas pela família Meneses e, sendo assim, Ana também representa a força do feminino nas duas obras aqui investigadas. No que diz respeito à narrativa, Ana encontra-se num patamar narrativo e ficcional mais relevante, uma vez que:

Ana é a voz narrativa que mais aparece no texto. Sempre em forma de confissão, seus depoimentos são destinados, num primeiro momento, a padre Justino, e depois a quem puder interessar. A “confissão” expressa um caráter penitencial, de transformação de um passado em um eu presente, e com o qual pretende a absolvição divina (ou, no caso da literatura, do leitor). Além disso, podemos dizer que a confissão possui também uma feitura de relato psicanalítico, através do qual a personagem tenta encontrar explicações dos males que assolam o seu eu (BARROS, 2002, p. 69 -70).

São permitidas a Ana algumas exclusividades narrativas como, por exemplo, a metalinguagem e o maior domínio da primeira pessoa, visto que reflete intensamente sobre a sua escrita e o objeto contido nesta, como aponta a seguinte passagem:

Repito – amor, paixão, que soube eu dessas graças da terra, que flores deixei crescer na minha alma senão as tristes criações da timidez e da fantasia prisioneira, eu, que agora adivinho tudo pela incoerência dos outros, pela sua injustiça, pelo seu terror de nada, pela sua ânsia, pela sua voracidade – e, por que não, pela minha própria ânsia, pela minha inútil e retardada revolta [...] (CARDOSO, 1979, p. 100).

Deste modo, Ana se afirma, transforma-se de objeto a sujeito igualmente através de sua narrativa, visto que:

Acompanhando as confissões da Ana, nota-se que seu principal objetivo é narrar sobre si mesma. Mesmo quando dedica atenção aos Meneses e a Nina, tema que persegue continuamente, é para justificar ou explicar alguma faceta de sua dinâmica afetiva ou social. Nesse sentido, Ana acredita que sua escrita possa traduzi-la [...] (CARDOSO, 2013, p. 246).

Com sua narrativa, Ana intenta conceber sua afirmação como sujeito e, deste modo, se refugia em suas confissões como forma de denúncia, alívio e autonomia. Sendo assim, não se trata somente de contrapor seu mundo interior (seus anseios e aflições) em relação ao mundo exterior (Nina, o ambiente na chácara, seu estilo de vida antiquado), mas também de se impor como sujeito de sua própria história, posto que: “Trata-se de se refugiar na lógica narrativa, que se autonomiza e cria um espaço com leis específicas, no interior do qual o próprio criador é concebido” (FIGUEIREDO, 2010, p. 247).

Entre as mulheres, destaca-se o diálogo de Ana com o leitor externo ao romance, ao contrário de Nina, que dirige suas narrativas – sobretudo as cartas – a um destino certo dentro da trama (Valdo e Coronel, por exemplo). A escrita de Ana é mais independente e se mostra mais dinâmica. O seguinte trecho elucida este dinamismo e a peculiaridade da narrativa de Ana que além de se dirigir a personagens da trama, a dirige também a leitores desconhecidos ou externos à trama, isto é, a quem quiser ouvir:

Sou eu, ainda. Neste quarto onde não penetra nenhum rumor vindo de fora, escrevo, como sempre sem saber a quem, e isto, que no principio me causava tanto mal, agora me traz uma certa tranquilidade. Quando não sei a quem me dirijo, digo as coisas melhor, não há peias nem embaraços, e o que rememoro sai desataviado e sem fantasia (CARDOSO, 1979, p. 383).

Outra peculiaridade que destaca Ana das demais personagens é o seu estilo metalinguístico. Ana é a única personagem que enfatiza a metalinguagem para refletir sobre o ato de escrever, e, com isso, igualmente refletir sobre sua vida e a dos demais. Quando Ana escreve uma carta que pretende entregar a padre Justino, ela começa sua narrativa alegando pensar que “este seria o meio mais fácil” para a compreensão de seu destinatário como exposto na seguinte passagem:

Pensei que este seria o meio mais fácil de me fazer compreender, e que as palavras viriam naturalmente ao meu pensamento. Vejo agora o quanto me enganei, e hesito, e tremo ainda, tropeçando nas expressões como uma colegial que lutasse com a dificuldade de um tema. É que não se trata de um fato positivo, de uma revelação palpável que eu possa apresentar como prova – digamos assim – definitiva de tudo que afirmo. Porque a verdade é que nem mesmo tenho a pretensão de afirmar o que quer que seja, e ao longo das linhas que se acumulam diante de mim apenas deixo transbordar a minha alma e tudo o que nela vai de tremenda confusão (CARDOSO, 1979, p. 98-99).

Logo, fica claro que este “meio mais fácil” seria a escritura de uma carta e, por conseguinte, faz referência ao ato de escrever, uma vez que a metalinguagem pode ser uma explicação do código (palavra) ou uma referência ao ato de escrever. Na passagem, ela reflete que o ato de escrever é importante por tais e tais motivos, motivos estes esclarecidos nos trechos mencionados acima. Desta maneira, Ana não só enfatiza a importância do ato de escrever, como também reflete acerca deste ato que lhe ajuda a meditar sobre a sua vida e a confessar seus anseios e angústias aos diversos tipos de leitores através de seus sentimentos e da metalinguagem. Além do mais, com a escrita ela não só transgredir as regras, como também se afirma como sujeito.

Ter a palavra e dela fazer uso de modo a revelar-se não é uma tarefa fácil para Ana. O lapso temporal no qual se passa a trama (início do século XX) mostra como as mulheres sempre quiseram escrever e foram impedidas por questões patriarcais, materiais, sociais e culturais. Um relacionamento sufocante e uma vida reprimida impulsionaram-na a escrever no intuito de se contrapor ao seu silêncio. Sendo assim, debruçar-se sobre a folha de papel a leva ao alívio, à desintoxicação, pois, a escrita como forma de expressão da subjetividade também é um instrumento de liberdade para ela.

Embora, como visto acima, Ana comece aos poucos a transgredir algumas regras como o adultério com Alberto, se mostre questionadora do modo de vida dos Meneses em algumas ocasiões, e ganhe na obra um espaço significativo no que tange à narrativa, é evidente a posição de Nina como o elemento central de toda a trama, pois:

É interessante perceber que a própria linguagem utilizada por Lúcio Cardoso é a do excesso; uma espécie de desmesura, de transbordamento – sobretudo no uso dos adjetivos e advérbios – que elucida as situações primeiras ou limites vividas pelas personagens. E é precisamente Nina quem as leva a essas situações (BARROS, 2002, p. 69).

A própria Ana reconhece a superioridade de Nina, em algumas passagens de sua narrativa, que mesmo doente ainda conservava um ar altivo: “[...] como tantas vezes já o fizera no decorrer da vida, contemplei minha cunhada com inveja – ela era a vitoriosa, e o seria sempre. Até mesmo seu próprio mal, essa doença que a corroía, transformava-se num motivo de preponderância e domínio” (CARDOSO, 1979, p. 394).

Em um diálogo com Nina, Ana nos deixa claro que não era tão forte como aquela, declarando assim, abertamente sua fraqueza e sua inferioridade em relação à cunhada: “A sensação de vitória desvaneceu-se em mim como um fumo: senti-me perdida. Tão frágil era tudo o que subsistia no meu íntimo, que bastava uma palavra, um recuo, uma demonstração de serenidade, para me abalar e expor a nu a minha fraqueza” (CARDOSO, 1979, p. 283).

Para Ana, a presença de Nina era tão marcante e imponente que mesmo no início da doença onde esta se encontrava fraca e abatida, ela reconhece sua superioridade e chega até a confessar dependência da cunhada: “Não podia, não queria reconhecê-la decaída e vencida, tinha necessidade de sua força, de sua beleza, de sua onipotência, para poder viver” (CARDOSO, 1979, p. 387).

Além do reconhecimento da superioridade de Nina e do sentimento de inveja, Ana claramente intentava ser igual à cunhada como mencionado antes, visto que: “Ana, outra personagem feminina de força no romance, é movida pela inveja e pelo desejo de ser como a cunhada, vendo em Nina o próprio demônio, representado em sua beleza” (BARROS, 2002, p. 69).

Ana planejava ser igual à sua cunhada em beleza, astúcia e admiração, porquanto era sua eterna rival, mas como não conseguia, paradoxalmente a via como a “outra”, o diferente, como uma alteridade que a desagradava e que precisava ser suplantada, pois embora a admirasse, Nina era sua eterna rival. A respeito disto, abriremos um diálogo com Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010) em que a autora analisa o conto (*O Monstro*1994), de Sérgio Sant’anna. Deste modo, ao afirmar que o grande protagonista na verdade é o discurso persuasivo de algumas personagens, a autora destaca o discurso como uma forma de afirmação, visto que no conto citado:

O grande protagonista é o discurso narrativo dos narradores cultos, através do qual se encena, sobretudo, uma violência simbólica, exercida por personagens intelectuais, que detêm o poder da palavra. Em alguns casos, essa violência é fruto de uma certa atração pela diferença: seja a diferença física, seja a diferença social (FIGUEIREDO, 2010, p. 247).

Assim, de acordo com a autora, a violência exercida pelo discurso no conto é fruto, como percebemos em Ana, de uma atração (que se tornou negativa) pela diferença, pela alteridade que precisa ser extinta, aniquilada, em especial a diferença física, pois:

Marieta, cúmplice do crime, tinha como característica não suportar a alteridade, precisando reduzir o outro, o diferente, ao mesmo, ao comum. Entretanto, segundo Antenor, tudo isso fazia parte de uma busca espiritual, e tal desejo de transcendência levaria fatalmente ao aniquilamento do outro. A violência pode ser lida, então, como efeito da inquietação gerada pela busca de algo maior (FIGUEIREDO, 2010, p. 248).

Logo, tecendo um paralelo com o conto de Sant’anna, percebemos uma analogia, pois Ana não suportava a “outra”, sua alteridade, sua rival e, desta forma, desejava seu aniquilamento mesmo que, paradoxalmente, sua cunhada representasse um modelo ideal de feminilidade. Contudo esse paradoxo pode ser explicado, dentre outras questões, por conta da dualidade entre inveja e admiração, já que Ana ambicionava ser igual a Nina. Deste modo, o paradoxo se dá porque ao mesmo tempo em que Ana deseja a morte de Nina, precisa de sua

presença para viver. O desejo de transcendência de Ana é simbolizado pela tentativa de afirmação como sujeito, pela busca de algo maior e, em consonância com o conto citado por Figueiredo, representa (paradoxalmente) o aniquilamento do “outro”, ou seja, de Nina. Em última análise, era essa a “busca espiritual” de Ana, isto é, apagar Nina, ainda que admirasse sua cunhada como um modelo ideal de feminilidade.

Ana em suas confissões faz menção à Nina de um modo que nos sugere admiração e ao mesmo tempo inveja, sendo descrita por sua cunhada como uma pessoa de aura brilhante e magnética:

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 [...] Mas a verdade é que eu não a perdia de vista, acompanhava-a como uma sombra, espreitava-a pelas frestas, através de portas entreabertas, junto às vidraças descidas, de qualquer modo que pudesse vislumbrar sua silhueta estranha e magnética (CARDOSO, 1979, p. 104).

A descrição (amparada pela imaginação) de Ana acerca de sua cunhada faz com que esta quase fuja à esfera humana, porquanto sua pessoa é diferente dos demais habitantes da casa e é esta a proposta estilística de Lúcio Cardoso, transitar na esfera da ambiguidade e da indefinição, descrevendo as personagens metaforicamente sem estabelecer algo, visto que as descrições são apenas sugeridas para que as diversas hipóteses possam completar o que vem a ser de fato e o que pode ser esta ou aquela coisa, uma vez que na ficção cardosiana: “Não é apenas a linguagem a consciência do ser; também no imaginário o homem toma conhecimento de si e do mundo, ao transformar-se e ao transformá-lo em criação de si mesmo. Ao ficcionalizar-se, ele se recompõe e reconstitui seu mundo originário” (MARTINS, 1997, p. 189).

Ao compararmos as duas obras, verificamos Saraceni mais uma vez destacar a presença do feminino e suas particularidades em relação à passagem mencionada. No romance, a passagem é descrita mediante as confissões de Ana ao padre Justino nas dependências da igreja. Já no filme, a passagem é narrada (com destaque somente para as duas mulheres) pela própria Ana, porém a cena enfatiza esta seguindo sua cunhada pelas dependências da chácara até quando chega ao encontro de Nina que penteia seus lindos cabelos loiros (vide fig. 6) para que possamos perceber, dentre outras questões, uma simbologia que representa a beleza, isto é, cabelos bem tratados, um ícone de extrema importância para as mulheres. Outro ponto interessante é o fato de o diretor sagazmente nos sugerir esse magnetismo referido por Ana

por conta da grande atração que sua cunhada exercia sobre sua pessoa e, sendo assim, a cena enfatiza não somente Ana sendo “arrastada” pela chácara por Nina mediante sua imagem magnética e fascinante, mas também sua expressão facial quase hipnotizada por conta da imagem de Nina: animada e brilhante, estranha e magnética.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010) a respeito da adaptação analisa a importância da contínua reelaboração das obras para o estímulo às diversas perspectivas de leitura. Além disso, destaca o fato de os textos literários na contemporaneidade perderem sua superioridade hierárquica em relação às adaptações por conta das novas tendências multimídias e da crescente tecnologia que cada vez mais abre espaço para os diversos tipos de meios e suportes utilizados de modo a reproduzirem de distintas maneiras os conteúdos das obras adaptadas, e elucida:

Cada vez mais a ideia de uma obra-prima acabada, fechada em sua perfeição, cede espaço para o texto em contínua reelaboração, que se quer flexível, de modo a facilitar o deslizamento por diferentes meios e suportes. O artista, cuja formação tende a ser multimídia, torna-se um orquestrador, trabalhando com mensagens de diversas séries: literárias, visuais, musicais (FIGUEIREDO, 2010, p. 45).

Desta forma, o conceito de fidelidade fora transgredido justamente para destacar Ana seguindo sua cunhada para tentar entendê-la, decifrá-la e, com isso, dar asas à sua imaginação e à sua escrita. Como dito acima, o diretor utilizou os vários recursos de seu meio (cenário, câmeras, figurino, música, expressões faciais) para reelaborar o conteúdo da obra matriz sem, contudo, infringir as características da mesma, nos passando uma nova perspectiva a partir do conteúdo expresso na passagem livro. Sendo assim, podemos depreender que a adaptação, mesmo sem reproduzir fielmente a passagem do romance, encontra-se em consonância com o estilo de Lúcio Cardoso de modo a destacar múltiplos aspectos do feminino, valorizar a voz da mulher e ressaltar a tentativa de entendimento do “outro”, características recorrentes na prosa do escritor mineiro, porquanto:

A literatura entra nesse circuito e o alimenta, mas sem a proeminência de outrora, pois sua distância em relação a outros tipos de textos, anteriormente rotulados como não literários, torna-se menor, ou, dizendo de outro forma, as fronteiras do campo literário se distendem para abarcar textos que se situam na interseção entre artes diversas, difundidos por diferentes meios, suscitando novas práticas de leitura. Talvez se possa dizer que há uma literatura anterior e outra posterior à expansão das mídias audiovisuais [...] (FIGUEIREDO, 2010, p. 47).

Ana se vê tão envolvida com a imagem de sua cunhada, com sua beleza magnética e atraente, que se deixa levar por um hipnotismo e passa a seguir Nina por toda a chácara não só para admirá-la, mas também para sabotá-la por conta de um sentimento paradoxal que pode ser visto como um misto de admiração e inveja que a consumia por dentro, contudo, o segundo sentimento se mostra mais forte, uma vez que:

[...] há a inveja de Ana por Nina, por várias vezes expressa na obra. É uma inveja doentia, que beira a atração sexual daquela por esta e que caminha em direção a um sentimento desgovernado: a ira. Mas uma ira sem consciência, um sentimento que visa meramente à destruição do outro (BARROS, 2002, p. 131).

Ana tenta a todo o momento entender e decifrar Nina pelo fato de ela pertencer a um mundo totalmente diferente do seu no tocante a vários aspectos: beleza, moda, liberdade, popularidade, dentre outros. Além disso, Ana a via como sua rival, uma vez que também amava Alberto. Em CCA há muito mais complexidade nos fatos do que a simples busca por uma suposta verdade. A impossibilidade de definição do feminino lança personagens, leitores e espectadores em uma intensa reflexão, na qual o outro – sobretudo a mulher – se afirma e reflete acerca dos que estão ao seu redor no âmbito da indefinição, da ambiguidade e, desta maneira, a realidade torna-se cada vez mais turva. A respeito da realidade, podemos abrir um diálogo com Tânia Pellegrini (2003) quando a mesma analisa este tópico no que concerne a algumas narrativas cinematográficas e, desta forma, a autora assinala que:

O domínio do instante sobre o permanente, o sentimento de que cada fato é efêmero e transitório, a ideia de que a realidade não é um estado, mas um processo, e de que “não nos podemos banhar duas vezes nas águas do mesmo rio”, transforma a realidade num *continuum* que assume um caráter de incompletude e inexorabilidade (PELLEGRINI, 2003, p. 20).

Podemos inferir que a adaptação de Saraceni destaca as ideias de indefinição e da realidade poder assumir um caráter de incompletude ao ressaltar a tentativa de entendimento por parte de Ana não somente acerca de sua cunhada, mas também acerca de sua própria vida, pois a cena enfatiza uma intensa meditação sobre pontos específicos de sua própria pessoa e de Nina: “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”; “Acompanhava-a como uma sombra... sempre imaginando o que estaria fazendo... vinha-me uma curiosidade doentia de saber como se trajava, como aprendera a discernir e escolher aquelas coisas que tanto atraíam os homens... foi essa curiosidade que me revelou a presença do demônio que me levou a esse fogo onde hoje me queimo”. Ana é a personagem feminina

que mais escreve, que mais reflete sobre a sua vida e a dos demais habitantes da chácara, uma vez que ela, assim como Nina, representa o feminino angustiado, reprimido, que a todo custo escreve em confissões ou explana verbalmente suas dores e aflições e, na maioria das vezes, de maneira vaga, indefinida, outra característica peculiar da narrativa em CCA, já que:

É nesse contexto que se pode afirmar que na prosa de Lúcio Cardoso a feminilidade não está presente apenas como tema, mas também como marca inscrita em sua composição textual. A característica intrínseca feminina, a de não poder ser definida porque seu campo de conceituação (a linguagem) apresenta-se, por princípio, assentado fora da certeza [...] (CARDOSO, 2013, P. 130).

Além de reproduzir a passagem do romance destacando questões do feminino-sedução, beleza, atração, vestimentas, dentre outras – podemos deduzir que Saraceni nos sugere esta “estranheza” mencionada acima por Martins através da análise feita por Ana acerca de Nina, visto que esta representa um “enigma” de difícil compreensão. Como Ana (assim como outras personagens da trama) construiu a pessoa de sua cunhada no âmbito da indefinição, o filme mostra este estranhamento que Nina causa em todos na cidade e, sendo assim, destaca as reflexões e os pontos de vista daquela sobre sua rival, uma vez que ela a segue não somente para admirá-la, mas também para entendê-la. Desta forma, podemos deduzir que o diretor, através de Ana, realça e passa aos espectadores esta imagem de Nina tão estranha, magnética, fascinante, para assim, sustentar uma atmosfera de indefinição comum à ficção de Lúcio Cardoso. Aqui, podemos efetuar um paralelo com Ismail Xavier em que o mesmo comenta sobre o ponto de vista de determinada personagem ou do diretor em uma narração cinematográfica, e salienta:

De que ponto de vista são apresentados os diferentes eventos e personagens? De que ângulo e com que grau de detalhamento (proximidade, distância) somos levados a observar determinada situação ou experiência? Claro que, em cada modalidade de arte, os recursos são diferentes, mas cineasta, diretor de teatro e romancista têm em comum este exercício de uma escolha que pode ser descrita, em parte, nos mesmos termos. No que diz respeito à adaptação, nos deparamos aí com cotejos assentados no que há de comum e que pode ser motivo de identidade ou diferença entre romance e filme (XAVIER, 2003, p. 67-68).

Tecendo um paralelo com o autor, no que tange ao ponto de vista mencionado acima, percebemos Saraceni destacar e valorizar a voz feminina, sobretudo de Ana na reflexão acerca da personagem principal da trama. Ambas se realizam através das múltiplas maneiras de ser mulher e na insatisfação com a mediocridade que as cerca. Indubitavelmente, o campo de

influência de Nina é maior do que a de Ana, todavia em relação à narrativa, esta se destaca por ser mais atuante e mais dinâmica no que concerne à escrita.

É importante esclarecer que neste capítulo demos preferência, no que tange à comparação entre as duas obras, à análise de Ana a respeito de Nina justamente para realçar a versão dos acontecimentos contada pela própria Ana e com isso, destacar o feminino. Como esta passou a escrever como forma de afirmar-se como sujeito, ela tece um conceito de sua cunhada conforme o que acredita que esta venha a ser, constituindo assim, uma visão demasiadamente particular (mesmo que não seja condizente com a verdade em alguns pontos) de Nina. Ana ao escrever inscreve-se, registra seu posicionamento acerca dos fatos e em alguns casos até manipula a percepção do leitor sobre si e sobre outrem. Vislumbra no domínio da escrita um espaço para ser ela mesma e, ao difundir essas palavras tão cheias de subjetividade, encarrega-se de contar prioritariamente a sua versão da história. Lúcio Cardoso continuamente dedicou atenção especial ao foco narrativo em suas obras e, com frequência associou esse elemento à valorização de determinado ponto de vista, como podemos constatar em CCA, na medida em que se procurou valorizar um feminino angustiado e reprimido. Neste trabalho, diversos temas são salientados para que seja empreendida uma leitura matizada pela configuração dos representantes deste feminino. Desta forma, uma das diversas maneiras de analisar e refletir acerca de tais temas no presente estudo é destacar a escrita no romance aqui investigado a qual centraliza o foco narrativo na feminilidade.

Na cena, há uma valorização da narrativa de Ana, destacando a sua reflexão acerca de Nina, assim como no romance. Aquela efetua uma meditação não somente a respeito de sua cunhada, mas também sobre sua própria vida e sobre tópicos que são comuns ao universo feminino como beleza, sedução, vestimentas, admiração, dentre outros e, desta forma, o ponto de vista valorizado, obviamente, foi o feminino. Sendo assim, a relevância conferida à voz da mulher no filme compactua satisfatoriamente com uma das principais características de Lúcio Cardoso: ouvir e valorizar a versão feminina dos fatos, uma vez que:

Lúcio quer tratar de certo mal-estar obsedante dos civilizados, e, para tanto, não enfoca camponeses, retirantes, pequenos comerciantes ou burocratas; seu alvo são as mulheres, seres capazes de desprezar o suposto conforto do lar burguês em nome da autenticidade e da liberdade. [...] Mas apesar do visível conforto, são inconformadas, insubmissas, inconquistáveis, indefinidas – não por buscarem ascensão social ou estabilidade financeira para aprofundar e consolidar a vida de burguês, mas sim por discordarem do lugar que ocupam enquanto sujeito nessa engrenagem. [...] Oprimida e sufocada pelo espaço caseiro e interiorano, a mulher de Lúcio não deseja sobreviver, pelo contrário, ela é flagrada em instantes-limite, em que se mata ou se morre em nome da mudança, do novo (CARDOSO, 2013, p. 52-53).

No que diz respeito aos cotejos na adaptação mencionados por Xavier, percebemos traços comuns e distintos na cena em relação ao romance quando comparamos as duas obras, contudo, ambos os traços valorizam o feminino na passagem adaptada. No que concerne aos traços comuns, a narração do trecho é da própria Ana justamente para valorizar e realçar a reflexão da mulher. A respeito dos traços distintos, as câmeras destacam a intensa perseguição de Ana à sua rival pelas dependências da chácara (diferentemente do livro em que a narração é feita ao padre Justino na igreja); a reflexão de Ana através de suas expressões faciais; a beleza de Nina penteando os cabelos, e o contraste com a figura sem brilho de sua cunhada.

Logo, podemos deduzir que os recursos da mídia cinema aludidos na citação acima foram utilizados na adaptação para valorizar a narrativa e os anseios de um feminino angustiado e sufocado que compõem CCA, visto que em consonância com a ficção cardosiana, o feminino é destacado no filme de modo que este, junto com algumas mulheres, possa ser analisado no âmbito da indefinição, da ambiguidade.

Portanto, Ana contribui para a proeminência do feminino nas duas obras, pois transgredir algumas regras adulterando com Alberto, e é a personagem mais significativa no que concerne à narrativa, analisando e denunciando não somente questões de sua vida, mas também da vida dos Meneses. Ela exerce a escrita sobre si de modo a expor suas aflições para negar o ambiente opressivo no qual é cativa. Mulher calada e “invisível”, vislumbra, enquanto narradora, o diálogo com um interlocutor, com alguém que a ouça, que seja um cúmplice de sua subjetividade. Ao compararmos as mulheres do enredo, Ana é a narradora mais efetiva e, dentre elas, é a que mais escreve. Além disso, verificou-se que Betty e Nina não especulam sobre o ato de escrever (metalinguagem) e não dialogam com o leitor externo ao livro como Ana e, tais características presentes nesta conferem a ela o *status* de narradora mais dinâmica do romance.

No romance aqui estudado, percebemos o mesmo ressaltar a importância da fala sobre si e da conquista do discurso, sobretudo em primeira pessoa, que represente o feminino. Analisar de que maneira algumas personagens (sobretudo a mulher) assumem voz e obtêm a possibilidade de representar-se foi um dos pontos relevantes deste estudo e, esta representação, fora defendida neste capítulo mediante Ana que o faz por meio do adultério e de sua escrita. Além do mais, foi ressaltado o modo pelo qual a necessidade de se expressar constitui uma das poucas ferramentas acessíveis para algumas personagens tornarem-se

sujeitos dos seus próprios desejos, ou seja, é a valorização da autoafirmação do feminino representada pela narrativa de Ana.

Verificou-se a importância do foco narrativo no romance de modo a conferir proeminência à feminilidade. Lúcio Cardoso continuamente associou este foco à valorização de determinado ponto de vista, como pode ser constatado em CCA, na medida em que se procurou valorizar a versão dos fatos de um feminino angustiado e reprimido. Ana ao escrever inscreve-se, valoriza a sua narrativa e em alguns casos até manipula a percepção do leitor sobre si e sobre os outros. Vislumbra no domínio da escrita um espaço para ser ela mesma e, ao difundir essas palavras tão cheias de subjetividade, encarrega-se de priorizar a sua versão da história como, por exemplo, na descrição tecida por ela acerca de Nina.

Neste capítulo, efetuou-se uma comparação entre filme e romance com o intuito de demonstrar determinadas características da personagem Ana realçadas pela adaptação cinematográfica e, com isso, corroborar a relevância do feminino nas duas obras. Desta forma, constatou-se que o conceito de fidelidade fora transgredido e o diretor utilizou os vários recursos de seu meio (cenário, câmeras, figurino, música, expressões faciais) para reelaborar o conteúdo da obra matriz sem, contudo, infringir as características da mesma, nos passando uma nova perspectiva a partir do conteúdo expresso nos trechos do romance. Verificamos que Saraceni impôs o seu estilo para destacar algumas características do estilo de Lúcio Cardoso. O cineasta se valeu dos recursos cinematográficos para destacar especificidades do literário ao realçar características patentes de CCA, como por exemplo, valorizar a versão e a narração deste feminino angustiado e oprimido, enfatizando a imagem de Ana e a sua transformação em uma nova mulher.

Portanto, observar de que maneira o feminino assume voz e ganha possibilidade de representar-se foi um dos pontos salientados neste estudo. Ana ao longo do enredo transforma sua posição de objeto a sujeito, isto é, uma pessoa quase nula na casa, que aceitava todas as ordens de seu marido e todas as condições de um casamento degradado e sem amor, começa a questionar seu modo de vida na casa demasiado sufocante e cheio de restrições. Sendo assim, a partir de um “despertar”, Ana começa a se impor como sujeito de seus desejos transgredindo regras não somente mediante o adultério, mas também mediante sua narrativa contundente que expõe segredos e confissões de sua própria vida e da vida dos Meneses.

3 A AMBIGUIDADE COMO ESTRATÉGIA DISCURSIVA EM CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA

Em “Crônica da Casa Assassinada” são os representantes do feminino (Nina, Ana e Timóteo) que almejam e fomentam o desvendamento do mundo à sua volta, seja o desvendamento deles mesmos ou do indivíduo que vive no mesmo ambiente social, todavia, este desvendamento nunca ocorre ou não se dá por completo. A ficção cardosiana apreende o feminino e a verdade como enigmas inalcançáveis, como elementos que não podem ser vistos como algo pré-estabelecido e são sempre analisados por algumas personagens como objetos de reflexão e, sendo assim, um clima ambíguo e personagens forjados na nebulosidade são elementos que impulsionam as diversas perguntas que surgem durante a trama. CCA ressalta a aguda percepção de um feminino impreciso, impossível de ser definido de maneira unívoca, pois a narrativa se abre às diversas possibilidades devido às incertezas e às dúvidas que envolvem o enredo e determinadas personagens.

Desta forma, a ambiguidade é uma característica utilizada como estratégia narrativa para explorar as diversas dúvidas que surgem ao longo do enredo e, com isso, estabelecer uma atmosfera nebulosa – característica recorrente na prosa do escritor mineiro. Além do mais, este estratégia narrativa é exercido para ressaltar o posicionamento da verdade e da mulher como elementos difíceis de depreender, daí o jogo de esconde-mostra, posto que a trama é composta através da impossibilidade de se desvelar por completo o feminino e a verdade, pois: “[...] em Crônica da Casa Assassinada, Lúcio Cardoso revela um mundo comum a todos aqueles que, conscientes ou não, procuram decifrar o mistério de cada um e o da existência” (MARTINS, 1997, p. 30).

Para Lúcio, a tentativa de desvendamento do outro e das coisas é desencadeada com o fim de refletir acerca do que há por trás das aparências e dos fatos, é a tentativa – por parte de algumas personagens – de desvendar o subsolo (embora isso quase nunca ocorra) e, deste modo, tal procedimento é norteado mediante um clima enigmático que percorre toda a trama, sendo conduzido pelo feminino. Por exemplo, Nina se destaca, chama a atenção justamente pelo que ela esconde, pelo seu passado, e todas as personagens do romance tentem decifrá-la; Ana esconde segredos não somente de sua vida, mas também da vida dos Meneses; e Timóteo, por sua vez, constitui um enigma feminino com seus segredos e com o seu *Modus Vivendi* não condizente com as regras de sua família, uma vez que se travestia de mulher.

Desta maneira, verificaremos que essa narrativa nebulosa faz parte da estratégia literária de CCA compondo assim, o fazer poético do autor na obra através do feminino, no entanto, não apenas mediante mulheres, mas também mediante o único homem com características femininas, isto é, Timóteo (que será analisado no quarto capítulo).

Portanto, mediante uma comparação entre romance e filme, este capítulo possui o intuito de estabelecer os pontos de contato entre ambos de modo a ressaltar algumas características do escritor mineiro destacadas na adaptação do cineasta carioca e, deste modo, corroborar uma de nossas teses de que em CCA, a ambigüidade constitui uma estratégia narrativa para registrar a impossibilidade de se saber tudo a respeito do feminino e da verdade, visto que os dois são construídos no âmbito da incerteza. Desta forma, procuraremos mostrar através das duas mídias que as versões mais se escondem do que aparecem, uma vez que este é o estilo engendrado por Lúcio Cardoso com a finalidade de construir a visão do feminino e das coisas com o que se pensa que elas são, e não estabelecendo algo ou determinada opinião. Ademais, a ambigüidade auxilia a tendência paradoxal de Lúcio em descrever suas personagens em CCA que são em sua maioria delineadas na imprecisão.

É importante elucidar que quando apontamos que a narrativa cardosiana em CCA é envolta em clima nebuloso no que tange às suas personagens e à narrativa, vale ressaltar que a ambigüidade ou um eventual segredo não são explorados como em um romance policial – em que na maioria das vezes há obrigatoriedade de se desvendar algo ao final – ou expostos como algo sobrenatural existente nas personagens ou no ambiente em que estas vivem como num filme de terror, por exemplo. Sendo assim, Lúcio valoriza a imaginação em sua narrativa como impulso à tentativa de refletir sobre o que há por trás das aparências e, desta forma, este elemento auxilia a compor o clima obscuro e paradoxal sem, no entanto, entrar no campo do sobrenatural. Além disso, não há obrigatoriedade de se revelar algo, pois o autor institui a narrativa de CCA mediante hipóteses, deduções, justamente para não estabelecer nada no campo da certeza, mas sim no campo da dúvida, das diversas possibilidades que o texto possa nos apresentar, já que essa é uma das especialidades da ficção de Lúcio Cardoso.

3.1 Verdade e feminino: impossibilidade de desvendamento

As duas mulheres (Ana e Nina) são o eixo da narrativa, todavia, todos os fatos giram ao redor de Nina, visto que ela é o foco de toda atenção e toda dúvida no enredo, porquanto:

Todos eles querem saber da mulher, Nina. O que ela quer, por que age, como age, quais são seus interesses, qual a extensão de sua beleza e de seu poder, são questões levantadas não somente por Ana, Betty, André, Valdo, Timóteo, mas também por personagens como o farmacêutico, o médico, o coronel e até mesmo padre Justino (CARDOSO, 2013, p. 256).

Deste modo, na maior parte do romance: “[...] o interesse sobre Nina e o desafio de decifrá-la se sobrepõe a qualquer outra motivação da escrita e da fala desses narradores-personagens, sendo que dedicam seus relatos a ela” (CARDOSO, 2013, p. 309).

Nina é a figura mais ambígua da trama. Todas as personagens querem saber um pouco mais ou quase tudo acerca desta mulher que desperta atenção e interesse de todos, pois constantemente levantavam diversas hipóteses sobre ela: de onde viera? Por que vai e volta constantemente? Qual era o segredo de sua beleza? Que mistério envolvia sua pessoa? Qual era seu verdadeiro relacionamento com o coronel? Casou-se por amor? Será que se envolvia com Alberto, o jardineiro? Possuía relações amorosas com o próprio filho? Qual era sua real intenção na casa? O que tramava com Timóteo? Logo:

Nina é a luz, a claridade, é o excesso que ilumina e ofusca o interior de cada um que dela se acerca. Entanto, como misto de luz e treva, suas zonas sombrias interceptarão o brilho do outro. Ali, tudo se esvanece coberto pela névoa de sua malfadada existência (MARTINS, 1997, p. 79-80).

Todas as personagens apontam certa nebulosidade em Nina – um dos componentes importantes do enredo –, pois ela está “coberta pela névoa” da incerteza, é a personagem mais ambígua, que ninguém sabe o passado e desta forma, a trama se desenvolve mediante esta busca interminável por decifrá-la. Sendo ela a figura central, essas são algumas questões levantadas acerca de sua pessoa e com as quais todos se debatiam na tentativa de compreendê-la, porém, sem muito sucesso, já que:

Para construir esse efeito, personagem, enredo, e tema estão interligados em vários níveis. Em *CCA* é a personagem feminina, em especial Nina, que condensa o “intuito do romance”, utilizando-se aqui a nomenclatura de Candido, uma vez que a feminilidade surge como campo de incerteza propício para fomentar uma discussão a respeito da verdade e da verossimilhança (CARDOSO, 2013, p. 308).

É importante esclarecer que a visão projetada em Nina é estabelecida pelas personagens através desta percepção destacada acima de modo a analisar a mulher e o feminino no âmbito das incertezas. O incesto e a verdadeira maternidade de André foram revelados, por exemplo, contudo, se alguns dos segredos fossem desvendados, todo o clima de ambiguidade acerca da figura de Nina e do enredo poderia não ter o mesmo sentido e toda a motivação das personagens em tentar desvendá-la se perderia ou enfraqueceria, findando assim, um dos maiores intuitos do romance, isto é, a tentativa de compreender Nina e, por conseguinte o feminino, porquanto:

Todos os narradores, em seu ponto de vista, detêm uma parcela da verdade que mais se esconde do que aparece. Misteriosa e sedutora é Nina, na opinião de Timóteo; sensual e indefesa, segundo seu marido Valdo; caprichosa e destruidora é o que dela pensa Demétrio; sedutora e maléfica confessa-se Ana [...] (MARTINS, 1997, p. 90).

Seu marido Valdo, em carta ao padre Justino, desabafa, aflito, sobre a atmosfera duvidosa que paira ante a presença de Nina: “Meu tormento maior é precisamente esta incerteza, e um dos poderes desta mulher é fazer-nos duvidar de tudo, até mesmo da realidade” (CARDOSO, 1979, p.238).

A governanta também destaca a dificuldade do exercício em desvendar e compreender Nina, pois demandava um demasiado esforço e quase sempre acarretava frustração. O trecho seguinte destaca a tentativa de Betty ao tentar analisar e compreender sua patroa:

[...] como quase todo mundo, interessava-me vivamente em saber detalhes daquele passado obscuro. Quantas e quantas vezes, absorvida num afazer mecânico, pensara no mistério desta existência, aventura e conjeturas que só poderiam ser absurdas. Diziam tanta coisa, sussurrava-se ainda mais e, ao certo, sabia-se tão pouco daquela bizarra criatura! Graças ao papel privilegiado que representava junto à família, pude perceber muitas coisas, e adaptá-las ao que supunha. Assim, cheguei a formar uma figura mais ou menos inteira, mas que, colocada sobre o modelo vivo, denunciava um recorte que se achava longe de corresponder à realidade (CARDOSO, 1979, p. 329).

Valdo destaca a atmosfera nebulosa de sua esposa e a dificuldade de se depreender a verdade em relação à sua pessoa. Betty analisa sua dificuldade em definir a patroa, chegando a compor uma ideia incompleta e, desta maneira, longe de corresponder à realidade. Logo, no que tange à figura de Nina e às linhas do romance:

Nota-se que nas narrativas que compõem CCA acontece uma equivalência entre registrar, e até documentar, a verdade sobre os Meneses e a tentativa de conhecer,

compreender e revelar Nina, em outras palavras, há uma proporcionalidade coincidente entre Nina e a *verdade* no horizonte dos narradores-personagens (CARDOSO, 2013, p.308).

Cabe ressaltar que determinados fatores nos são apresentados e analisados através de personagens e uma narrativa preñhes de incertezas que mais se escondem do que se definem. Desta forma, a tentativa de desvelamento do outroé apresentada mediante este clima ambíguode modo a ser um dos condutores não somente da narrativa, mas também um elemento especificador de algumas personagens, uma vez que: “Luz e sombra, consciente e inconsciente, formam jogos imagéticos, mostrando que, na ambiguidade dos signos cardosianos, funda-se o processo de caracterização das personagens” (MARTINS, 1997, p. 102).

Algumas passagens do romance elucidam esse tom nebuloso que compõe a narrativa do romance aqui investigado. Quando Nina escreve uma carta a Valdo Meneses manifestando o interesse em voltar à chácara, ela mencionaque “secretos poderes” a fizeram partir: “Não fui eu, preste bem atenção nisto, não fui eu quem assim o quis, mas uma vontade que não me pertencia, e que foi acionada por secretos poderes que desejavam a minha destruição” (CARDOSO, 1979, p. 31). André, ao se referir a um dos encontros com Nina, menciona um “laço oculto” entre eles: “[...] era aquele o “nosso” primeiro contato, o minuto inicial daquilo que se passaria mais tarde, quase um compromisso assumido – e um laço oculto, por que não, existente entre nós dois [...]” (CARDOSO, 1979, p. 263).

Que secretos poderes seriam estes citados por Nina? A que laço oculto se referia André? O que se passaria mais tarde? Seria um caso amoroso entre os dois? Verificamos em distintas partes do romance essa narrativa repleta de suspeitas e dúvidas que despertam não somente a curiosidade das personagens, mas também do leitor. A governanta igualmente destaca este clima nebuloso ao mencionar Nina: “Estranho mistério o dessas naturezas vedadas: ali, onde nenhum de nós respirava livremente, era o lugar exato em que ela parecia sentir-se mais à vontade” (CARDOSO, 1979, p. 112). Neste trecho, verificamos a personagem Betty aguçar suas hipóteses e também as do leitor, ao levantar algumas questões, destacando assim, esta imprecisão que envolve a pessoa de sua patroa. Deste modo, as personagens se debatem em perguntas e especulações: Por que Nina se sente tão à vontade num lugar tão abafado, distante e escuro? Não teria ela mais afinidade com o local? Será que ali não era um lugar onde ocorreram ou ocorrem encontros secretos ou outros acontecimentos? Até o médico

da família realça este ambiente incerto ao lembrar quando fora chamado para medicar Valdo por conta do acidente com a arma, examinando assim, a atitude de seu irmão Demétrio:

“Também não tinha ele de andar mexendo onde não deve”. Atravessei sozinho a sala e a varanda, atingindo a escada – e só aí, ao me voltar uma última vez para aquele interior que me parecia tão pejado de tão secretos acontecimentos, percebi algumas luzes que se acendiam ao fundo [...] (CARDOSO, 1979, p. 65).

Lúcio sagazmente incita essa esfera duvidosa que permeia a trama também mediante a análise do médico forçando personagens e leitores à reflexão: O que acontecera de fato? Foi um acidente o tiro? Como ocorreu o ferimento? No íntimo de seu sentimento, o médico percebe que algo obscuro ocorrera na casa e conclui, instigando não somente seus pensamentos, mas também os do leitor: “Porque não tinha a menor dúvida, e isto desde o primeiro instante, havia ali um mistério, e coisas graves, laceradas, dessas que ocorrem subterraneamente no seio das famílias, tumultuavam sob a aparência daquele simples acontecimento” (CARDOSO, 1979, p. 66). Nestes exemplos mencionados acima, percebemos sempre a busca por respostas, a busca pela verdade, todavia, as especulações e a latência dos acontecimentos encadeiam a narrativa e as descrições das personagens numa constante atmosfera de incerteza onde a mesma conduz as conclusões para o âmbito da dúvida, estratégia esta, recorrente em boa parte da obra do autor aqui abordado, posto que: “[...] pode-se perceber em Lúcio Cardoso um realismo latente, no sentido de sondagem interior, porque as ações se passam basicamente na latência do ser (DAMASCENO, 2015, p. 82-83).

É interessante notar que Lúcio engendra em CCA múltiplas visões do imponderável, do extraordinário, do paradoxal, para implantar a dúvida, alterar as diversas posições, destruir algumas convicções e o monumentalmente estabelecido. Daí a estratégia da ambiguidade como um instrumento para construir a narrativa e as personagens na esfera do engano e, com isso, também destruir o estigma de verdade absoluta que vier a ser instituído, pois: “são algumas questões que perpassam a obra do autor, mas que em CCA alcançam outro patamar de realização, pois é estruturalmente articulado na dúvida, na ambiguidade e no engano” (CARDOSO, 2013, p. 316). Através da “desinformação” é construída a personagem mais enigmática do enredo, por exemplo. Logo, se todas as respostas fossem esclarecidas, poderíamos entrar no campo da verdade absoluta e todo o clima incerto da trama sucumbiria assim como a possibilidade de o leitor e o espectador formularem hipóteses acerca do enredo e das personagens. Cabe destacar que assim como o feminino, em CCA a verdade pode ser considerada uma porta de entrada para diversas versões, ademais, ela é considerada

enigmática, não absoluta, visto que é posta sob o domínio da reflexão por parte das personagens, porquanto a verdade e o feminino são estabelecidos no romance aqui abordado com o fim de serem analisados e não pré-estabelecidos, todavia, tal observação na maioria das vezes não é satisfatória no que tange ao entendimento, levando a narrativa e algumas personagens a estarem sempre no campo do hermetismo, já que:

Crônica da Casa Assassinada é uma coleção de histórias incompletas que se completam na formulação de questões (quem foi Nina? Quem é a mãe de André? O incesto foi consumado? Ana age intencionalmente?) e não de respostas. Tais incongruências atuam no romance para registrar a impossibilidade de se saber tudo sobre a mulher e sobre a *verdade*, posto que ambas se realizam plenamente na ficção, na linguagem, ambiente propício ao engano (CARDOSO, 2013, p.323).

Deste modo, o estratagema da ambiguidade se torna conveniente para o auxílio de uma narrativa repleta de possibilidades, culminando assim, em uma prosa de tensão interiorizada na qual a angústia latente das personagens se desenvolve em uma espécie de tripé perene: incessante busca por respostas, tentativa de compreensão do feminino e indefinição. Logo, tal proposta ficcional impossibilita as certezas na trama com suas leituras amplas e diversificadas, e o feminino, por sua vez, se torna objeto de diversas interpretações ou possíveis hipóteses na maioria das vezes. Desta maneira, em CCA:

[...] se optou pela prevalência do feminino. Primeiro por sua recorrência e importância em outros livros de Lúcio Cardoso; segundo, pela primorosa configuração de Nina, que, devido a suas múltiplas faces, condensa as questões de incertezas comuns à verdade e à linguagem; e, por fim, por representar (justamente com Ana) a finalidade da dúvida na obra de Lúcio: a destruição (CARDOSO, 2013, p. 316).

O desvendamento do indivíduo não se dá por completo, pois algumas personagens não foram feitas de modo que possam ser desvendadas, uma vez que na prosa de Lúcio Cardoso as questões são apresentadas na base da dúvida, do latente, e é esse o escopo do qual o autor se vale para compor CCA. Deste modo, tal estratégia também é utilizada para valorizar os elementos latentes tão marcantes na ficção do escritor mineiro. Sendo assim, alguns segredos não são revelados, visto que a narrativa é composta mediante hipóteses que podem ser comprovadas ou não, uma vez que: “Na ficção [cardosiana] em que se veem personagens misteriosas e enigmáticas, pode-se detectar o conteúdo latente, que subjaz às situações em que elas se encontram em sua conturbada aventura ficcional” (MARTINS, 1997, p. 124). Deste modo, o incesto e a verdadeira maternidade de André são revelados ao final, por exemplo;

mas determinados tópicos levantados pelas personagens continuam incertos: e o passado de Nina? E a sua relação com o coronel? Qual é o motivo de tantas idas e vindas da chácara? O clima de incerteza e as respostas não esclarecidas compõem este ambiente ambíguo demasiado presente na narrativa, porquanto algumas mulheres cardosianas são um enigma sem resposta e são vistas sempre sob o véu da nebulosidade.

3.2 Nina e a *femme fatale*

Outro ponto importante a ser esclarecido é que embora algumas personagens femininas de Lúcio Cardoso (como Nina, por exemplo) possam ser comparadas com o estereótipo da *femme fatale*, em especial com o da vampira, as personagens do romance não possuem poderes sobrenaturais, não voam, não hipnotizam, não se alimentam de sangue como as vampiras, pois as descrições em CCA são estabelecidas nos campos metafórico e comparativo. Nina “hipnotiza” André e Albertocom sua extrema beleza e seu poder de sedução ao deixá-los aos seus pés e, sendo assim, podemos utilizar tal dinâmica na trama como um exemplo de uma estratégia narrativa que se dá no campo da metáfora, de modo a compor uma sugestão comparativa e poéticaque faz da figura feminina um elemento ambíguo na trama, e, por conseguinte indefinido, visto que:

O uso que Lúcio Cardoso faz do mito do vampirismo é metafórico, jamais literal. Praticamente, não há na ficção do escritor mineiro a presença do sobrenatural ou a quebra da verossimilhança externa, comum no romantismo, no qual o gótico e as histórias de vampiros derivam (BARROS, 2008, p. 8).

Fernando Monteiro de Barros e Maria Cristina Cardoso Ribas (2014) analisam alguns estereótipos conferidos a *femme fatale* durante o romantismo e destacam que: “No período romântico, a *femme fatale* é dotada de uma natureza quase mítica, que associa lendas populares às figuras mitológicas para criá-la a partir da figura da “mulher vampira”, em curioso paralelo aos traços míticos de Lilith, sua contraparte arquetípica” (2014, p. 95). Tal menção se encaixa satisfatoriamente no arquétipo atribuído a Nina em CCA. Embora o romantismo descreva algumas personagens de forma fabulosa, o aludido acima pelos autores pode ser utilizado (ao menos em parte) como parâmetro para descrever a principal personagem do romance aqui investigado. No período citado pelos autores, a *femme fatale* era

dotada de uma natureza quase mítica (igualmente a Nina) que poderia ser associada com o estereótipo da mulher vampira em curioso paralelo (comparação) com figuras míticas como Lilith. Em CCA, podemos efetuar a mesma associação com Nina, uma vez que esta não representa um ser mitológico, isto é, não foge ao âmbito humano, mas sim, tal associação é uma comparação poética fomentada pela imaginação de personagens e leitores, comparação esta que lembra o mítico, não o sendo de fato, já que no romance aqui investigado as personagens não se delineiam fora da esfera humana.

Nina age tal qual uma vampira (sem ser uma), por exemplo, devido à extrema capacidade de sedução e por “sugar” as energias (“o sangue”) de André, Alberto e Ana, muitas vezes sem possuir esta noção. No caso destes, é devido à extrema paixão que sentem por Nina a ponto de ficarem sem energia; e a respeito de Ana, é devido às constantes perseguições e um sentimento paradoxal e ambíguo de admiração e inveja que sugam não só as energias, mas também a paz desta. Para elucidar o exemplo, igualmente efetuaremos um paralelo com o texto de Fernando Monteiro de Barros e Maria Cristina Cardoso Ribas(2014) no qual os autores analisam algumas características do poema *A Meretriz* (1996) do poeta paraibano Augusto dos Anjos:

Cumpramos destacar que a “estultice” da meretriz de A.A., que não tem a intencionalidade sedutora e vampírica das *femmes fatales* do *fin-de-siècle*, agindo muito mais por inconsciência e instinto do que por perversidade ou perversão. [...] A meretriz de Augusto dos Anjos é praticamente uma alegoria da natureza, da matéria, dos instintos, da concepção do poeta sobre o amor e a sexualidade (BARROS e RIBAS, 2014, p. 96).

Em consonância com o analisado acima, assim como a meretriz de Augusto dos Anjos, Nina não é exatamente um vampira *femme fatale* que suga o sangue apenas por perversidade, mas “suga” o sangue consciente e inconscientemente dos que estão ao seu redor justamente por constituir uma alegoria cardosiana da natureza humana que representa os instintos, os quais a sexualidade, o intenso desejo e a paixão, às vezes inconsequentes, fazem-na beirar (por comparação) à imagem mitológica de algumas *femmes fatales* sem de fato ser uma. Lúcio Cardoso no romance aqui investigado delineia algumas personagens no campo da comparação e da metáfora não somente para realçar determinadas características destas personagens, mas também para destacar alguns instintos humanos que podem simbolizar ao mesmo tempo libertação, prazer e destruição. Logo, a respeito de Nina, podemos inferir que:

Seu prazer, apesar de ser uma condenação para si própria e para os outros, é magicamente esplêndido, terrível e atraente a um só tempo. Não é prêmio nem castigo, é antes sinal do ser em crise. A virulência de seu erotismo torna-a vítima de si mesma, como o homem o é do próprio homem (MARTINS, 1997, p.52)

Aqui, podemos tecer mais uma comparação entre Nina e a *femme fatale*, no que concerne aos instintos, aos desejos. Em consonância com o estilo de Lúcio Cardoso, algumas mulheres recorrem aos pecados para satisfazerem seus desejos como forma de libertação, isto é, traição, solidão, suicídio, paixão inconsequente, abandono de lar, dentre outros. Em um comparativo com a *femme fatale*, esta:

[...] vigorava enquanto agente de um estranhamento e inquietação frente aos tabus burgueses ligados ao corpo da mulher, capaz de exercer uma influência poderosa e — julgava-se — maléfica sobre o homem. Alegoricamente, funcionava como um desdobramento imagético desse mal, alimentado por recusa e desejo, vida e morte, remédio e veneno (BARROS e RIBAS, 2014, p. 113).

Em relação a Nina, a comparação se dá, pois embora esta não seja essencialmente maléfica, ela se deixa levar por seus instintos e desejos, se envolvendo em traições, paixões inconsequentes, e, seu enorme poder de sedução, assim como sua beleza, acabam trazendo o mal (tendo Nina às vezes consciência disto, às vezes não) a ela e para os que dela se acercam. Em última análise, seus instintos e sua beleza são ao mesmo tempo recusa e desejo, vida e morte, e o intenso desejo de libertação através dos pecados é ao mesmo tempo seu remédio e seu veneno.

Sendo assim, tais exemplos mencionados a respeito de Nina não representam situações sobrenaturais, pois, todavia, são utilizados por um estratagema narrativo que valoriza a comparação metafórica sem escapar à esfera humana para compor a descrição de algumas personagens mediante um clima de ambíguo, valorizando não somente a imaginação das personagens, mas também a dos leitores. A obra objeto deste estudo é construída no encantamento do que não se deixa ver como estratégia artística para destacar a significância do feminino. O romance aborda a verdade como meta inalcançável, trabalhando ora com a verossimilhança, ora com a inverossimilhança, e igualmente trabalhando com o paradoxal que auxilia a construir este clima ambíguo que cerca algumas personagens; tratando a feminilidade como impossível de ser completamente desvendada e extremamente nebulosa.

3.3 A influência do gótico e do byronismo

O início do filme, assim como no romance, começa pelo final: com Nina morta. O diário de André, no primeiro capítulo, ilustra essa tentativa de compreensão do outro. Mesmo morta, Nina ainda é objeto de especulações e tentativa de entendimento, e esta passagem elucida o quão nebulosa é a descrição acerca de sua suposta mãe. Ademais, este trecho do diário nos passa a noção do sentimento por Nina e do ser magnífico e ambíguo que ela representava para André:

[...] uma ou duas vezes me aproximei da sala em que ela jazia, entreabri a porta, olhei de longe o que se passava [...] Nenhum outro ser existiria mais intensamente preso à mecânica da vida, e seu riso, como sua fala, como sua presença inteira, era um milagre que acreditávamos destinado a subsistir a todos os desastres [...] Domina-me uma espécie de alucinação; mais uma vez ouço a sua voz – lenta e sem timbre – que suplica: “Na janela, meu bem, ponha essas flores na janela”. E vejo-a finalmente, intacta, perfeita no seu triunfo e na sua eternidade, erguida junto a mim com as violetas apertadas de encontro à face (CARDOSO, 1979, p. 11-12).

No enredo, além das personagens mais significativas serem mulher – Nina e Ana –, a casa, entidade feminina, também se destaca e em muitas vezes se personifica (metaforicamente) através da imaginação de algumas personagens, porquanto: “[...] como um corpo humano feminino, possui também quartos, salas, fendas. A humanização é evidente desde o título da obra “Casa Assassinada”. Para ser assassinada, a casa necessita possuir vida” (BARROS, 2002, p. 76).

Neste outro trecho, Ana concede asas à sua imaginação e personifica metaforicamente a casa em suas confissões ao padre Justino: “Padre, perdoe minha veemência, mas desde que entrei para esta casa, aprendi a referir-me a ela como se tratasse de uma entidade viva. Sempre ouvi meu marido dizer que o sangue dos Meneses criara uma alma para estas paredes [...]” (CARDOSO, 1979, p. 99).

Devemos elucidar que a suposta personificação da casa por algumas personagens é apenas nos campos metafórico e poético, é apenas uma estratégia discursiva do autor, uma vez que esta não se personifica de fato, mas é descrita mediante simbolismos e à imaginação das personagens de modo a compor uma atmosfera ambígua, já que a escrita em CCA não escapa à esfera humana. Cabe ressaltar que uma descrição paradoxal é uma das marcas do

autor mineiro para justamente estabelecer uma atmosfera nebulosa. Nesta passagem Ana analisa e reflete acerca da casa:

[...] na metamorfose que a alterava, e isto desde o cimo até sua mais secreta estrutura, havia um silêncio, uma espera que lhe emprestava um dignificante tom humano. Vendo-a, era impossível não reconhecer a importância do momento, como que em sua estática atenção, ela aguardava que a rajada passasse. Por cima, nos altos espaços que o céu azulava, percebia-se o estrondar da correnteza invisível, o vento, e era decerto a essa refrega que ela prestava atenção, com seus ouvidos de pedra, seus nervos de pedra, sua alma de pedra, silente e evocadora [...] (CARDOSO, 1979, p. 434).

Desde sua chegada à chácara, ela fora motivo de interesse, pois todos queriam descobrir um pouco sobre sua pessoa, e determinadas questões eram levantadas pelas demais personagens. Lúcio, sagazmente incita esse clima de incerteza para incentivar as diversas versões acerca de determinado assunto ou pessoa, instigando as perguntas das personagens e do leitor. A constante busca por entender Nina norteia o romance, destacando assim, o feminino e a verdade sempre no âmbito da imprecisão, da ambiguidade, pois para Lúcio os dois elementos são impossíveis de se apreender por completo. Todos na cidade e na casa queriam desvendá-la e, sendo assim, era sempre vista como uma figura ambígua, já que:

Movidos pela ânsia de desvendar o outro (Nina, foco de todos os discursos), os narradores vão tecendo suas tramas; e, aos poucos, a narrativa vai enredando as personagens, os narradores e a nós, leitores. Ao tentar desvendar o outro, esses narradores, sem perceber, desvelam a si mesmos (BARROS, 2002, p. 40).

As diversas perguntas acerca de Nina, a impossibilidade de responder algumas, a tentativa de decifrá-la, são instrumentos que fazem parte da estratégia discursiva nas duas obras aqui investigadas, porque: “Nina confere tonalidade diversa ao lugar em que está presente, criando uma atmosfera de mistério, de vida; Nina é solar e noturna a um só tempo [...]” (MARTINS, 1997, p. 78). Este estratagema narrativo é engendrado por Lúcio Cardoso de modo a construir uma visão do feminino com o que se pensa que ele é, e não estabelecendo algo ou determinada opinião. Logo, é desta maneira que algumas personagens criam visões acerca de outras personagens em CCA. Nina se faz presente em sua ausência e mesmo após a sua morte, ela continua objeto de especulações e lembranças, constituindo assim, um ser enigmático. Sua figura é vivificada ante a estranheza provocada por sua imagem morta logo no início das duas obras, uma vez que:

[...] o jogo metafórico que abre a narrativa de *Crônica da Casa Assassinada* é particularmente centrado no funeral de Nina, onde a imagem se faz mais presente por meio da ausência. Mesmo morta, ela suscita toda sorte de especulações: sobre si mesma, sobre a vida, sobre o destino e suas implicações humanas. Neste momento, em especial, sua imagem como um signo enigmático resvala para o desconhecido (MARTINS, 1997, p. 108).

É bem verdade que o estilo de Lúcio, sobretudo em CCA, recebeu influência do byronismo e às vezes se orientou pela vertente gótica europeia, por conta da atmosfera obscura e pela descrição enigmática de algumas personagens que se aproximam da ficção do escritor mineiro, uma vez que: “No gótico se incluem o supostamente irracional, o ambíguo, o não esclarecido, o caótico, o escuro, o escondido, o secreto [...]” (BARROS, 2008, p. 8). Entretanto, podemos inferir que essa influência é metafórica, e apenas comparativa. A atmosfera supostamente sobrenatural a respeito da casa é estabelecida no campo psicológico no qual a realidade é muitas vezes concebida a partir da imaginação, da sugestão, e do que se pensa a respeito da verdade mediante suposições, exatamente para corroborar este clima de ambíguo, uma vez que: “Partindo da concepção de Lúcio, independente da temática religiosa, a realidade estava clara no espaço da experiência interior de cada personagem [...]” (DAMASCENO, 2015, p. 82).

Durante o romance e o filme percebemos que ao entrar na casa dos Meneses, Nina representará o “sangue novo”, o estrangeiro que traz a transformação, que traz um novo estilo de vida; uma possível esperança de renovação e salvação para um reduto estéril e sombrio, mas é refutada de pronto por alguns de seus habitantes e pela atmosfera da casa, visto que: “Quando a fusão entre Nina e a casa é completa, estabelece-se uma espécie de luta, de ágon pela própria sobrevivência. Essa fusão indica um processo de humanização da casa, que se torna um “corpo vivo” (BARROS, 2002, p. 65).

Desta maneira, em CCA a velha chácara dos Meneses pode ser considerada - ao menos em parte - uma reprodução nacional, por assim dizer, dos casarões ou dos castelos europeus amaldiçoados com seus climas sombrios, suas heroínas solitárias (Nina), aristocratas malévolos (Demétrio), e ambientes enclausurados que sufocam e oprimem, já que: “Espaço de enclausuramento e da tradição enquanto ruína alegórica, o castelo gótico tem seu paralelo na obra de Lúcio Cardoso com a casa-grande, decadente e fantasmática com o fim do poder oligárquico do Brasil de 30” (BARROS, 2008, p. 7). Em relação à casa e seus habitantes, podemos inferir que há uma descrição influenciada pelo gótico por parte de Lúcio

Cardoso e, sendo assim, efetuaremos um paralelo com o texto de Júlio França (2015) no qual o autor analisa o termo gótico de *Locus Horribilis*, ou seja, lugares assombrados ou difíceis de viver por conta da atmosfera adversa e/ou sombria:

O espaço é um elemento central nas narrativas góticas. Em muitos casos é personificado, tornando-se ele próprio uma monstruosidade capaz de gerar seus próprios monstros. O *Locus Horribilis* pode mesmo ser encarado como um topos da literatura gótica, o que pode ser comprovado pelas incontáveis narrativas que tematizam locais maus – sejam os castelos nos romances góticos tradicionais, as florestas nos contos de fada, as casas mal-assombradas nas *ghost stories*, ou as metrópoles nas narrativas *noir* (FRANÇA: 2015, p. 139).

Na descrição da casa, a mesma não se mostra mal-assombrada, todavia, se encaixa no perfil de *Locus Horribilis* por ser um lugar extremamente hostil e difícil de conviver. A obra de Lúcio Cardoso valoriza o simbolismo imagético – influenciado pelo cinema e pelo teatro, pois ele também enveredou por estas duas áreas – através do psicológico das personagens e do leitor. Além disso, através de uma prosa de tensão interiorizada, destaca questões sociológicas e históricas de nosso país:

Isso atestaria a existência de um dado “sociológico” de Lúcio Cardoso, não nos esquecendo, porém, que a eleição de um paradigma de brasilidade por parte de Lúcio é, antes de tudo, uma construção estética desta tradição, decalcada intertextualmente do gótico literário e cinematográfico, e, assim, contribuindo ainda mais para a evidência do dialogismo do texto cardosiano (BARROS, 2008, p. 12).

Logo no início, as duas obras já nos passam a ideia de quem é o elemento central da trama, já que: “A abertura do romance pela “conclusão do diário de André” é de importância singular, não constituindo apenas um epílogo antecipado da trama, mas também uma espécie de *Avant-propos* das principais questões que permeiam o romance” (BARROS, 2002, p.44). No filme, também é quebrada essa linearidade, pois não antecipa somente questões importantes da trama, mas também ajuda a passar ao espectador o ar nebuloso que envolve Nina e a casa. Deste modo, a quebra de linearidade narrativa auxilia não somente a demonstrar as questões levantadas pela autora na passagem acima, mas também podemos sugerir que é empregada para evidenciar o feminino, mostrando logo de início Nina em destaque na cena (vide fig. 7), visto que:

A casa representa a ordem, possuindo todo um sistema defensivo obtido e mantido pela criação de uma moral, de uma tradição e de uma crença. Mas Nina – um ser absolutamente passional e significativamente feminino – entra nesse ambiente, instaurando o pecado e a natureza, através da força das paixões, de uma dose maciça

de erotismo que leva as personagens do amor à morte, atravessando as encruzilhadas do suicídio, do adultério, do incesto (BARROS, 2002, p.65-66).

Ao analisarmos a cena inicial, verificamos a câmera em plano geral estrategicamente se aproximando do rosto de Nina com destaque para as suas narinas até focalizá-las em primeiro plano. O enquadramento nas narinas destaca metonimicamente uma parte do corpo (o nariz) para representar o todo (Nina). Desta forma, podemos inferir a relevância que o diretor confere ao olfato na cena, porquanto, cabe ressaltar que o foco em uma parte específica do corpo pode representar a antecipação – daí a quebra de linearidade começando pelo final – de um fato que constatar-se-á mais adiante, isto é, a absorção deste ambiente sombrio, maléfico que faz aos poucos Nina adoecer até sua morte. Aqui, verificamos uma vez mais a influência gótica e do byronismo na ficção de Lúcio Cardoso, uma vez que: “As metáforas da decadência, da degradação e da degeneração são constantes na literatura gótica, uma vez que elas concretizam a tensão entre o peso do passado e o vazio misterioso do futuro [...]” (FRANÇA, 2015, p. 142). Sendo assim, a absorção deste odor nocivo por uma parte do corpo pode representar, metonimicamente, a morte de todo o corpo, pois: “Em *Crônica da Casa Assassina*, a degradação das personagens é correlata à ruína do espaço que habitam” (MARTINS, 1997, p. 103).

Tal estratégia pode ser considerada uma sinalização ao espectador para este clima obscuro, desfavorável, mas também pode ser uma prévia e um realce de um dos pontos mais importantes do romance, ou seja, adentrar ao interior de Nina, uma vez que essa era a busca incessante de todas as personagens da trama como percebemos na narrativa do farmacêutico a respeito dela:

Todo o mundo – as janelas se achavam cheias, assim que a notícia de sua chegada correu como um rastilho [...] Assim, desde o momento em que pisou na cidade converteu-se no centro de interesse geral, fazendo os próprios Meneses recuarem para um discreto segundo plano (CARDOSO, 1979, p. 87).

A casa, portanto, – entidade feminina – também ganha destaque, pois ao longo da obra perceber-se-á que ela é extremamente hostil à Nina, se mostra um ambiente demasiado desfavorável e com um odor sepulcral, porque:

Em *Crônica da Casa Assassina*, Nina reside, mas não habita na chácara dos Meneses. [...] O poder maléfico da casa parece atrair não só Nina, mas também todos que dela se acercam. Poucos escapam ao seu fascínio, a maioria nela sucumbe. A casa atua como se sua estrutura física estivesse argamassada aos elementos

psíquicos e anímicos do ser. E também como se sua deterioração fosse corroendo o corpo da pessoa, de maneira que esta se torne sombra de si mesma, até cair no esquecimento ou ir-se deformando de modo a não mais se recompor (MARTINS, 1997, p. 170).

Em consonância com a casa, o corpo de Nina entra em degeneração até a morte ao absorver o ar maléfico daquela. Tal situação é um exemplo da influência do byronismo e do ultrarromantismo onde as personagens – em algumas ocasiões – se deterioram de acordo com o ambiente e devido à extrema melancolia. Fernando Monteiro de Barros e Maria Cristina Cardoso Ribas (2014) tecem uma análise do estilo poético de Augusto dos Anjos que, por sinal, remete em alguns casos ao estilo de Lúcio Cardoso, posto que, em relação àquele, os autores se posicionam da seguinte forma:

Arriscamos dizer que trabalha, de modo quase pedagógico, à maneira dos poetas metafísicos ingleses, ou seja, com a possibilidade de transcendência da matéria através da putrefação da própria matéria, para alcance da redenção por meio do que o senso comum conhece como o mal (2014, p. 102).

Deste modo, em consonância com o estilo poético de Augusto dos Anjos analisado acima, percebemos a personagem principal, Nina, possuir as mesmas características, já que em Lúcio Cardoso algumas personagens femininas encontram a redenção, a libertação, a purificação, a paz, isto é, a transcendência da matéria através da transgressão e da morte como formas de libertação e purificação, pois: “[...] a morte terrível de Nina parece purificá-la dos males cometidos, propiciando seu reencontro com a paz, com os anseios que, em vida, geraram tamanha angústia” (BARROS, 2002, p. 149).

Portanto, percebemos certa influência do gótico e do byronismo na literatura de Lúcio Cardoso, sobretudo em CCA, uma vez que a obra destaca o obscuro, o ambíguo, o sombrio, a degradação, a morte. A chácara dos Meneses possui uma atmosfera bastante sombria, provocando assim, um clima de tensão e ambiguidade, contudo, sem sair da esfera humana. Verificamos a temática gótica e ultrarromântica de putrefação da carne representada por Nina ao absorver o odor maléfico da casa que a destrói aos poucos. Como fora visto, na ficção do escritor mineiro, libertação e purificação podem vir através dos diversos tipos de putrefação da matéria – aqui entendido também como corrupção –, seja por doença, adultério, solidão, incesto, prostituição, dentre outros, como forma do feminino negar o *status quo* vigente ou um ambiente opressivo. Sendo assim, podemos depreender que a adaptação de Saraceni

realçou essas características do escritor mineiro mostrando o ambiente nocivo e obscuro da casa (sem uma conotação sobrenatural, no entanto), e também a degradação da carne de Nina que a fez aos poucos adoecer até sua morte.

3.4 O fluxo de consciência e o monólogo interior na adaptação cinematográfica

Além de destacar o feminino, mostrando Nina – figura principal – em todo o seu esplendor, sendo reverenciada e analisada por um homem mesmo após a sua morte, a adaptação também destaca duas características recorrentes da prosa cardosiana: o monólogo interior e o fluxo de consciência. Na cena da sala, não é a voz de André que narra, mas sim as imagens (vide fig.8) que mostram o mesmo em seu monólogo interior e em sua angústia latente tentando ainda entendê-la, lembrando momentos do passado e lamentando a perda da pessoa amada. No romance, André faz uma lembrança, melancólica e triste, de Nina e de alguns momentos importantes com ela através de seu diário:

Longe de mim, bem longe agora, iriam descobrir suas formas indefesas – com esse triste afã dos indiferentes trabalhariam sua última *toilette*, sem sequer imaginar que aquela carne já fora viva e estremeceu em tantos assomos de amor –, que já fora mais moça, mais esplendorosa do que toda juventude que se pode supor desabrochada por esse mundo afora [...] Sabia disto, e qualquer consolo me era indiferente, nenhuma palavra de afeto ou de revolta poderia me atingir [...] Em certos momentos a consciência desta perda atravessa-me com uma rapidez fulgurante: ah, finalmente vejo-a morta, e a mágoa de tê-la perdido é tão grande que chega a interceptar-me a respiração. Por que, meu Deus – exclamo baixinho (CARDOSO, 1979, p. 10-11).

O diretor poderia ter utilizado a voz de André para retratar estas lembranças e, por conseguinte suas angústias. Todavia, André aparece calado, remoendo tais angústias, a saudade e a dor de ter perdido Nina. Na prosa cardosiana, algumas personagens – sobretudo algumas mulheres – sempre carregam e escondem consigo dores e aflições latentes que as castigam lentamente durante todo o enredo, como por exemplo, Ida (*Ida*), Madalena (*A Luz no Subsolo*), Inácio (*Inácio*), André, Nina e Ana (*Crônica da Casa Assassinada*). Tais sentimentos também contribuem para o enigma que compõe algumas personagens, porquanto o que é valorizado em CCA é justamente o que não se mostra, o oculto. Ao compararmos as duas obras, podemos inferir que a cena sugere André representando o conceito estudado pela psicologia chamado “Imagem mental”, utilizado pelo cinema para:

[...] uma representação que tem um conteúdo análogo ao de uma percepção, mas que é decorrente de um processo psíquico e não do estímulo de um órgão sensorial; ela é puramente subjetiva. É, no mais das vezes, visual, podendo ser também auditiva, motora e até mesmo gustativa (as “*madeleines*”, de Proust) ou olfativa (AUMONT e MARIE, 2003, p. 162).

Neste caso, a cena compactua com tais características estilísticas do escritor mineiro mencionadas acima, pois destaca apenas André calado em sua tentativa de ainda entender sua amada, lembrando, sofrendo, remoendo através de sua dor interior não somente a morte de Nina, mas também os motivos desta morte e do sofrimento dela em vida. É interessante ressaltar que diferente do romance que menciona diretamente o que André pensa e sente, na cena, além de não ter uma voz narrando, as câmeras – em alguns momentos na modalidade *close-up* – mostram o que no livro não podemos ver, isto é, as expressões faciais e corporais que representam as angústias e os sentimentos da personagem através de seu monólogo interior, uma vez que:

O plano psicológico, o primeiro plano, como o chamamos, é o próprio pensamento da personagem projetado na tela, é sua alma, sua emoção, seus desejos [...] A vida interior tornada perceptível pelas imagens é, com o movimento, toda a arte do cinema [...] O cinema tem, maravilhosamente, os instrumentos para expressar tais manifestações de nosso pensamento, de nosso coração, de nossa memória [...] (DULAC, 1924 apud, AUMONT e MARIE, 2003, p. 162).

A respeito desta cena, em que mostra André em seu monólogo interior, podemos abrir um diálogo com o texto de Thais Maria Gonçalves da Silva (2012) no qual a autora tece considerações acerca da adaptação cinematográfica de obras literárias e o papel da câmera não só como narrador, mas também como um elemento fomentador das deduções do espectador, reforçando assim, a relação entre este e o filme. A autora ao discutir as relações entre a literatura e o cinema no que tange às adaptações, salienta:

[...] tanto o cinema como a literatura tentam aproximar o espetáculo e o espectador, para que, assim, ele não apenas olhe a vida que essas artes apresentam, mas a penetre. Ao mesmo tempo em que aproximam o leitor ou espectador da vida criada pela arte, cinema e literatura não a narram explicitamente, mas apenas a sugerem, deixando ao espectador e ao leitor o prazer da descoberta e da construção (2012, p. 182).

Logo, de acordo com a autora, além de o filme evidenciar algumas características do autor aqui investigado, as câmeras também aproximam o espectador da arte construída pelo

cinema e incentivam este a descobrir as nuances implícitas não somente no cenário, mas também nas personagens, visto que ao sugerir, o diretor deixa a cargo dos espectadores a complementação – através da imaginação – de um universo ambíguo e cheio de possibilidades proporcionado pela tela. Portanto, a câmera ao sugerir hipóteses ao espectador, compactua com o estilo de Lúcio Cardoso ao proporcionar a quem assiste ao filme diversas interpretações da cena mediante várias hipóteses possíveis.

Desta forma, além de evidenciar características marcantes da prosa cardosiana mostrando André solitário, angustiado, e triste em seu monólogo interior, o diretor transporta o espectador ao mundo de André, evidenciando tais sentimentos, uma vez que: “As personagens cardosianas interiorizam suas vidas e de dentro delas nasce o mundo. Por ser um mundo sonhado, arquitetado pela angústia existencial, elas podem tudo, são sujeitos ativos e passivos da história” (MARTINS, 1997, p. 70). Para um melhor entendimento deste espectador, ganha destaque o que no livro não podemos ver, evidenciado com imagens o que é descrito no romance. Logo, em consonância com o escritor mineiro, Saraceni nos concede uma nova realidade, uma nova visão, ao realçar as lembranças de André ao destacar um novo universo rico em possibilidades, pois o cineasta estabeleceu uma nova percepção em relação ao romance através das câmeras, já que: “Decompondo e recompondo os signos aprisionados na lembrança, Lúcio Cardoso constrói uma nova realidade, um novo universo mais rico e mais claro que o primeiro [...]” (MARTINS, 1997, p. 34).

De maneira similar ao romance, no filme constata-se também a desconstrução cronológica através da lembrança mediante a cena de André velando o corpo de Nina. Paralelamente, há uma intercalação entre presente e passado através das várias lembranças que passam pela mente daquele, porquanto: “Lúcio Cardoso completa o caminho da aprendizagem existencial, em que os tempos convergem e se revelam no espaço da memória e do texto. Por fim, deságuam no imemorial, no espaço mítico oriundo da obra literária” (MARTINS, 1997, p. 34).

Menino tímido e solitário, porém muito amável, tem Nina como seu grande amor e única protetora. Triste e melancolicamente, André tenta reconstituir o passado e a pessoa que outrora o fizera feliz, pois no que tange à CCA: “A recomposição do passado através da memória parece ser o caminho para a reconstituição do que foi definitivamente perdido. Mas o reconstruir, o recompôr, não é ter de volta, é apenas uma substituição” (BARROS, 2002, p. 45).

Na cena, há também uma desconstrução da narrativa convencional para possibilitar o realce de algumas características estilísticas de Lúcio Cardoso, uma vez que a cena se utiliza da transgressão da ordem cronológica e do descarte da voz como narrativa, já que as lembranças e o sentimento de angústia são passados apenas pelas imagens, e neste cenário, ao compararmos literatura e cinema, podemos considerar que:

[...] um romance e sua tradução fílmica compartilham a narração, pois é algo que pode ser manifestado através da linguagem verbal e da não-verbal. O discurso narrativo é autônomo e, portanto, pode ser separado da linguagem que o transmite. A mesma história pode ser transmitida por diversos meios de comunicações e não ter sua estrutura modificada (SILVA, 2012, p. 189).

Tânia Pellegrini (2003) ao analisar a linguagem cinematográfica destaca a importância das mudanças nos processos narrativos ao longo do tempo para o enriquecimento da obra e menciona que:

[...] as mudanças que se vieram processando na narrativa literária ao longo do tempo, em razão da incorporação das técnicas visuais, fizeram isso na direção de uma crescente sofisticação das técnicas de representação (monólogo interior, fluxo de consciência, desarticulação do enredo, fragmentação, descontinuidade, desaparecimento do narrador, e etc.) que, paradoxalmente, envolve uma crescente simplificação da linguagem, no sentido de que ela vai aos poucos se despidendo cada vez mais de seus acessórios qualificadores (figuras, advérbios, adjetivos, etc.) para dar lugar à substancialidade absoluta de nomes e ações, numa tentativa de imitar/representar a imagem visual na sua objetividade construída (PELLEGRINI, 2003, p. 28-29)

Em paralelo com o mencionado acima pelas autoras, podemos inferir que o diretor se valeu de várias técnicas narrativas e de filmagem (monólogo interior, fluxo de consciência, fragmentação do tempo e das imagens, não linearidade da narrativa, descontinuidade) não somente para destacar características fundamentais da prosa de Lúcio e valorizar o feminino sendo analisado por André, mas também para enriquecer e conferir dinamismo à narrativa e aos processos visuais da filmagem, uma vez que: “A plasticidade das cenas cardosianas dialoga intertextualmente e interdiscursivamente com o legado cinematográfico” (BARROS, 2008, p. 9).

Aqui, também podemos tecer um diálogo com Thais Maria Gonçalves da Silva (2012) em que a autora analisa o papel das câmeras em traduzir o conteúdo da obra adaptada mediante os recursos e os meios específicos do cinema, destacando assim, o ponto de vista tanto do escritor, quanto do cineasta:

É possível dar várias interpretações a partir do mesmo material bruto, ou seja, um filme pode se basear na fábula extraída de um romance e tramá-la de outra forma e assim mudar a interpretação das experiências expressas. O cineasta e o romancista têm em comum a escolha do ponto de vista da narração, e apesar dos recursos usados serem diferentes em um meio e outro isso possibilita uma identificação ou afastamento entre o romance e o filme (SILVA, 2012, p. 194).

Deste modo, as técnicas visuais mencionadas acima, os meios específicos do cinema, e a câmera no papel de narrador e fomentador de diversas possibilidades, foram utilizados na adaptação para auxílio e simplificação da linguagem de modo a ajudar o espectador no entendimento do que é passado na cena e também na construção da subjetividade deste, no intuito de enriquecer suas interpretações, e em consonância com a ficção cardosiana, já que nesta:

O leitor no universo ficcional passará a viver conforme seu próprio código, e a ver o 'outro' de acordo com seu imaginário. De fato, é o simbólico que confere individualidade à pessoa e ao espaço por ele habitado; e só no imaginário deflagrado pela arte é possível fazer do irreal, realidade (MARTINS, 1997, p. 190).

Igualmente, as adaptações ao romance evidenciam as particularidades do mesmo e o papel da câmera se torna demasiado importante para o entendimento, o enriquecimento e o dinamismo do que é mostrado. Por exemplo, André não precisa de palavras para mostrar seu sofrimento na cena e a tentativa de compreensão de um ser demasiado ambíguo, pois o monólogo interior e o fluxo de consciência evidenciados pelas câmeras, ainda que tácitos, já o fazem. A fragmentação do tempo e das imagens, e a não linearidade da narrativa ajudam a sugerir à percepção do espectador não somente a figura central, mas também antecipa questões fundamentais do enredo e, desta maneira:

[...] dizemos que a câmera “mostra”, mas há toda uma literatura voltada para o seu papel como narrador no cinema, que nos permite dizer que a câmera narra (tell), e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao contar de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme (AUMONTE e MARIE, 2003, p. 74).

Deste modo, podemos tecer um diálogo com o texto de Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010) no qual a autora analisa o processo de releitura de textos literários pelo

cinema, e esclarece que: “O fenômeno de leitura/reescritura de textos literários pelo cinema tem permitido várias abordagens, que, por diferentes vias, contribuíram não só para que se pensassem os pontos de contato entre as duas artes, mas também suas particularidades” (FIGUEIREDO, 2010, p. 18).

Logo, o que não podemos ver no livro como a expressão corporal, as articulações faciais, os olhos de André marejados, podemos perceber através das câmeras que direcionam nosso olhar para algo que se quer realçar. Na cena, a adaptação se faz mediante um olhar distinto da câmera em relação ao romance, pois no livro a passagem é contada por André através de seu diário. A ordem cronológica é transgredida através da conexão entre passado e presente justamente com a finalidade de auxiliar o espectador a entender o porquê das angústias de André e conectá-las através das lembranças deste ao contexto que se quer ressaltar, destacando assim, este feminino ambíguo, difícil de compreender. No que tange à narrativa, o cineasta realçou a tentativa de entendimento por parte de André de uma personagem que se delineia na imprecisão, e mesmo após a sua morte ainda gerava especulações e incertezas. Saraceni optou por abolir a voz para conferir destaque às imagens, posto que ele também poderia utilizar a voz de André num outro espaço a fim de fazer menção ao conteúdo semântico contido no diário para igualmente descrever a cena, por exemplo. Thais Maria Gonçalves da Silva (2012) ressalta a importância de a adaptação destacar o ponto de vista do diretor e, sendo assim, segundo a autora, admite-se a esta certa liberdade para efetuar algumas modificações através de uma interpretação livre da obra adaptada, e salienta:

Nos últimos tempos, em relação a uma adaptação, considera-se que o livro é o começo de um processo que culmina no filme e tal processo admite modificações, sejam elas devido ao tempo ou às características próprias da linguagem cinematográfica, como as imagens, sons e a própria encenação dos atores. Foi reconhecido o direito do cineasta à interpretação livre do romance, dando a ele a oportunidade de modificar as personagens, trama e sentido (SILVA, L 2012, p. 193).

Sendo assim, a cena destaca a tentativa de entender uma personagem ambígua, que se delineia na imprecisão, somente mediante imagens e, com isso, ressalta a tese de que verdade e feminino são forjados na dúvida, nas suspeitas. A simplificação da linguagem através das técnicas visuais paradoxalmente destaca a substancialidade das ações – através das câmeras – para auxiliar o espectador na captação das ações e dos gestos humanos, uma vez que em

muitas ocasiões precisamos apenas de uma imagem para dizer e / ou interpretar diversas questões.

3.5 Imaginação e ambiguidade: visões acerca do feminino ressaltadas pela câmera

Igualmente, é extremamente significativa a apresentação do corpo de Nina em uma linda mesa ornamentada, aguçando a mente do espectador, porquanto: “Na realidade um filme pode ter várias leituras, dependendo da sensibilidade do espectador, pois o filme admite metáforas e símbolos e é necessário o espectador entender mais do que apenas o conteúdo aparente da imagem para poder compreender todo o seu significado” (MARTIN, 2003, apud SILVA, 2012, p. 184-185). Mas por que não apresentar Nina em um caixão, já que estava morta? Com esta pergunta podemos deduzir que é por Nina representar metaforicamente um ser superior, quase uma deusa, quase acima dos outros personagens humanos (somente para André), embora tivesse suas fraquezas e vícios; e mostrá-la em um caixão não seria condizente com sua pessoa, ou seja, uma figura quase mítica, pois é um ponto significativo da cena mostrar André sozinho ao lado do corpo em sinal de adoração, reverência, uma vez que:

Lúcio Cardoso busca, em sua literatura, recuperar a imagem do amor que se esvai no mundo racionalista e fá-lo modernamente ao recuperar a essência primeira do objeto, antes de ser nomeado. [...] O criador não apenas instaura o espaço mítico, como também cria uma outra realidade para contê-lo. A obra cardosiana resgata o imaginário, entanto este também é um espaço real (MARTINS, 1997, p. 73).

Mostrá-la no início sendo velada também é um artifício para compor um clima nebuloso logo na abertura do filme estando em consonância com o romance e, compactuando assim, com o fazer poético de Lúcio. Cabe ressaltar que as personagens e a narrativa em CCA não fogem à esfera humana, mas sugerir Nina sendo apenas comparada na cena com uma Deusa, por exemplo, corrobora com a proposta artística cardosiana de valorização da imaginação e de uma narrativa ambígua, justamente para estabelecer diversas visões acerca de determinadas personagens. Neste cenário cabem as seguintes perguntas: não seria plausível estar ao lado de Nina somente a única pessoa (André) que a adorava como uma deusa? Que outras personagens seriam dignas de estarem ali prestando aquela homenagem senão a única

peessoa que a adorava, que a reverenciava? Deste modo, de acordo com o estilo de Lúcio Cardoso:

A estética apolínea da aparência simulada e o turbilhão dionisíaco da essência passional convivem e convergem, pois, na poética de um autor que não se deixa apreender facilmente em categorizações absolutizantes, estanques, reducionistas (BARROS, 2008, p. 3).

Desta maneira, além de causar um impacto logo de início destacando este feminino ambíguo com sua aparência simulada, a cena mais parece, embora Nina possua características humanas, uma deusa sendo cultuada em todo o seu esplendor, uma deusa digna de adoração, como se André procurasse um refúgio, um “retorno” à mãe como alento para sua dor, porquanto:

Lúcio Cardoso está intimamente filiado ao sistema imagético da terra, cujas imagens são ligadas ao concreto [...] Essas imagens carregam a marca do retorno à mãe e constitui um devaneio dominado necessariamente por seu aspecto involutivo, metaforizando o aconchego e o refúgio (BARROS, 2002, p. 49).

Tal artifício cênico pode ser entendido também como um procedimento sinestésico de evocar, no espectador, a sensação de odor – e aqui odor entende-se como percepção imaginária, uma vez que não podemos sentir o olfato no filme – de um ambiente obscuro, hostil, que invoca a morte, posto que livro e filme começam pelo final, isto é, com Nina morta. Desta forma, a harmonia entre os sentidos na cena fora concebida por Saraceni para realçar algumas características do estilo artístico de Lúcio Cardoso que podem clarear e completar a imagem das personagens, mas também descrevê-las no espaço da ambiguidade e da degradação humanas, já que:

Sob o ângulo artístico, o mundo é sinestesticamente configurado e é essa polifonia dos sentidos que a consciência do devaneio poético deve registrar. Ele toma forma, acrescentamos, por meio dos jogos de imagem presentes na obra literária. O estilo cardosiano, diversos dos demais escritores contemporâneos, mostra-se tenso, corcoveando ante o malabarismo imposto por sua individualidade (MARTINS, 1997, p. 30).

No que tange à cena inicial, podemos tecer um diálogo com o texto de Renato Cunha (2007) em que o mesmo analisa a palavra ilusão não com o sentido de engano, mas de encanto e, sendo assim, tal vocábulo ganha outra carga semântica para o enriquecimento dos sentidos e das possibilidades de interpretação, pois:

O encantamento decorre da ilusão dos sentidos, sendo a visão (o óptico) o essencial para que ele se dê. Há, então, no cinema, um encantamento da visão. Com o advento do cinema sonoro, a ilusão de áudio passou também a se detalhar, indicando o encantamento da audição (o ótico). Atualmente, tenta-se promover a ilusão do odor, o que impulsionaria o encantamento do olfato. Se, pelo rápido desenvolvimento tecnológico, esse cinema com cheiro caminha para a fenomenalização, Pode-se notá-lo como uma arte potencialmente sinestésica, hábil em cruzar diferentes sensações (CUNHA, 2007, p. 53).

Em paralelo com Cunha, podemos inferir que o diretor se utiliza do artifício sinestésico do olfato (ainda que seja pela via virtual) também como auxílio à imaginação do espectador de modo a fomentar um clima ambíguo e novas interpretações por parte deste: por qual motivo a câmera destaca as narinas de Nina? Será que Nina (para quem não leu o romance) é a personagem principal? Será uma mensagem para atentarmos ao odor da casa, isto é, ela pode ser um ambiente maléfico, que cheira à morte? Fomentar a imaginação do espectador na interpretação da cena é demasiado importante como recurso cinematográfico, uma vez que: “[...] o imaginário designa, portanto, a instância que define e regula a relação metapsicológica do espectador com o dispositivo” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 165).

Ao estimular a imaginação de leitor e espectador, filme e romance contribuem igualmente para um clima nebuloso logo de início, uma vez que explorados o desconhecido e o infinito com uma cena de morte, tais elementos podem ser propensos a incitar o obscuro, o ambíguo, logo na abertura. Na cena, podemos deduzir que o recurso do olfato fora utilizado para sugerir e provocar a imaginação do espectador apresentando previamente, de maneira implícita, questões que ao longo da trama serão percebidas como a atmosfera nebulosa de Nina e da casa, por exemplo, pois quando se trata da ficção de Lúcio Cardoso:

O autor, ao sintonizar-se com seu imaginário, quer, em primeira instância, voar nas asas certas de sua imaginação que, de acordo com sua função simbolizante, sugere-lhe a magia do inconsciente e acena-lhe com a possível abordagem do desconhecido e com a visão do infinito. Uma a uma vão caindo no imaginário as barreiras que lhe cerceavam o conhecimento do mundo e o reconhecimento de si mesmo (MARTINS, 1997, p. 21).

Não somente no cinema, mas também na literatura se torna importante analisarmos as diferentes formas sinestésicas através de suas junções – visão, olfato, paladar, audição e tato – para que tenhamos uma melhor possibilidade de interpretar determinada situação ou pessoa e, com isso, extrair algumas conclusões, uma vez que:

A visibilidade, como atributo do que é ou pode ser visível, define se um espetáculo é material ou imaterial. O teatro, a dança, o futebol, etc, se afinariam com a concepção de espetáculo material, visto que ali se figuram corporiamente os emissores, o ambiente e os receptores. Já a literatura e o cinema com a de espetáculo imaterial, porém de modo distinto. A literatura partiria de um processo direto de imaginação; o cinema, de um processo indireto. No primeiro, lê-se a palavra e imagina-se o espetáculo; no outro, vê-se a imagem e imagina-se o espetáculo imaginado (CUNHA, 2007, p. 40-41)

Sendo assim, cabe a dedução de que visão e olfato (ou uma noção de olfato) se unem para auxiliar o espectador na percepção de características da obra e das personagens; e com o auxílio da imaginação, podemos enriquecer as interpretações, desconstruir verdades absolutas, e abrir um leque de sentidos e possibilidades, pois: “O espetacular, nesse sentido, mana não somente das ações presenciais, do ato cênico em si, mas também de ações potenciais, efetivadas através da figuração ou da imaginação” (CUNHA, 2007, p. 39). Portanto, o que é e o que pode ser visível (perceptível), também depende de nossas inferências e de nossa imaginação como, por exemplo, a dedução da câmera se dirigir estrategicamente às narinas de Nina para fazer com que o espectador perceba ou deduza logo de início uma característica marcante da obra. O diretor mostra diretamente uma ideia, mas também propõe algo a fim de que nossa imaginação possa estar livre para interpretar outras possibilidades em consonância com o que está sendo mostrado, já que:

O cinema se utiliza de um concretismo imagético – e não apenas é por ele constituído. Note-se que as imagens concretas proporcionam ao espectador uma diversidade de símbolos abstratos e que a abstração, ou imagem mental subjetiva, advém tanto dos conjuntos de idealização quanto dos de impressão. [...] nesse contexto, concreto e abstrato não são antagônicos, incompatíveis (CUNHA, 2007, p. 56).

Desta forma, Nina é a responsável por acentuar a imaginação de personagens e leitores por ser a figura mais ambígua e incompreensível da trama. É tida como a pessoa a ser desvendada por todos, visto que os seus atos e seu constante deslocamento entre Rio e Minas são motivos de intensa curiosidade, logo: “Nina se encontra com a verdade, enquanto tema, na medida em que instaura a dúvida e a ambiguidade na casa, tornando-se um ser incompreensível” (CARDOSO, 2013, p. 309). Para Lúcio Cardoso a verdade e a mulher são indecifráveis e estabelecidas na obra no âmbito da incerteza, e Nina, é o maior exemplo destes componentes tão fundamentais para o romance objeto deste estudo, pois a ambiguidade que

paira sobre sua pessoa, destaca os paradoxos tão caros à ficção cardosiana, de modo a estabelecer um ambiente caótico e nebuloso.

Portanto, a ambiguidade com o auxílio da imaginação é utilizada como estratégia discursiva em CCA, pois além da impossibilidade de compreender por completo o feminino e a verdade, determinadas perguntas não são respondidas ou são estabelecidas no campo da incerteza, posto que estes são estratagemas poéticos da composição do romance objeto deste estudo corroborados pela adaptação de Saraceni. Verificou-se que para Lúcio, a tentativa de desvendamento do outro e das coisas é desencadeado com o fim de descobrir o que há por trás das aparências e dos fatos, todavia, este desvendamento nunca se dá ou não se alcança por completo.

Constatou-se que uma narrativa regida por personagens ambíguas compõe o estilo literário de CCA, pois esta ambiguidade é uma estratégia ficcional para a tentativa de compreensão do que está ao seu redor. Todavia, feminino e verdade são estabelecidos na impossibilidade de serem entendidos por completo, uma vez que a escritura cardosiana é repleta de sentidos que elevam o homem à margem da verdade cambiante, que revela por meio da simbologia de sua literatura uma visão plural das coisas, dos seres e do mundo. Os diversos pontos de vista podem clarear algumas informações acerca dos fatos e das personagens, mas também se desfazem no obscuro da degradação humana e na incerteza de alcançar a verdade sobre o mundo ao seu redor, e esta é a magia da ficção de Lúcio Cardoso, isto é, a consciência de não se agarrar em algo preestabelecido.

A respeito de Nina, todas as personagens apontam certa ambiguidade nela, porquanto ela está “coberta pela névoa” da incerteza, é a personagem mais nebulosa, que ninguém sabe o passado e sendo assim, a trama se desenvolve mediante esta busca interminável por decifrá-la, contudo, sem muito sucesso. Esta descrição conferida a Nina é forjada por Lúcio Cardoso mediante um clima ambíguo de modo a construir uma visão de algumas personagens com o que se pensa que elas são, e não estabelecendo algo ou determinada opinião.

Salientou-se que embora algumas personagens femininas possam ser comparadas com o estereótipo da *femme fatale*, em especial com o da vampira, elas não possuem poderes sobrenaturais, não voam, não hipnotizam, não se alimentam de sangue como as vampiras, pois como fora dito acima, as descrições em CCA são estabelecidas nos campos metafórico e comparativo, e não fogem à esfera humana. Neste estudo, efetuou-se uma comparação entre

Nina e a *femme fatale* no que concerne aos instintos, aos desejos, visto que em consonância com o estilo de Lúcio Cardoso, algumas mulheres recorrem aos pecados para satisfazerem seus desejos como forma de libertação, isto é, traição, solidão, suicídio, paixão inconsequente, abandono de lar, dentre outros, mas sempre com um preço a ser pago. Além disso, verifico-se igualmente a influência do gótico e do byronismo na composição de CCA ao mostrar as temáticas do sombrio, do mórbido, do caótico, e da putrefação da carne, todavia, sem estabelecer uma atmosfera sobrenatural.

Em comparação entre as duas obras, destacou-se a ênfase que o filme confere a algumas características do escritor mineiro. A cena ressalta a tentativa de entendimento do feminino e a valorização da imaginação, mostrando Nina em todo o seu esplendor, sendo reverenciada e analisada por um homem mesmo após a sua morte, e com isso, Saraceni destaca duas características recorrentes da prosa cardosiana: o monólogo interior e o fluxo de consciência, isto é, a tentativa de André em compreender este feminino demasiado ambíguo.

Verificamos o processo de fidelidade sendo transgredido, porquanto é interessante ressaltar que diferente do romance que menciona diretamente o que André pensa e sente, no filme, além de não ter uma voz narrando, as câmeras – em alguns momentos na modalidade *close-up* – mostram o que no livro não podemos ver, isto é, as expressões faciais e corporais que representam as angústias e os sentimentos da personagem através de seu monólogo interior. Mediante isto, além de o filme evidenciar algumas características do autor aqui investigado, as câmeras também aproximam o espectador da arte construída pelo cinema e incentivam este a descobrir as nuances implícitas não somente no cenário, mas também nas personagens, pois ao sugerir, o diretor deixa a cargo dos espectadores a complementação – através da imaginação – de um universo cheio de possibilidades proporcionado pela tela. Deste modo, verificamos que a câmera ao sugerir hipóteses ao espectador, compactua com o estilo de Lúcio Cardoso ao proporcionar a quem assiste ao filme diversas interpretações da cena mediante várias hipóteses possíveis ao tentar entender este feminino nebuloso. Além do mais, constatou-se que o diretor se valeu das várias técnicas narrativas e de filmagem (monólogo interior, fluxo de consciência, fragmentação do tempo e das imagens, não linearidade da narrativa, descontinuidade) não somente para destacar características fundamentais da prosa do escritor mineiro, mas também para enriquecer e conferir dinamismo à narrativa e aos processos visuais da filmagem, de modo a enfatizar elementos específicos do romance.

Portanto, mediante uma comparação entre romance e filme, este capítulo procurou estabelecer os pontos de contato entre ambos no intuito de ressaltar as características do escritor mineiro destacadas na adaptação de Saraceni e, deste modo, corroborar que em CCA, a é uma estratégia discursiva para registrar a impossibilidade de se saber tudo a respeito do feminino e da verdade, posto que os dois atuam na esfera das incertezas. Desta forma, procurou-se mostrar através das duas mídias que as versões mais se escondem do que aparecem, uma vez que este é o estilo engendrado por Lúcio Cardoso com a finalidade de construir a visão de algumas personagens com o que se pensa que elas são, e não estabelecendo algo ou determinada opinião.

4 AS SIMBOLOGIAS DO FEMININO NA TRANSPOSIÇÃO MIDIAL

A simbologia é demasiado significante na ficção Cardosiana. O escritor mineiro intentava capturar o mundo configurando-o simbolicamente e, desta forma, sua escrita instaura uma espécie de cosmogênese para tentar não apenas entender este mundo, mas também os indivíduos que faziam parte não somente de seu ciclo social, mas de uma maneira geral. Em CCA são os símbolos associados à composição do imaginário e ao feminino que servirão de hipótese ou possíveis instrumentos para a análise de algumas transgressões no processo vivencial de algumas personagens. Além do mais, as transgressões do feminino são percebidas mediante diversos símbolos que serão demonstrados durante este capítulo. Cabe destacar que a significância do feminino a qual pretendemos comprovar nas duas obras não é representada apenas por mulheres (em especial Nina e Ana), mas também por Timóteo que representa uma simbologia ligada ao feminino e por ser o único homem com características femininas na trama. Desta maneira, ressaltaremos diversos símbolos cardosianos agregados ao filme de Saraceni através de algumas transposições midiáticas com o intuito de tecer um paralelo comparativista entre filme e romance, de modo a destacar a proeminência do feminino e suas transgressões em ambas as mídias.

Lúcio Cardoso cria suas personagens e a linguagem – imagetivamente fundidas – formando seu estilo através dos diversos símbolos que pretendemos demonstrar na comparação com o filme. A linguagem de CCA estabelece uma realidade simbólica, portadora de signos passionais, e será ela, naturalmente, quem apontará a complexidade das personagens e do ambiente. Deste modo, a composição estética dos símbolos na narrativa cria outra realidade que é analisada a partir da verdade aparente por detrás das coisas e dos indivíduos e, sendo assim, a ficção é composta, como fora visto, na esfera da indefinição e da ambiguidade. As principais personagens (Nina, Ana e Timóteo), por exemplo, despertam do torpor existencial em que estão imersas à proporção que são ficcionalmente reeditadas e constantemente reavaliadas no âmbito das incertezas, porquanto o ser, objeto da narrativa cardosiana, quer recuperar sua imagem que se perdera nas névoas do passado e do cotidiano, pois as aparências no romance às vezes ofuscam a sua essência.

Devemos salientar que não é propósito deste estudo analisar os símbolos necessariamente a partir de suas definições preestabelecidas, já que para Lúcio, nada é verdade absoluta e as acepções são apenas hipóteses para avaliarmos determinada coisa ou

pessoa no âmbito da dúvida, de modo que possamos investigar as diversas versões que são levantadas ao longo da narrativa. Interessa-nos então, primordialmente, analisar pelos meios da transposição midiática e do comparativismo a rede de relações que estes símbolos estabelecem e em que, por sua vez, são eles próprios enredados e, assim, constituir conexões com as personagens e suas transgressões, e com o ambiente através da transposição midial. Deste modo, não serão os símbolos petrificados, isto é, preestabelecidos, que nortearão nossa análise. O procedimento analítico será marcado pelo esforço em traduzir o símbolo no contexto ao qual ele próprio cria e modifica, em consonância com o estilo poético de Lúcio Cardoso, mediante sua ação revitalizadora perante o que ele pode vir a significar em contextos e interpretações distintas tanto no romance quanto na adaptação fílmica.

Em vários momentos do enredo o universo feminino é explorado através de diversos símbolos, comparações e metáforas, a fim de destacar este universo e corroborar sua importância. A todo o momento se faz menção à feminilidade, às particularidades do universo feminino e suas simbologias, isto é, um vestido, um perfume, a intuição, o enorme poder de sedução, a importância da maternidade, o jeito carinhoso e ao mesmo tempo ríspido em algumas ocasiões, dentre outros tópicos. Desta maneira, tais tópicos são utilizados como instrumentos que destacam a relevância que este universo feminino ganha na obra e, sendo assim, apontaremos algumas adaptações que no filme destacam alguns destes elementos que no romance são ligados às transgressões. Ambas as mídias exploram em demasia determinados símbolos femininos, suas principais características e as peculiaridades de algumas personagens, ressaltando assim, nossa hipótese da significância e do papel central constituído por este “espírito” feminino que na maioria das vezes, intencionalmente ou não, rege os acontecimentos e a narrativa.

4.1 O universo feminino e suas particularidades

A subversão e a transgressão às regras igualmente se dão a partir das diversas formas de feminilidade e simbolismo, não havendo assim, um único meio de transgredir, mas vários. Nina também se impõe através de sua beleza e da moda com suas lindas roupas e belos acessórios como: chapéus, pulseiras, cordões e anéis. Simone de Beauvoir (1949) analisa a importância e a complexidade do adorno para as mulheres ao longo dos anos e sentencia que:

“A função do adorno é muito complexa: possui entre certos primitivos um caráter sagrado; mas seu papel mais habitual é completar a metamorfose da mulher em ídolo” (BEAUVOIR, 1949, p. 201). O feminino é tão marcante em CCA que o primeiro sinal de antipatia e advertência à figura de Nina, assim quando a mesma chega à chácara, é justamente direcionado a um dos traços femininos mais marcantes dela: a roupa. Este sinal de hostilidade, ainda que velado, é desferido por Demétrio, mentor da família e defensor mais tenaz dos bons costumes e do tradicionalismo da família mineira: “Desculpe, Nina, mas é que todos aqueles chapéus e vestidos são inúteis na roça. Você sabe que estamos na roça, não sabe? Aqui – e ele apontou com um gesto displicente – as mulheres se vestem como Ana” (CARDOSO, 1979, p. 58).

Sendo assim, Nina mira com atenção pela primeira vez os dois, e, desde então, passou a todo o momento negar aquela versão feminina apagada e sem graça representada por Ana, e aquele tradicionalismo extremo e arcaico representado por Demétrio, como nesta passagem do diário de Betty em que Nina dialoga com esta: “Eu não quero viver segundo o sistema do Sr. Demétrio” – disse. Ergui apenas os ombros, imaginando a que lutas não teríamos que assistir, caso ela pretendesse realmente inaugurar outro gênero de vida” (CARDOSO, 1979, p. 109-110).

Logo, é através de uma mulher, sua cunhada Ana, que Nina percebe mais nitidamente o seu contrário, percebe outra versão do feminino, uma versão avessa à sua realidade, uma versão da qual Nina não quer fazer parte, pois sua cunhada até então obedecia às regras estabelecidas por seu marido, isto é, além de se vestir de maneira retrograda e antiquada, era submissa e não possuía voz como a maior parte das mulheres casadas da primeira metade do século vinte e, sendo assim, Nina começa a “inaugurar outro gênero de vida” na casa conforme Betty mencionou.

A feminilidade é tão significativa no romance que ao contrário também ocorre, pois é com a chegada de uma nova mulher – Nina – que Ana percebe e começa a questionar a vida retrograda e cheia de restrições que levava, uma vez que outra versão feminina chegara aos seus olhos despertando-a para uma nova realidade:

Eu era uma menina ainda, e desde então meus pais só trataram de cultivar-me ao gosto dos Meneses. Nunca sai sozinha, nunca vesti senão vestidos escuros e sem graça. Eu mesma (ah, padre! Hoje sei disto, hoje que imagino como poderia ter sido outra pessoa – certos dias, certos momentos, as clareiras, os mares em que poderia ter viajado! – com que amargura o digo, com que secreto peso sobre o coração...) me esforcei para tornar-me o ser pálido e artificial que sempre fui, convicta do meu alto

destino e da importância que para todo o sempre me guardava em casa dos Meneses (CARDOSO, 1979, p. 99).

Deste modo, percebemos a proeminência de Nina na trama, pois além de ela subverter a ordem estabelecida na chácara, é com a chegada desta e através do seu estilo de vida que Ana desperta para um outro lado do feminino e para outras questões de sua vida pessoal e da família Meneses, como a própria Ana menciona ao se referir à Nina: “Nunca em minha vida desvendara tanto de mim mesma, e era diante de outra mulher, precisamente daquela mulher, que eu o fazia” (CARDOSO, 1979, p. 308).

Igualmente, André destaca a roupa, elemento fundamental do universo feminino, para ressaltar o poder e o fascínio da presença exterior da mulher, presença esta, que encanta e seduz. Em seu diário, ele relata uma das visões mais significativas e marcantes de sua adolescência: Nina e seu vestido. Desta forma, um elemento demasiado significativo, um vestido, possui, no romance, o poder de seduzir, encantar, e deixar, até certo ponto, André ébrio com essa presença de Nina (do feminino) trajada com seu opulente vestido:

Devo ir mais longe: sempre que pretendo reviver o que foram os primeiros anos da minha adolescência, reencontro algo caótico, perturbador, mas de onde sobressai nítido e alado, esse estranho vestido de baile – uma obra-prima de futilidade, de graça, desse nada íntimo e fascinante que estrutura a presença exterior da mulher (CARDOSO, 1979, p. 196).

André, em seu diário, também nos passa uma noção de algumas peculiaridades existentes neste universo feminino. Em diálogo com Nina, ele destaca a “alma” feminina quando esta lhe trata com extremo carinho: “De súbito, como se cedesse ao impulso da cena evocada, sua voz se fazia veludosa, de uma melancolia infantil e feminina, onde eu sentia pulsar de novo, com que emoção, toda a força de sua alma amorosa” (CARDOSO, 1979, p. 16). Posteriormente, André relata que por uma espécie de essência feminina, Nina perde a amorosidade, lhe segura pelo braço e desfere uma bofetada em seu rosto: “Este esforço durou talvez, o espaço de um minuto e, compreendendo afinal que ia perder, não sei que instinto a moveu, nem que essência feminina ferida e ultrajada comandou o seu gesto – sei apenas que, erguendo a mão, desferiu-me uma bofetada” (CARDOSO, 1979, p. 24). Neste trecho, a narrativa nos apresenta este universo feminino complexo, porém fascinante; e suas simbologias e características que fazem uma mulher ser extremamente carinhosa e até certo

ponto pueril, mas também impetuosa ao ponto de desferir uma bofetada momentos depois de um diálogo.

Como destacado acima, a presença feminina com suas formas encanta, domina, conduz até o ponto em que André sucumbe àquela presença como se dela dependesse para existir, reforçando assim, a hipótese da significância e poder do feminino em CCA como no trecho a seguir: “Suas formas femininas, como uma droga que começasse a atuar sobre meus sentidos, enchiam-me inteiramente os olhos. Lentamente, através de sua personalidade, eu me encaminhava à minha descoberta” (CARDOSO, 1979, p. 368). A respeito do poder da mulher, Simone de Beauvoir ressalta o simbolismo conferido em determinadas culturas a algumas mulheres que chegam a ser consideradas quase sobrenaturais por conta de sua extrema beleza e de seus traços marcantes como a figura de Nina, por exemplo, que era uma mulher extremamente bela e encantadora: “Em todo caso, quanto mais os traços e as proporções de uma mulher aparecem harmonizados, mas ela alegra o coração dos homens, porque parece escapar aos avatares das coisas naturais” (BEAUVOIR, 1949, p. 201-202).

Um evento extremamente significativo que marca igualmente a forte presença do simbolismo feminino na obra é quando Nina queima suas roupas no início de sua doença, parecendo um ato frívolo e caprichoso, e, somente uma mulher percebe o que estaria por vir: a governanta Betty.

Dentro em pouco não restou no cimento mais do que um punhado de cinza negra – tudo o que sobrava daqueles belos vestidos que tanto haviam agitado a chácara e nossa cidade, que haviam brilhado outrora em tantos jantares famosos e reuniões da família. Sem coragem para me afastar, eu me lembrava das caixas e das malas chegando da estação, dos empregados enfileirados para apanhá-las, da própria Dona Nina, tão moça ainda, olhando para os lados, hesitante, um crepe esvoaçando sobre o rosto. Sem saber o porquê, como se assistisse o fim de um período, não tinha coragem para afastar os olhos das cinzas, e sentia o coração singularmente pesado (CARDOSO, 1979, p. 333).

Além dos constantes deslocamentos entre Rio e Minas, Nina também construía sua identidade através da moda – elemento feminino extremamente significativo – com suas roupas exuberantes e de boa qualidade. Por meio das mesmas, ela não somente transgredia o padrão de Vila Velha e conseqüentemente seu sistema de regras, mas também impunha uma espécie de marca registrada que a mantinha viva e presente mesmo em sua ausência. Deste modo, suas roupas são objetos que a afirmam como sujeito, e a destruição destas, remete simbólica e metaforicamente à destruição de um sujeito que já não existe mais ou que está

morrendo aos poucos, pois como a própria Nina afirmou: “Quem vestia esses trajes Betty, já não existe” (CARDOSO, 1979, p. 331).

Logo, a queima dos vestidos já era o prenúncio de um novo período não só na vida de Nina, mas também na vida da casa. Pouco tempo depois, Nina viria a ser consumida pela doença e com ela também toda a casa arruinada pela decadência financeira e moral da família Meneses e, sendo assim, com a morte de Nina: “[...] cai por terra qualquer possibilidade de mudança, representada por ela, o ser estrangeiro, o que vem de fora, representando a esperança da mudança” (BARROS, 2002, p. 78).

É realçado outro importante elemento feminino: o perfume. Desta forma, a feminilidade é tão marcante em CCA que André sucumbia não somente àquela visão de mulher, mas também se encantava com o perfume de Nina que o deixava atônito e ébrio. Em dado momento ele percebe a frialdade das mãos de Nina em seus lábios e a julga real, mas o seu perfume, este o leva para uma espécie de outro mundo como é destacado no trecho a seguir: “– Veja só como está fria. E espalmou contra meus lábios. Mais do que frialdade, que era real, senti o seu perfume que se desprendia dela – e um esmorecimento, como uma vaga que se rompesse no meu corpo, tomou-me todo” (CARDOSO, 1979, p. 368). Desta maneira, além de sua extrema beleza, de suas lindas roupas e dos adornos, Nina também encanta através de seu perfume que é um elemento (aqui leia-se símbolo) extremamente significativa no universo feminino, pois: “A mulher faz-se planta, pantera, diamante, madrepérola, misturando ao seu corpo flores, peles, búzios, penas: perfuma-se a fim de exalar um aroma como a rosa e o lírio [...]” (BEAUVOIR, 1949, p. 201).

A referência à feminilidade também alude o ápice, talvez, da vida de uma mulher: ser mãe. O trecho seguinte nos passa uma noção da relação entre Nina e André nas palavras deste: “Mulher e mãe, que outro ser híbrido poderia condensar melhor a força do nosso sentimento?” (CARDOSO, 1979, p. 344). Além de destacar o universo feminino e o que sente por Nina, André se refere à importância da figura materna na vida do indivíduo e da sociedade, visto que é ela quem cuida, quem cria, conforme as palavras de André: “Fora ela quem me criara, e me dera o poder de analisar as coisas, e dizer o que preferia; que instituía minha identidade, tornando-me homem [...]” (CARDOSO, 1979, p. 343). Contudo, ele menciona, ainda que veladamente, a verdade, e o primeiro fragmento citado no parágrafo aponta implicitamente a relação entre os dois: “Mulher e mãe”. Logo, podemos depreender que se ela é mãe, logicamente ela é mulher. Todavia, o vocábulo “mulher” pode se

transfigurar em “amante”, uma vez que André é claro: Nina é mulher (amante) e mãe. Desta forma, podemos inferir que o vocábulo mulher encontra-se somente para aludir uma observação que aponta Nina como sendo as duas coisas: mãe e amante.

Na perturbação do espírito de André por conta de sua relação com Nina, ele reconhece a posição dela como mãe e o que isto representa, contudo, o demasiado sentimento e o intenso desejo inquietam sua mente, posto que ele a ama como mãe e ao mesmo tempo a deseja como amante e, deste modo, da suposta relação incestuosa sustentada por André, podemos analisar que:

Na emoção perturbadora e no prazer, antes mesmo de ter engendrado, ele esquece seu eu singular. Embora tente distingui-las encontra numa e noutra, amante e mãe, uma só evidência: a de sua condição carnal. Ao mesmo tempo deseja realizá-la; venera a mãe, deseja a amante [...] (BEAUVOIR, 1949, p. 208).

Simone de Beauvoir, no fragmento acima, analisa a atitude de alguns homens a respeito desta conduta incomum e reprovável pela sociedade, salientando que a prática do incesto é proibida, pois:

[...] repugna ao homem encontrar a mulher que possui a essência temível da mãe, ele procura dissociar esses dois aspectos da feminilidade: eis porque a proibição do incesto, pela exogamia ou outras formas mais modernas, é uma lei universal; eis porque o homem se afasta sexualmente da mulher nos momentos em que ela se prende mais ao seu papel reprodutor: durante as regras, durante a gravidez e quando amamenta. [...] No desencadeamento erótico, o homem, ao se unir à amante, procura perder-se no infinito mistério da carne. Mas vimos que, ao contrário, sua sexualidade normal dissocia a mãe da esposa (BEAUVOIR, 1949, p. 192-193).

Além de conferir importância à figura materna e à feminilidade, André também quase antecipa, quase aponta um rastro do que seria desvendado ao final da trama: o fato de Nina não ser sua mãe, uma vez que ele era filho de Ana e Alberto. Mesmo através da intuição de que Nina não fosse sua mãe, André sentia uma extrema identificação com ela por conta de seu intenso sentimento e da presença imperativa desta figura feminina:

Ah, como éramos fortes, como éramos poderosos, em nosso entendimento! E no entanto, coisa curiosa, não posso designá-la como “aquela mulher”, e muito menos como “minha mãe”. Não é nem uma coisa nem outra. Não é nem a mulher exterior a mim, que possa ser designada “essa” ou “aquela”, nem o ser que me deu nascimento, alimentando-me com seu sangue e sua seiva. Talvez a qualquer outra mulher não me sentisse tão identificado assim (CARDOSO, 1979, p. 344).

No que tange à arma que Demétrio comprara, não é acenada uma característica feminina propriamente dita, mas sim a significância do simbolismo feminino em CCA. Quando Demétrio vai à loja do farmacêutico comprar a arma que pertencera à mãe deste – mais uma vez percebemos a menção ao feminino –, Demétrio menciona que é uma arma feminina, reforçando assim, nossa tese da proeminência do feminino na obra, pois além da arma ser compatível com mulheres, poderia ter sido do pai e, todavia, pertencera à mãe, figura feminina: “– É uma arma feminina – disse, fazendo cintilar as incrustações de madrepérola que bordavam o seu cabo. – Pertenceu à minha mãe – esclareci” (CARDOSO, 1979, p. 42).

Em um dado momento da trama, o farmacêutico relata o momento em que abordara Nina, sem conhecê-la, quando esta esperava para encontrar-se com o coronel: “Não sei quem é o senhor” – disse com simplicidade, e havia em sua voz um tom formal, que em nada se assemelhava à repulsa” (CARDOSO, 1979, p. 90). Ao que parece, o farmacêutico entendeu que a reação de Nina não representou contrariedade – afinal de contas, não possuía nenhuma relação com ele, não o conhecia –, mas sim a oportunidade de desabafar com alguém coisas da vida que tornavam-se angústias. Desta forma, o relato do farmacêutico destaca a famosa intuição feminina e a ênfase conferida ao simbolismo feminino por parte do romance:

Insisti “preciso falar com você”. Ela me fitou novamente, e desta vez de alto a baixo, como se desejasse exatamente avaliar quem eu fosse. Compreendi, pelo seu olhar, que ela não se enganava ao meu respeito. Ah, que intuição feminina e maliciosa! Também, confesso, não tinha intenção de me esconder em coisa alguma (CARDOSO, 1979, p. 90).

Padre Justino, por sua vez, também corrobora nossa tese quando ressalta o instinto feminino, essa peculiar intuição que somente as mulheres possuem quando analisam ou pressentem algo. Esse instinto é mencionado quando padre Justino relata o comportamento obcecado de Ana ao seguir os passos de sua cunhada para observá-la constantemente, uma vez que era o modelo de feminilidade encontrado em Nina que Ana tanto admirava e buscava obstinadamente e, sendo assim, era em sua cunhada que ela acreditava que estaria a sua suposta salvação: “Era o instinto que a guiava, com esse faro que só as mulheres possuem, e assim mesmo determinadas mulheres. Sabia que era dali que lhe viria a salvação” (CARDOSO, 1979, p. 526).

Portanto, os diversos símbolos que representam o feminino serão analisados a seguir ao compararmos romance e filme, de modo a destacar a proeminência deste universo e suas particularidades mediante as transposições midiáticas na adaptação de Saraceni.

4.2 O não enquadramento de Nina ao estilo de vida dos Meneses: um símbolo feminino de transgressão

Ao compararmos filme e romance, destaca-se a cena em que Nina relembra alguns momentos no Rio de Janeiro em carta ao coronel. Nesta, verificamos uma simbologia relevante representada por um quadro na parede e o destaque da figura de Nina. Aparecendo quase por completo ao lado da imagem desta, o quadro pode ser considerado dentre outras questões, uma simbologia de sua memória e de sua nostalgia, pois o artista mineiro:

[...] completa o caminho da aprendizagem existencial, em que os tempos convergem e se revelam no espaço da memória e do texto. [...] Decompondo e recompondo os signos aprisionados na lembrança, Lúcio Cardoso constrói uma nova realidade, um novo universo, mais rico e mais claro que o primeiro, porque este, ao lançar luzes sobre aquele, ilumina imperceptivelmente o futuro (MARTINS, 1997, p. 34).

Como era carioca, sentia uma imensa saudade de sua terra natal, sobretudo do mar. A cena mostrando Nina de costas para o mar e com o quadro realçado pela câmera (vide fig.9), pode ser interpretado como uma metáfora que representa a distância e a saudade que ela sente tanto do Rio de Janeiro, quanto do mar. Sinestesticamente, podemos apurar que a visão do mar – contida no quadro – é somente para o telespectador e não para Nina, uma vez que ela se encontra distante daquele cenário e, desta forma, não pode vê-lo, e essa, é uma das muitas angústias que perturbam seu espírito. Tânia Pellegrini (2003) ressalta no que concerne à adaptação cinematográfica, a importância da conexão entre linguagem verbal e visual e a consonância harmônica entre as diversas formas de arte, e salienta:

Vai assim ficando clara, então, a relação com a literatura: a técnica cinematográfica e a dinâmica de suas imagens de celulóide em movimento invadem a técnica literária e suas palavras estáticas no papel. Todavia, não se deve atribuir apenas à influência dessa nova técnica a alteração da dimensão espaço-temporal do romance moderno, pois ela também coincide com outros elementos relacionados ao desenvolvimento das artes plásticas, como, por exemplo, o sistema cubista das perspectivas múltiplas, o que demonstra como as diversas linguagens artísticas mantêm entre si um constante e frutífero diálogo (PELLEGRINI, 2003, p. 22-23).

Deste modo, a cena mostrando Nina de costas para o quadro pode representar simbolicamente, dentre outros tópicos, a distância e a tristeza dela em relação ao mar e à sua terra natal, logo, tal cenário só encontra-se constituído em sua memória, pois ela não pode vê-lo em loco, somente rememorá-lo. Assim, o mar só encontra-se em suas lembranças e o que

resta naquele momento é somente a solidão em uma casa cujo clima é sufocante e opressivo, uma vez que: “Sendo Nina carioca, ela trás em si a luz solar e marinha: não é de se admirar, portanto, que sua contextura diáfana se contraponha e gradativamente seja atingida pelo processo corrosivo que degenera os habitantes da chácara silenciosa e obscura” (MARTINS, 1997, p. 132).

Verificamos um jogo de imagens fragmentadas em estilo cubista onde podemos verificar um quadro dentro de um segundo quadro (a tela da câmera). Logo, podemos inferir que é uma memória dentro do presente: um cenário alegre (a praia), simbolizado pela memória e amalgamado dentro de um cenário triste (Nina sozinha e melancólica no quarto), simbolizado pelo presente no filme. Desta maneira, teceremos um diálogo com o texto de Marta Cavalcante de Barros (2002), visto que neste caso, é importante a menção e a conexão dos dotes artísticos de Lúcio Cardoso em consonância com a adaptação. Perspicaz observador das diversas tendências artísticas e das cenas culturais nacional e mundial, além de escritor e pintor, também produziu filmes e peças de teatro, pois:

Desde cedo revelou uma paixão pelo cinema. Participou da produção de filmes, roteiros, o que, com certeza, influenciou sua visão de mundo. Tinha predileção pelos cineastas expressionistas, cujos valores plásticos explorados nos filmes o impressionaram. Pouco a pouco, Lúcio compreende os vínculos entre o cinema e o romance e os transpõe para suas criações [...] (BARROS, 2002, p. 37).

No que tange ao estilo, além do discurso caótico expressionista, Lúcio também trabalhava a fragmentação das imagens em suas narrativas num estilo cubista para nos passar diversas sensações e possibilidades através de seu senso imagético, muito por conta das vanguardas europeias das quais foi contemporâneo. Ao analisar os diários de Lúcio, Beatriz Damasceno (2012) ressalta a marcante característica expressionista no que concerne à escrita do romancista mineiro ao compará-lo com Octávio de Faria, e salienta:

Ambos possuíam características expressionistas, carregadas de tensão interior, que se constroem exatamente a partir das fissuras da palavra e propõem uma literatura marcada por incertezas e indeterminações. Esse modo de pensar a palavra fez de Octávio de Faria um grande apreciador e crítico de cinema, apontando a imagem cinematográfica como saída para a literatura (DAMASCENO, 2012, p. 105).

Neste cenário, ao compararmos as duas obras, percebemos o diretor em consonância com a visão e o estilo artístico do escritor mineiro, uma vez que os fragmentos de imagens e

sentidos, e a tensão dos mesmos, são utilizados para retratar o espírito feminino – representado por Nina – tão importante à composição do romance objeto deste estudo, já que:

A Crônica da casa assassinada forma um todo apelativamente visual: as cenas brotam do papel transfigurando-se em imagens. O livro é repleto de índices e descrições que revelam o olhar de um homem acostumado a observar o mundo através de suas formas e cores. Lúcio Cardoso, em sua maturidade, foi impedido por um derrame de continuar a escrever, dedicando-se a uma forma artística que lhe era cara – a pintura. Muitos são os artigos que mostram detalhadamente a influência do olhar do pintor na criação de sua obra literária (BARROS, 2002, p. 36).

Logo, verificamos nestes fragmentos diversas simbologias, signos e contrastes através das imagens: lembranças passadas e presentes, Nina triste ao lado de um cenário alegre (o quadro), Nina enclausurada dentro de um quarto ao lado de um cenário que representa liberdade (o mar); além do contraste entre o espectador e Nina, porquanto somente aquele vê o mar, ao contrário desta que não pode vê-lo, mas apenas rememorá-lo. Deste modo, Lúcio Cardoso cria um mundo no qual:

[...] se nota que, para configurá-lo, tudo se resume numa questão de signos. Daí a importância da fenomenologia da imagem para a compreensão de sua poética. Obcecado que era pela imagem, Lúcio tenta criá-la nas mais variadas formas e por este motivo, outras áreas atraíram-lhe a atenção: o cinema, o teatro, a pintura e a poesia (MARTINS, 1997, p. 16).

Desta forma, se tornam demasiado importantes a diversidade artística e a diversidade narrativa (já que a câmera também é uma espécie de narrador) para o enriquecimento da obra, e a ampliação das possibilidades de leitura e interpretação. Na cena, podemos considerar que o diretor constrói uma leitura perspicaz de Lúcio Cardoso, uma vez que:

É impossível pensar a literatura do século XX dissociada do mundo das imagens em movimento, em particular o cinema. O mundo moderno é antagônico, complexo, contraditório, heterogêneo. A experiência das duas grandes guerras, os conflitos que foram eclodindo em cada canto, as diversidades de opiniões e atitudes deram ao artista a sensação de caos e fragmentação que aparece em tantas obras das vanguardas do início do século (BARROS, 2002, p. 37).

Aqui, também é conveniente tecer um diálogo com o texto de Maria Cristina Cardoso Ribas (2014) no qual a autora salienta a importância do hibridismo e da intertextualidade entre literatura e cinema para o enriquecimento das formas narrativas e das diversas possibilidades artísticas ao citar Baktin (1997) quando o mesmo sentencia que: “No paradigma da re/desleitura, tanto a literatura quanto o cinema sairão enriquecidos, já que a perspectiva

inclui, dentre outras noções, as de hibridismo, transformação, canibalização, reescrita, palimpsesto, dialogismo (BAKTIN, 1997, apud RIBAS, 2014 p.121). Igualmente, a autora cita Julia Kristeva (1969) para destacar a importância da intertextualidade estabelecida com a junção entre as diversas formas artísticas, uma vez que a obra literária não representa um ponto fixo, mas um encadeamento de textos em diálogo uns com os outros, pois: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1969 apud RIBAS, 2014, p. 121).

É interessante notar que a adaptação de Saraceni, de acordo com o citado acima por Kristeva, engendra esse “mosaico” de citações através do destaque das diversas formas artísticas, que no caso do filme, faz menção à pintura e, por conseguinte, ao autor do romance, posto que Lúcio também enveredou por esta arte, dentre outras. Ademais, a incorporação de outras mídias artísticas além de adicionar à adaptação suportes distintos e diferenciados, fomenta expectativas diversas, acrescentando públicos de outras áreas. A respeito da utilização das diversas mídias em uma adaptação cinematográfica, teceremos um diálogo com Thais Maria Gonçalves da Silva (2012) no qual a autora salienta a importância em realçar as especificidades de cada mídia não somente para o enriquecimento da adaptação, mas também para um maior diálogo com os diversos públicos que assistirão a obra e que, por conseguinte, trarão expectativas diversas e, sendo assim, a autora elucida:

Uma adaptação de uma obra literária será vista de diferentes formas por aqueles que leram a obra escrita e por aqueles que a ignoram e apenas assistiram ao filme. Em uma adaptação, quando passa de uma mídia a outra (como no caso de literatura e cinema, onde a primeira mídia se vale da imaginação do leitor e a segunda da percepção do espectador), os diferentes aspectos das mídias vão dar ênfase a diferentes aspectos da história (2012, p. 197).

O mencionado acima pela autora dialoga harmonicamente com Maria Cristina Cardoso Ribas (2014), pois, no que concerne à comparação entre as obras, esta propõe que a adaptação cinematográfica quando se utiliza das diversas fontes artísticas, enriquece não somente a obra adaptada, mas também o texto fonte, porquanto nos fornece novas possibilidades de interpretar as duas obras, além de atingir públicos diversos que trazem à interpretação novos conceitos e visões, já que: “Trata-se de linguagens e suportes diferentes, com públicos distintos, expectativas diversas [...]” (RIBAS, 2014, p. 124).

Na cena, o feminino é destacado com a imagem de Nina em *Close-up*, onde ela rememora acontecimentos do passado como no dia em que se encontrara com o coronel em

um bar na praia. Na cena, Saraceni enfatiza um dos temas mais explorados na ficção cardosiana: as angústias da mulher. Percebemos durante a lembrança de Nina as mudanças em sua fisionomia conforme o que é lembrado por ela com sua voz em *off*: aparentando uma intensa angústia – com destaque para a respiração ofegante e o fechar constante dos olhos – quando relembra alguns momentos com o coronel no Rio de Janeiro; e aparentando uma certa nostalgia melancólica com um sorriso triste quando lembra do momento em que joga o presente que ganhara do coronel ao chão num ímpeto de fúria. Desta forma, em relação às personagens e à época em que CCAfora escrita, podemos considerar que:

Nos anos 1950, o *nouveau roman* deu continuidade ao movimento de dissolução do romanesco iniciado pelas vanguardas, rejeitando o personagem clássico e a temporalidade cronológica e causal [...] Trata-se de um novo realismo, que privilegia a descrição para valorizar as superfícies dos gestos e dos objetos [...] (FIGUEIREDO, 2010, p. 86).

Ao compararmos as duas obras, percebemos que a adaptação é encenada com o auxílio da voz de Nina em *off* como se estivesse escrevendo a carta naquele momento e, no entanto, a cena apresenta Nina calada e encostada ao lado do quadro lembrando os acontecimentos através de sua voz. Desta forma, a ênfase que é atribuída à outra modalidade artística (representada pelo quadro) em consonância com os gestos de Nina é de grande importância ao filme e destaca a mídia pintura como um símbolo significativo na obra, pois Lúcio Cardoso também enveredou por esta arte e compôs alguns quadros e, sendo assim, no que diz respeito à composição de CCA, vale destacar que:

[...] entraram em cena o prosador e o pintor. Ao metaforizar sentimentos e personagens, Lúcio Cardoso trabalha as palavras situando-se simultaneamente por dentro e por fora da linguagem. Ele encarna sentimentos, sons, cores; a imagem que configura o mundo se transforma em corpo verbal, já que o significado é ela própria (MARTINS, 1997, p. 73).

Sendo assim, além de destacar na cena a literatura, o cinema e outra modalidade artística, isto é, a pintura, podemos deduzir que os gestos da personagem e o objeto – neste caso o quadro – são igualmente valorizados não somente para enriquecer a narrativa, mas também para destacar os dotes artísticos e fazer menção ao autor do romance adaptado, uma vez que: “[...] a adaptação, neste sentido, consiste na ampliação do texto-fonte através destes [pintura, música, recursos audiovisuais e digitais] múltiplos intertextos” (STAM, 2008, apud RIBAS, 2014, p. 121).

Abriremos um diálogo com o texto de Clauss Clüver (2007) no qual o autor analisa as relações intermediáticas. O texto alude que Intermedialidade representa todos os tipos de interrelação e interação entre mídias. Segundo Clüver, há três modalidades de Intermedialidade: “combinação de mídias” (várias mídias dentro de outras mídias), combinação título e imagem, por exemplo; “referências intermediáticas” (citações e alusões de textos específicos ou qualidades de outras mídias); e “transposição midiática” (transformação de um texto composto em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia), um conto, um filme, uma pintura, é a fonte do novo texto em outra mídia, considerado o texto-alvo, por exemplo.

Deste modo, podemos destacar ao menos duas na adaptação ao deprendermos que houve uma “combinação de mídias” quando a mídia cinema faz referência à mídia pintura através do quadro. Destaca-se igualmente a “transposição midiática”, já que o romance fora utilizado como fonte do novo texto em outra mídia, isto é, a obra é adaptada ao texto-alvo (mídia cinema) formando um novo “texto”, uma nova obra. Clauss Clüver igualmente destaca a importância da intertextualidade para o enriquecimento da obra e menciona que Intermedialidade também significa intertextualidade e cita o autor Walter Moser (2006) para corroborar sua posição, pois este afirma que a intertextualidade: “[...] é uma forma condensada de dizer que entre os “intertextos” de qualquer texto (em qualquer mídia) sempre há referências (citações e alusões) a aspectos e textos em outras mídias. Filmes podem referir-se a pintores e pinturas” (MOSER, 2006 apud CLÜVER, 2007, p. 17). Sendo assim, podemos inferir que a intertextualidade construída para o enriquecimento da obra foi estabelecida pela mídia cinema quando faz referência não somente à mídia pintura, mas também ao artista, ao pintor e, desta maneira, não enriquece somente a obra adaptada, mas também o texto fonte ao ressaltar suas peculiaridades artísticas.

Ao compararmos as duas mídias, além da intertextualidade, fora demasiado importante a exploração de novas técnicas narrativas para o enriquecimento da obra adaptada para possibilitar a diversidade interpretativa e as várias visões acerca de determinado assunto ou personagem consoante ao estilo de Lúcio, porque: “O lema deve ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao diretor o que é do diretor”, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada” (XAVIER, 2014, p. 62). Além do mais, para um processo salutar de comparação entre duas obras, de acordo com Xavier é importante a liberdade artística do diretor sem o compromisso com a fidelidade à obra original, visto que:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens (XAVIER, 2014, p. 61).

Há na cena uma desconstrução entre passado e presente para conferir destaque à angústia de Nina através dessas mudanças de fisionomia, pois a voz representa o passado – visto que a carta já tinha sido escrita –, e no entanto, é posta como se fosse escrita naquele momento para chamar a atenção do espectador ao realce conferido às mudanças de fisionomia conforme o que vai sendo dito. Tânia Carvalhal (2006) ao analisar em seu texto as relações comparativistas entre obras, ressalta que:

O comparativista não se ocuparia a constatar que um texto resgata outro texto anterior, apropriando-se dele de alguma forma (passiva ou corrosivamente, prolongando-o ou destruindo-o), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados (CARVALHAL, 2006, p. 52-53).

Além disso, acrescenta a autora, ao destacar os processos comparativos entre obras pertencentes a mídias distintas que:

Outros campos da investigação comparativista também progrediram com o reforço teórico, entre eles e o das relações interdisciplinares. Literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e folclore, literatura e história, se tornaram objeto de estudos regulares que ampliaram os pontos de interesse e as formas de "por em relação", características da literatura comparada (CARVALHAL, 2006, p. 77).

O conflito anterior, o drama latente, a tensão psicológica, sobretudo no que concerne ao feminino (não se esquecendo de Timóteo que é homem e, no entanto também representa a força do feminino no romance), são pilares de muitas obras cardosianas, e em CCA a maioria dos acontecimentos se desenrolam através destas angústias. Insatisfação matrimonial ou social, falta de liberdade, falta de amor, maus tratos, incompreensão, desigualmente, são tópicos usuais na ficção de Lúcio Cardoso e que são explorados de modo a denunciar os dramas e os anseios que corroem algumas personagens por dentro e que no ápice, geram diversas consequências aos agentes (Nina, Ana e Timóteo) que interagem no mesmo ambiente. Historicamente, além de serem tratadas apenas como objeto por alguns homens, sempre se tentou cercear a mulher e confiná-la a uma posição submissa. Em relação a isto, Simone de Beauvoir tece uma lacônica análise acerca da mulher na época do império romano no qual os homens, embora permitissem por conveniência uma ínfima emancipação da

mulher, ainda se valiam – tendenciosamente – de dogmas para manter a figura feminina em subordinação com a desculpa do “sexo frágil”:

É no momento em que a mulher se acha mais emancipada, praticamente, que se proclama a inferioridade de seu sexo, o que constitui um notável exemplo do processo de justificação masculina de que falei: como não limitam mais seus direitos como filha, esposa, irmã, é como sexo que lhe recusam a igualdade como homem, pretextando, para dominá-la, “a imbecilidade, a fragilidade do sexo” (BEAUVOIR, 1949, P. 116).

Podemos igualmente efetuar um paralelo com Heleieth Saffioti (1976) que em consonância com Beauvoir também resalta os mitos que tendenciosamente foram construídos de modo a perpetuar a mulher num patamar inferior:

Convém, ainda, distinguir, dentre as formas de controle social, especialmente uma, de significação particular para o comportamento feminino: os mitos. Com efeito, nas sociedades competitivas, os mitos femininos preenchem funções precisas e, neste sentido, representam uma das possibilidades, e talvez uma das mais simples, de controlar o comportamento das mulheres, de modo a contê-lo dentro de certos limites de variação e de motivá-las a aderir aos padrões exigidos pelo sistema, na medida em que funcionam como legitimações destes mesmos padrões (SAFFIOTI, 1976, p. 309).

São esses mitos estabelecidos que o escritor mineiro combate e critica ao logo de sua obra, pois são meros ardis para que se continue a manipular e subjugar a mulher ao longo dos anos. Quando ele constrói o feminino e a verdade no âmbito da indefinição, vislumbra a possibilidade de serem objetos de constante redefinição e possíveis interpretações, e não como algo preestabelecido por culturas unilaterais e dogmáticas. Lúcio engendra seu estilo artístico – dentre outras formas – mediante aguda tensão latente entre as personagens, abordando não somente questões íntimas do ser humano, mas também questões sociais através dessas latências, sobretudo da figura feminina cerceada em seus anseios, e:

Em outras palavras, é por meio da personagem feminina que Lúcio ambienta sua prosa plena de traços responsáveis pelas aflições do sujeito (como a solidão, a angústia, a dúvida, a morte, a loucura, a liberdade, o desejo) e pelos conflitos históricos (os contratos sexuais, as diferenças sociais e jurídicas entre os gêneros, as liberdades civis, a hierarquia entre cidadãos, as violências contra os mais fracos, os preconceitos dirigidos a mulheres divorciadas ou avessas ao casamento convencional) (CARDOSO, 2013, p. 320).

Analisando por um viés comparativista, podemos inferir que o cineasta capta estas características cardosianas que não podemos perceber no livro, ou seja, as demonstrações de

angústia geradas pelas expressões faciais e pelo conflito interior e social que destroem a alma de algumas personagens e, desta maneira, cria um novo cenário de modo a destacar o feminino que, em Lúcio Cardoso é, dentre outras coisas, um instrumento de denúncia das tensões sociais e latentes através de intenso conflito psicológico e diversos simbolismos, pois:

Como sair de si sem tirar os olhos de seu interior e, simultaneamente, captar a realidade externa? Uma e outra hipótese são respondidas distintas ou conjuntamente nos romances de Lúcio Cardoso. Esta problemática significa, para ele, uma questão de signos e símbolos (MARTINS, 1997, p. 24).

Cabe ressaltar que ao compararmos as duas obras, percebemos que o conteúdo semântico não fora comprometido, pelo contrário, enriqueceu no que tange à significação, já que, como dito antes, o trecho do romance é descrito mediante carta de Nina ao coronel, ao passo que no filme, é mostrado não somente o conteúdo da carta, mas também Nina relembando momentos bons através de suas expressões faciais em um cenário cheio de simbolismos como já explanado acima. Sendo assim, a exploração de novas técnicas de filmagem e de narrativa não somente enriquece a obra como também pode auxiliar o espectador a perceber nuances que não podem ser visualizadas no livro, uma vez que:

[...] estratégias textuais como a metanarratividade, a intertextualidade, a desarticulação da sequência temporal, há muito deixaram de ser soluções estilísticas apenas de vanguarda – harmonizadas com um enredo romanesco atrativo, têm sido popularizadas, isto é, bem assimiladas por um público maior (FIGUEIREDO, 2010, p. 54).

Ismail Xavier (2003) analisa a importância conferida pelo cineasta russo Eisenstein (1990) – quando este escreve um artigo sobre adaptação cinematográfica – à valorização pelo cinema de novas técnicas de filmagem no que tange à descrição dos aspectos subjetivos e do drama interior das personagens, para que o cinema pudesse se colocar à altura da literatura no que concerne à representação destes dois tópicos:

A título de exemplo, ele [Eisenstein] cita seu método de “montagem vertical”, em que descarta o som sincronizado à imagem (esse que nos faz ouvir o que o ator está falando enquanto vemos seus lábios se moverem) e cria um tratamento dramático produzido pela presença simultânea de uma “cena externa” visível (a ação exterior de uma personagem em determinado lugar) e de uma “voz interior” que expressa o movimento subjetivo, o conflito psicológico-moral vivido pela personagem enquanto faz ou não faz certo gesto (XAVIER, 2003, p. 70-71).

Na cena, ocorre exatamente o que Xavier menciona quando se refere à modalidade cinematográfica “montagem vertical”, isto é, o diretor criou um tratamento dramático através da imagem externa, visível (Nina), com seus gestos, e em consonância com a voz interior da personagem (relembrando trechos da carta) que representa um “movimento” subjetivo mediante o conflito psicológico-moral. Sendo assim, ao compararmos as duas obras, percebemos que a adaptação representa não somente uma nova versão para o trecho do romance, mas também a interpretação por parte do cineasta de modo a enriquecer a narrativa através da câmera, nos apresentando outras possibilidades para a descrição da cena, posto que no livro somente podemos ler a fala de Nina contida na carta. Já no filme, podemos ouvir a fala desta e suas entonações vocálicas, além da percepção de suas expressões faciais, gestos e sentimentos. Aqui, podemos novamente abrir um paralelo com Thais Maria Gonçalves da Silva (2012) em que a autora salienta, a respeito da adaptação e da transposição midiática, a importância dos recursos que o cineasta possui em seu favor para uma *performance* visual a fim de valorizar as expressões faciais dos atores e a significância dos diversos símbolos escolhidos por aquele para a composição da cena, e elucida que:

[...] o narrador de um romance pode descrever a mente de uma personagem, explicar suas motivações e também pode mostrar situações e, juntamente com o leitor, julgar essas situações de forma crítica. Já para mostrar essa mesma história em um filme, mobiliza-se uma performance visual e um tempo real, os pensamentos das personagens serão mostrados através da expressão facial do ator, da música ou de símbolos escolhidos pelo diretor (2012, p. 197).

Percebemos então, a perspicácia do cineasta carioca nesta transposição midiática para comunicar, em sua versão, o conteúdo semântico contido na carta de Nina com o auxílio do primeiro plano e desta maneira, ele transforma a câmera em narrador sagaz, estendendo o campo de visão do espectador ao enfatizar escrita e imagem, porquanto: “A informação comunicada por um texto escrito à mão pode ser rica em relação à personalidade do indivíduo que escreveu como também à época e ao lugar onde foi escrito” (CLÜVER, 2011, p. 13). Desta forma, no que concerne à interpretação do diretor: “[...] a comunicação de um texto verbal acontece pela voz ou por escrito. A enunciação do texto é igual à performance musical: é uma versão (e interpretação) do texto” (CLÜVER, 2011, p. 12).

Além das lembranças, da nostalgia, e dos simbolismos, a cena igualmente destaca um dos pontos importantes na prosa de Lúcio Cardoso: o não enquadramento de algumas personagens em determinadas regras estabelecidas. Nas duas obras, a maior

representante desta temática é Nina. Ela representa em maior grau o novo, o “estrangeiro”, quem traz a mudança, quem transgride. Como Nina não está enquadrada dentro do quadro (pintado) – a cena é enfática, mostrando-a ao lado deste quadro, isto é, do lado de fora –, podemos depreender que ela não faz parte daquele cenário marítimo, visto que está longe de sua terra natal. Sendo assim, podemos sugerir que ela também não se enquadra no modelo (“quadro”) anacrônico de vida estabelecido pelos Meneses. No que concerne à adaptação, podemos considerar que:

[...] o meio usado para dar vida ao espaço é a descrição, que pode, pela sucessão discursiva, representar objetos simultâneos e justapostos. É principalmente com a descrição (já usada para mimetizar a pintura e a fotografia) que os recursos cinematográficos podem ser transpostos para as técnicas narrativas: o narrador pode usar “a panorâmica, o *traveling*, a profundidade de campo, os jogos de luz, a distância em relação ao objeto e a mudança de planos para situar a personagem, para integrá-la no seu meio”, além de, com esses recursos, poder interferir no fluxo da ação e no evoluir do tempo (PELLEGRINI, 2003, p. 26).

Logo, podemos deduzir que a cena nos passa a noção de um jogo duplo no que tange ao enquadramento. Podemos inferir que há um não enquadramento duplo da figura de Nina, isto é, não está enquadrada, ao menos naquele momento, em seu mundo ideal por força das circunstâncias – o Rio de Janeiro –; e também não está enquadrada (por opção) na filosofia de vida retrograda dos Meneses. Sendo assim, acerca de uma adaptação podemos considerar que: “Os cômodos, os objetos, as personagens, e o próprio movimento, são parte de uma espécie de “olho da mente”, que pertence ao mesmo tempo ao autor e ao leitor” (PELLEGRINI, 2003, p. 28).

Portanto, a descrição da cena é enriquecida através da consonância harmônica entre a narrativa de Nina com um tom saudosista, melancólico, angustiado, e a colocação de objetos – neste caso o quadro – para simbolizar e ilustrar o que está sendo descrito e, por conseguinte, auxiliar a percepção do espectador no que concerne às emoções da personagem e ao contexto que está sendo aludido. Deste modo, a transposição midiática realizada pela adaptação de Saraceni se utilizou dos vários simbolismos para destacar um feminino angustiado, oprimido, que a todo momento nega o *status quo* estabelecido pelo conservadorismo e, por isso, transgride algumas regras sociais para sua “libertação” que também pode representar destruição.

4.3 Timóteo: o outro lado do feminino

A figura de Timóteo possui uma forte simbologia nas duas obras. Ao analisarmos esta personagem, verificamos que ele é o único homem da família que apresenta características ligadas ao feminino. Sendo assim, o único homem que transgride e contesta as regras dos Meneses é justamente o único homem representante do feminino na casa, porquanto: “Timóteo, com suas joias e vestidos, é uma ode à potencia feminina, a ponto de, mesmo sendo um Meneses, abdicar da força masculina para sobreviver graças à ardileza feminina, tramando com Nina a vingança contra sua família” (CARDOSO, 2013, p. 65). Desta forma, cabe ressaltar que o feminino analisado aqui como um elemento proeminente não é representado apenas por mulheres, mas também através de Timóteo que além de ser uma personagem bastante significativa no romance e no filme, do mesmo modo que Nina e Ana representa a força e a proeminência do feminino.

Devido ao seu estilo de vida e à sua condição sexual, em algumas ocasiões Timóteo se travestia de mulher e era considerado uma aberração pelos Meneses e fora obrigado a se confinar em seu quarto. Com a ameaça de ser internado em um hospício, raramente podia circular pela casa, como aponta a passagem: “Passeio-me tal como quero, ataviado e livre, mas ai de mim, é dentro de uma jaula que o faço” (CARDOSO, 1979, p. 48).

É justamente o único homem com características femininas da família que se contrapõe ao *status quo* e nega o conservadorismo dos Meneses e, sendo assim, verificamos mais uma vez o destaque conferido ao simbolismo feminino em CCA. Timóteo através de suas vestimentas (assim como Nina) e de sua condição sexual impõe ou tenta impor sua individuação para se afirmar como sujeito: “O desacordo com a família é da mesma ordem da contrariedade de Nina e Ana: viver fora da esfera das regras familiares e sociais que os anulavam em suas subjetividades” (CARDOSO, 2013, p. 273). Assim como Ana e Nina, ele anseia viver fora das regras sociais que subjagam sua liberdade e cerceiam suas possibilidades de emancipação, uma vez que:

Timóteo, considerado o desequilibrado, o marginal da família – por suas tendências homossexuais e que voluntariamente trancou-se em um dos quartos da casa –, revela, dentro de sua loucura, uma clarividência desta situação, compreendendo que os Meneses nada são além de uma aparência. Ele, por ter rompido com o jogo social, acha-se no direito de desmascará-los, expondo o que aqueles homens realmente representam: mesquinhas, nulidade (BARROS, 2002, p. 30).

Um de seus instrumentos de transgressão é um elemento demasiado significativo da esfera feminina e que também constitui um simbolismo na obra: a roupa. Timóteo herdara seu estilo extravagante de se vestir por conta da influência de sua mãe e manteve posse de boa parte das vestimentas desta: “Como era costume seu, também trazia o rosto pintado – e para isto, bem como para suas vestimentas, apoderava-se de todo o guarda-roupa deixado por sua mãe, também em sua época famosa pela extravagância com que se vestia [...]” (CARDOSO: 1979, p. 45-46). Em conversa com Betty, Timóteo menciona claramente a relação entre a sua vestimenta e o intuito de quebrar as regras para alcançar sua liberdade. Deste modo, assim como Nina, Timóteo faz uso da roupa como instrumento de transgressão às regras, e esta, representa um significativo simbolismo no romance como evidenciado na passagem a seguir:

Houve tempo em que achei que devia seguir o caminho de todo o mundo. Era criminoso, era insensato seguir uma lei própria. A lei era um domínio comum a que não podíamos nos subtrair. Apertava-me em gravatas, exercitava-me em conversas banais, imaginava-me igual aos outros. Até o dia em que senti que não me era possível continuar: por que seguir leis comuns se eu não era comum, por que fingir-me igual aos outros, se era totalmente diferente? Ah, Betty, não veja em mim, nas minhas roupas senão uma alegoria: quero erguer para os outros uma imagem de coragem que não tive (CARDOSO, 1979, p. 48).

Timóteo era tido pelos Meneses como um ser doente, incurável, por conta de sua condição sexual seu *modus vivendi* eram inaceitáveis para a família e tratados como uma doença que deveria ser extirpada. Uma das narrativas do médico da família elucida a questão quando este analisa a maneira com a qual Demétrio e Valdo se referiam ao seu irmão:

Não sei se o senhor conhece – rompeu ele [Demétrio] de repente com decisão – o meu outro irmão, por nome Timóteo. É um extravagante, um demente. É mais que isto... [...] – o certo, no entanto, é que ainda daquela vez não me escapou a ligeira transformação de sua fala, e eu percebi com grande nitidez, não uma mágoa, uma diferença ou uma nostalgia, como seria licito esperar de uma referência de irmão para irmão, e que tão visivelmente transparecia em relação a seu filho, mas um ódio decidido e firme, além dos limites do desprezo, e que em última análise era o que alimentava seu sentimento. [...] É pior ainda – afirmara o senhor Valdo –, é um ser doente e maldoso, uma alma intratável (CARDOSO, 1979, p. 256 -257).

Até o sobrinho André era proibido de ter qualquer tipo de contato com o tio como demonstra mais uma narrativa do médico:

O senhor Valdo interceptara-lhe os passos no último instante e, como o rapaz insistisse em entrar, não hesitaria em recorrer a uma mentira, “Não pode – dissera –, o médico não permite que ninguém entre neste quarto”. Atônito, André perguntara:

“por quê?” E ele respondera: “moléstia contagiosa” (CARDOSO, 1979, p. 257).

Lúcio Cardoso se utilizara de um profissional com base nas ciências que era bastante influente à época para contestar e apontar a alegação mentirosa de “doença contagiosa”. A condição sexualde Timóteo era maldosa e tendenciosamente apontada como “doença contagiosa” e “incurável” para que todos da casa e de fora não tivessem o mínimo de contato com esta figura que era considerada, injustamente, como uma aberração, e, estando nesta condição, deveria ser evitado e ocultado para que a moral da família não pudesse ser abalada e, por conseguinte questionada.

Uma personagem importante no enredo é Maria Sinhá, que além de representar uma relevante simbologia, também pode ser mencionada para corroborar nossa hipótese que defende a significância e a proeminência do feminino no romance. Mulher de personalidade forte e austera, vivia sob suas próprias regras e não sujeitava-se ao conservadorismo dos Meneses. Nas palavras da governanta Betty, percebe-se a onipotência e o ar de superioridade conferidos à Maria Sinhá ao analisar seu retrato:

[...] e o curioso era que, desse retrato feito provavelmente por um artista ambulante, desses que outrora percorria as fazendas, emanasse uma tão grande autoridade, uma tão sóbria atmosfera masculina. Maria Sinhá, era mais do que evidente, devia ter sido acostumada a obedecer apenas à sua própria vontade – e o talhe certo, sem docilidade que lhe desenhava a boca, lembrava o de alguém acostumado a dar ordens –, e o olhar, sobranceiro, a vislumbrar apenas gestos de obediência (CARDOSO, 1979, p. 139).

Valdo igualmente a reconhece como um ser transgressor, desafiador, forte, e de personalidade marcante, quando relembra Maria Sinhá em vida:

Como não senti-la ali naquela hora, viva e total como uma palmeira erguida no deserto, ousando de novo desafiar e corromper, com a mão erguida para um supremo gesto de afronta, com que aniquilaria seus inimigos para sempre, seus idênticos e eternos inimigos? (CARDOSO, 1979, p. 501).

Timóteo também menciona este membro da família num misto de adoração e reverência, reforçando assim, a sua posição de destaque:

[...] foi a mais nobre, a mais pura, a mais incompreendida de nossas antepassadas. Era tia de minha mãe, e foi o assombro de sua época. [...] – Maria Sinhá vestia-se de homem, fazia longos estirões a cavalo, ia de fundão a queimados em menos tempo

que o melhor dos cavaleiros da fazenda. [...] tenho para mim que Maria Sinhá seria a honra da família, uma guerreira famosa, uma Anita Garibaldi, se não vivesse neste fundo poeirento de província mineira [...] (CARDOSO, 1979, p. 46-47).

Aqui, verificamos novamente a significância e o poder do feminino na obra. Timóteo confessa à Betty e até se orgulha de ser dominado pelo espírito de Maria Sinhá, e receber desta, forte influência no que tange ao seu comportamento transgressor como podemos perceber neste diálogo com a governanta:

– Sou dominado pelo espírito de Maria Sinhá. Você nunca ouviu falar em Maria Sinhá, Betty? [...] Calou-se um minuto, como se procurasse diminuir o entusiasmo que a lembrança de Maria Sinhá lhe causava [...] Por isso é que eu disse a você que o espírito de Maria Sinhá havia se encarnado em mim [...] (CARDOSO, 1979, p. 46-49).

O seguinte trecho ilustra uma passagem significativa em que no momento do velório de Nina, Timóteo, considerado a aberração da família, aparece vestido de mulher, influenciado desta maneira, pela sua feminilidade e pela forte personalidade de Maria Sinhá para afrontar, sobretudo Demétrio, o principal defensor do conservadorismo e dos bons costumes da família Meneses conforme o depoimento de Valdo:

Descendo, vestido naqueles trajes mais do que impróprios, cometia um insulto, e um insulto que atingia todo mundo reunido naquela sala. Os homens suportam uma certa dose de grotesco, mas até o momento em que não se sentem implicados nele. De pé, parado diante daquela gente, Timóteo era como a própria caricatura do mundo que representavam – um ser de comédia, mas terrível e sereno (CARDOSO, 1979, p. 500).

Ao compararmos as duas obras, percebemos a ênfase que o diretor confere às simbologias que remetem ao feminino e à presença da mulher, característica marcante da maioria das obras de Lúcio Cardoso. No romance, é Valdo quem narra os detalhes e os principais acontecimentos do velório de Nina em suas confissões: “Creio que não me será muito difícil reproduzir aqui alguns acontecimentos que se desenrolaram durante o velório de Nina” (CARDOSO, 1979, p. 494). Contudo, no filme, esta parte do romance mencionada acima que se refere às confissões de Valdo, é destacada pela presença de Timóteo vestido de mulher com vários adornos e acessórios (brincos anéis, pulseiras colares, maquilagem) para justamente, mediante símbolos femininos, afrontar a falsa moralidade e a hipocrisia da família Meneses, e se afirmar como sujeito de seus desejos, e não mais como objeto, uma vez que:

Além de ser resultado de seus cromossomos, ele traz consigo sua história e a do gênero humano. É arquétipo, incorpora o inconsciente coletivo, mas guarda, antes de tudo e inconfundivelmente, sua própria essência; por meio de sua capacidade de simbolizar, ele marca sua individuação. Assim, o homem é um e todos. Resta a cada um apenas o papel de ser fiel a si próprio. Uns mais, outros menos, tentam sê-lo. Timóteo, em *Crônica da Casa Assassinada*, opõem-se aos irmãos Valdo e Demétrio e segue sua sina (MARTINS, 1997, p. 119).

Este exemplo é extremamente significativo, pois esta cena é como se fosse uma espécie de clímax dramático: a aparição de Timóteo travestido de mulher em pleno velório de Nina e na frente dos Meneses (vide fig.10). E para a composição deste clímax, o diretor utiliza os vários recursos específicos de seu meio, como tomadas que vão do plano geral, passando pelo primeiro plano até chegar ao primeiríssimo plano de modo a realçar o discurso e o rosto de Timóteo, assim como a reação dos que estão à sua volta, sobretudo de Demétrio. Desta forma, podemos deduzir que Saraceni nos proporcionou outro campo de visão em relação ao romance, posto que no tocante à comparação entre as duas obras:

Uma insistência na fidelidade também geralmente ignora o fato de que a literatura e o cinema constituem dois campos de produção cultural distintos, embora em algum nível relacionados. Quando um cineasta faz um filme, está respondendo, consciente ou inconsciente, a questões levantadas ou possibilitadas pelo próprio campo, em primeiro lugar, e pela sociedade e outros campos, em segundo lugar (JOHNSON, 2003, p. 44).

Foram destacadas na cena a narrativa e a imagem, assim como no exemplo do trecho que mostra Nina e o quadro, discutido anteriormente. Com essa estratégia cinematográfica, Saraceni não somente efetua mudanças na forma narrativa e na relação do espectador / leitor com a obra de Lúcio Cardoso, mas também confere realce às simbologias que compõem o universo feminino tanto no romance quanto no filme, visto que:

A sequência nos mostra como uma construção espacial do olhar, feita pela montagem cinematográfica, é um instrumento precioso para imprimir uma carga emocional e afirmar determinada interpretação da experiência da personagem. Partimos de um “ponto de vista” no sentido estrito (o olhar, o espaço, a cena) em direção de um “ponto de vista” no sentido mais geral de valorização, de visão de mundo, de tomada de posição em favor ou contra alguém ou alguma coisa (XAVIER, 2003, p. 86).

Neste cenário em que o protagonista é o único homem com características femininas e que fora influenciado pelo espírito de uma mulher, Valdo começa, ao que parece, a despertar para um lado até então adormecido, ou seja, os excessos de sua família, sobretudo de seu

irmão Demétrio. Desta maneira, Valdo começa a refletir que o maior causador de todo o distúrbio familiar fora Demétrio e, sendo assim, este pagaria o maior preço não somente pelo escândalo da presença de Timóteo àquela sala, mas também por toda ruína da família:

Quanto a mim confesso: o sentimento inicial, que foi o de uma extrema surpresa, e onde se misturavam resquícios de repulsa, cedeu lugar a um movimento soterrado de orgulho, indefinido ainda, mas que mergulhava suas raízes no mais fundo do meu ser: ah, porque eu também sentia que era Demétrio o fundamentalmente atingido com aquele gesto, e era ele quem pagaria mais caro, com o preço total de sua demissão e de sua vergonha (CARDOSO, 1979, p. 500).

A construção espacial do olhar feita pela câmera transforma em imagem o que é relatado por Valdo nos passando uma noção imagética do que causou sua perplexidade. No filme, a narrativa é mostrada não através de quem relata a experiência (como no romance), mas através do causador dessa experiência. Sendo assim, o ponto de vista da câmera destaca a visão responsável pela experiência de Valdo contada em seu relato e que não podemos ver no livro. Além disso, ao ampliar a relação do espectador / leitor com este artifício, o cineasta enfatiza a importância do feminino que através da experiência de Valdo (desencadeada pela imagem de Timóteo) passou a ser valorizado por este com a tomada de posição a favor – inesperada, é verdade – de Timóteo por conta da afronta à hipocrisia dos Meneses, pois:

[...] a grande preocupação do artista sempre foi dar à sua obra autonomia criativa em relação ao mundo em que ele e sua criação se inserem. Isso não é diferente no campo de adaptação cinematográfica. É por isso que alguns cineastas realizam mudanças na obra literária nesse processo de adaptação, para poderem criar algo com autonomia, tanto no campo da linguagem, quanto no campo do estilo (SILVA, 2012, p. 187).

Deste modo, é importante ressaltar que a adaptação não ficou presa à obrigatoriedade de fidelização à obra original para que possamos construir diversas possibilidades narrativas e interpretativas para o enriquecimento não somente da obra adaptada, mas também da obra matriz. Ademais, é de extrema valia respeitar e levar em consideração os meios específicos de cada mídia e o contexto cultural em que estão inseridas para um critério justo de análise das obras. A respeito disto, Randal Johnson (2003) assevera que:

A insistência na “fidelidade” – que deriva das expectativas que o espectador traz do filme, baseada na sua própria leitura do original – é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos. Enquanto um romancista tem à 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 (diálogo, narração e

letras de música), sons não verbais, (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas) (JOHNSON, 2003, p. 42).

Nestes trechos concernentes às confissões de Valdo, ao invés de o diretor mostrar o próprio relatando na cena, o filme enfatiza o feminino – ainda que pela encenação de um homem – mediante a apresentação de Timóteo vestido com todo aparato representante da feminilidade, isto é, vestido com símbolos que representam este universo. O conteúdo semântico dos trechos mencionados por Valdo é mostrado no filme não com este narrando, mas através da imagem de Timóteo para que possamos perceber toda a alegoria que não podemos ver no romance e, por conseguinte, ter uma noção do que fora presenciado por todos que àquela sala se encontravam, porquanto com relação a Timóteo:

A lógica que o comanda agora é outra: a moderação inexistente neste estado atual, por isso é real neste instante a possibilidade de sua verdade vir à tona. Indubitavelmente, esta é uma situação perigosa, arriscada, mas nem por isso menos atraente. Aceitar o risco é o passo primeiro em direção ao próprio reconhecimento (MARTINS, 1997, p. 121).

Através de símbolos femininos, Lúcio Cardoso expõe e discute questões sociais de sua época. Em CCA verificamos não somente os motivos pelos quais o feminino é cerceado socialmente (já que Timóteo igualmente representa um símbolo feminino, embora seja homem), mas também a problemática da condição sexualdistinta dos demais. Timóteo é obrigado a viver no claustro de seu quarto por ser considerado “diferente” dos outros homens como afirma sua família e, em vista disto, procura se rebelar contra as forças opressoras, representando assim, um dos exemplos que corrobora nossa tese de que o feminino é quem fomenta diversas transgressões nas duas obras, visto que:

Timóteo se resguarda com seus tesouros: vestidos e jóias de sua mãe, que alimentam sua imaginação para não ser violentado por um falso self imposto pela sociedade e pelo julgo familiar. Para Timóteo, viver conforme costumes e padrões impostos externamente é um modo de ser infiel a si mesmo (MARTINS, 1997, p. 120).

Ao analisarmos mediante um viés comparativista, podemos constatar a adaptação em consonância com temáticas tratadas por Lúcio quando aborda assuntos delicados da sociedade como questões de gênero que eram um grande tabu na época em que o romance fora escrito. Sendo assim, é importante uma abordagem das questões sociais e a análise do contexto cultural no qual determinado assunto foi tratado. Tânia Carvalhal (2006) ao discutir as

relações comparativistas entre literatura e outras artes ressalta a importância da influência social e do contexto cultural, salientando que:

O estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por "um ar de pareença" entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente (Carvalho, 2006, p. 87)

Um novo olhar feito pela câmera não nos mostra somente a imagem de Timóteo descrita por Valdo em seus relatos, mas também os motivos pelos quais aquele decidiu afrontar sua família vestido naqueles trajes que representam uma simbologia, isto é, a transgressão, tão peculiar e presente em algumas personagens cardosianas, sobretudo nas mulheres, porquanto:

[...] Timóteo estabelece com clareza a relação entre seu comportamento travestido de mulher e a necessidade de quebrar as regras para ser livre. Ele conta que houve um período em sua vida de obediência às normas sociais, mas sua insatisfação crescente impulsionou-o a transgredir e assumir sua diferença (CARDOSO, 2013, p. 273).

Os motivos desta afronta e da transgressão à família são diretamente mencionados por Timóteo na cena onde é conferido destaque a ele. Deste modo, com a mudança de percepção do espectador / leitor proporcionado pela câmera mediante uma nova perspectiva, inverte-se o objeto da narrativa que agora tem Timóteo como destaque e, por conseguinte o feminino, abrindo assim, um leque de possibilidades interpretativas e imagéticas, pois em CCA:

O procedimento analítico será marcado pelo esforço em traduzir o símbolo no contexto que ele próprio cria e modifica, mediante sua ação revitalizadora. O dinamismo será assim sua característica básica, uma vez que o símbolo dá forma aos desejos, incita empreendimentos e direciona o homem (MARTINS, 1997, p. 22).

Logo, Valdo começa a perceber que os excessos dos Meneses como, repressão, segregação, preconceitos, vaidades, extrema valorização dos bens, sustentação de uma falsa aparência, corroeram e destruíram não somente a casa, mas também toda a família. Valdo então, parece despertar para a insignificância de coisas frívolas que sua família tanto prioriza, ganhando “direção” e iniciando empreendimentos como mencionado acima por Martins e,

deste modo, ao que parece Valdo dá início a um processo de libertação desencadeado pela presença do feminino, que se mostrou àquela sala tanto em carne, como em espírito:

[...] o impulso que me arrastava era o de uma completa adesão, necessitando eu desse ato de violência para compor a trama de coisas despedaçadas de que compunha a minha existência – a antiga, que eu acabara de deixar, e a nova, onde eu mal ensaiava meus primeiros passos. Confesso, não tardou muito, e o sentimento que me tomou foi a de euforia, de uma estranha euforia, aliás. Era como se eu dissesse: que me importa o que sucede, se tudo isto já não conta mais para mim, se desse passado já me desprendi como quem abandona no caminho uma mala esvaziada de qualquer conteúdo de valor? (CARDOSO, 1979, p. 500-501).

São os símbolos – sobretudo os representantes do feminino – que constituem a significação da ficção e da poética de Lúcio Cardoso em CCA. Sua escrita é repleta de signos que elevam o homem à margem da verdade cambiante, que revelam, por meio da simbologia de sua literatura uma visão plural das coisas, dos seres e do mundo, estabelecendo assim, a verdade e o feminino como elementos indefiníveis. Desta maneira, uma vez mais teceremos um diálogo com Tânia Carvalhal (2006) em que a autora ressalta a importância dos sistemas signícos, ou seja, a importância dos símbolos como elementos de compreensão e correspondência entre as mídias quando as analisamos conforme uma ótica comparativista:

As relações entre a literatura e as outras artes encontram no campo dos estudos semiológicos, nas relações que os sistemas signícos travam entre eles, novas possibilidades de compreensão para essas correspondências. [...] Essa é uma atitude de crítica textual que passa a ser incorporada pelo comparativista, fazendo com que não estacione na simples identificação de relações, mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações (CARVALHAL, 2006, p. 50-52)

Deste modo, Timóteo representa na cena um símbolo feminino de transgressão, fundamental à obra do escritor mineiro, ao confrontar sua família hipócrita e mesquinha aparecendo em trajes femininos e inapropriados para ocasião. Além disso, podemos inferir que a imagem deste símbolo não somente fora responsável pelo despertar de consciência por parte de Valdo da vida frívola e avarenta de sua família, mas também fora responsável por uma espécie de rito de passagem, isto é, o aparente rompimento de Valdo com a filosofia e com o passado fútil e superficial de sua família através da transgressão de Timóteo. A imagem transgressora diante de seus olhos e paradoxalmente responsável por um despertar de sua consciência remete à figura de uma mulher (ainda que seja encenada por um homem), e reforça nossa tese da proeminência do feminino nas duas obras. Esta imagem é claramente metaforizada e mencionada como a influência do espírito de um familiar que já se foi e que se

fazia presente àquela sala, constituindo assim, um símbolo feminino de força. Trata-se de um dos membros mais influentes e uma das personalidades mais fortes da família como relata Valdo:

Não, não me senti escandalizado e nem atemorizado: sem poder despregar os olhos daquela extraordinária visão, ia reconhecendo nela, não sei por que efeito de subreptícia magia, alguém da minha família, um ser carnal e próximo, que até aquele minuto eu não avistara, cuja personalidade se diluía numa bruma de incompreensão, mas que tinha direito a uma lugar, e vinha reclamá-lo, ostentando o direito irrefutável de uma absoluta semelhança física, e seu incontestado calor sanguíneo. E o mais extraordinário é que esta visão não era a de um homem, mas a de uma antiga dama [...] Como fizesse um movimento, e ondulasse o grande corpo pesado e inútil, julguei de repente adivinhar o espírito que se encarnava nele, e a dama que representava de modo tão ostensivo: Maria Sinhá (CARDOSO, 1979, p. 501).

Sendo assim, Timóteo, o único homem da família com características femininas é também o único homem que transgredir as regras dos Meneses e as contesta. Essa transgressão vem de sua feminilidade e da forte influência de Maria Sinhá que tinha uma personalidade marcante e contestadora. Timóteo representa uma marcante simbologia feminina e através de suas vestimentas e convicções se assume e afronta sua família por não mais aceitar ser rejeitado e viver recluso em seu quarto. Deste modo, através de suas vestimentas que simbolizam transgressão, ele de objeto se torna sujeito de seus próprios desejos, indo contra o *status quo* vigente em sua família, contestando assim, as regras estabelecidas por esta e pela sociedade.

Portanto, verificou-se que o universo feminino é intensamente explorado na prosa de Lúcio Cardoso através dos diversos símbolos com o intuito de exprimir as diversas formas de feminilidade e transgressão. As características peculiares deste universo foram simbolizadas desde um simples perfume a questões complexas e latentes do ser humano como a intuição, de modo a tecer um clima de tensão externa e interna onde é o feminino quem baliza e conduz todos os acontecimentos através de diversos simbolismos e de seus desejos, esteja ele consciente disto ou não. Nina transgredir através das várias formas de ser mulher e mediante símbolos que representam o feminino. Timóteo, por sua vez, o único homem representante do feminino na trama, é também o único homem que transgredir as regras dos Meneses e as contesta mediante a simbolização de suas vestimentas e convicções, e afronta mediante seu *modus vivendi*. Verificamos que a simbologia é demasiado significativa na ficção cardosiana. O escritor mineiro intentava capturar o mundo configurando-o simbolicamente de modo a representar um feminino insatisfeito e reprimido. Em CCA são os símbolos associados à

composição do imaginário e ao feminino que servirão de hipótese ou possíveis instrumentos para a análise de algumas transgressões no processo vivencial de algumas personagens.

Deste modo, foi apontado neste capítulo que a composição estética dos símbolos na narrativa cria outra realidade que é analisada a partir da verdade aparente por detrás das coisas e dos indivíduos e, sendo assim, a ficção é composta na esfera da ambiguidade. As principais personagens (Nina, Ana e Timóteo), por exemplo, despertam do torpor existencial em que estão imersas à proporção que são constantemente reavaliadas no âmbito das incertezas e ficcionalmente reeditadas, porquanto o ser, objeto da narrativa cardosiana, quer recuperar sua imagem que se perdera nas névoas do passado e do cotidiano, pois as aparências no romance às vezes ofuscam a sua essência.

Foi ressaltado neste capítulo que os símbolos não são postos a partir de suas definições preestabelecidas, já que para Lúcio, nada é verdade absoluta e as acepções são apenas hipóteses para avaliarmos determinada coisa ou pessoa mediante distintas interpretações, para que possamos analisar as diversas versões que são levantadas ao longo da narrativa. Analisou-se então, pelos meios da transposição midial e do comparativismo, a rede de relações que estes símbolos estabelecem e em que, por sua vez, são eles próprios enredados, para assim, constituir conexões com as personagens, com o ambiente, e com o feminino através da adaptação de Saraceni. Constatou-se que o filme explorou os vários símbolos femininos, suas principais características e as peculiaridades de algumas personagens, ressaltando assim, nossa hipótese da significância e do papel central constituído por este “espírito” feminino que na maioria das vezes, intencionalmente ou não, rege os acontecimentos e a narrativa.

No que concerne à adaptação cinematográfica, salientou-se a importância da conexão entre linguagem verbal e visual e a consonância harmônica entre as diversas formas de arte, visto que para este estudo, foi de grande valia a menção e a conexão dos dotes artísticos de Lúcio Cardoso em consonância com o filme de modo a valorizar o feminino. Ademais, a incorporação de outras mídias artísticas na adaptação além de adicionar à esta suportes distintos e diferenciados, fomenta expectativas e opiniões diversas, acrescentando públicos de outras áreas.

Ao compararmos as duas mídias, percebemos a captação por parte do cineasta de algumas características cardosianas que não podemos perceber no livro, ou seja, as demonstrações de angústia geradas pelas expressões faciais e pelo conflito interior e social que destroem a alma de algumas personagens e, desta maneira, Saraceni criou um novo

cenário no intuito de destacar o feminino que, em Lúcio Cardoso, é, dentre outras coisas, um instrumento de denúncia das tensões sociais e latentes através de intenso conflito psicológico e diversos simbolismos. Sendo assim, é importante ressaltar que a adaptação não ficou presa à obrigatoriedade de fidelização à obra original para que possamos construir diversas possibilidades narrativas e interpretativas (conforme o estilo do escritor mineiro) com o fim de enriquecer não somente a obra adaptada, mas também a obra matriz. Por exemplo, para destacar Nina, a ordem cronológica fora transgredida para ressaltar as expressões faciais e as angústias da personagem; e a respeito de Timóteo, verificamos que a passagem narrada por Valdo no romance, é representada no filme por Timóteo, justamente para destacar um representante significativo do feminino no romance.

Portanto, todas essas personagens abordadas com suas simbologias representam transgressão, modificação, renascimento e, são elas quem iniciam todas essas transformações e corroboram assim, a nossa hipótese de o feminino ser o elemento mais significante, proeminente e contestador nas duas obras aqui investigadas. Sendo assim, alguns simbolismos representantes deste feminino ansioso por se tornar sujeito de seus próprios desejos foram destacados mediante a adaptação de Saraceni com o intuito de corroborar e realçar algumas características da ficção de Lúcio Cardoso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, verificou-se a relevância de algumas personagens representantes do feminino no que tange à transgressão de determinadas regras sociais, tópico recorrente na literatura de Lúcio Cardoso. Vivendo no seio de uma família extremamente conservadora e retrógrada, foi constatado que Nina, por exemplo, aos poucos começa a transgredir certas regras da casa, pois não se enquadra e nem se submete ao estilo de vida e às normas da família Meneses liderada por Demétrio, guardião dos bons costumes e do extremo conservadorismo. Algumas infrações se deram mediante várias maneiras: denúncia a respeito de um casamento desfavorável; intenso desejo de liberdade, pois Nina partia e voltava constantemente à chácara; paixão inconsequente, instintos, poder de sedução, quando ela se envolve com André e Alberto, e apaixona estes e Demétrio; e através da moda, que também é uma forma de negar as normas antiquadas de Vila velha. Deste modo, tais transgressões foram analisadas mediante um viés comparativista de modo que fosse possível apontar o realce feito pela adaptação de Saraceni das características do escritor mineiro para assim, corroborar nossa tese de proeminência do feminino.

Mostrou-se também que a chácara dos Meneses possui um forte laço com a tradição conservadora, com o passado, com a moral inabalável de uma tradicional família mineira. Deste modo, foi constatado que os representantes do feminino foram os responsáveis por abalar as estruturas da casa e do conservadorismo dos Meneses. Fora feita uma breve análise sobre o contexto social em que a obra foi produzida. Mencionou-se o intento de Lúcio em abordar questões sociais por meio de outros elementos como: sentimentos, afetos, desejos, indefinição, dentre outros. Sendo assim, verificamos que essas questões sociais foram em muitas ocasiões metaforizadas e explicadas com o auxílio do feminino justamente para conferir destaque a este.

Abordou-se a importância de não ficarmos presos ao processo de fidelidade, ao texto matriz, de modo que possamos conferir mais dinamismo à obra adaptada e sugerir outras possibilidades de leitura. Desta forma, ressaltou-se a importância do diálogo entre as peculiaridades de cada mídia sem conferir um estatuto de superioridade de uma sobre a outra. Desta maneira, verificou-se que as noções espacial e temporal foram alteradas, pois no romance, a passagem entre Nina e o médico, por exemplo, é descrita de maneira distinta. O

conteúdo semântico não fora reproduzido pelo médico, como no livro, mas descrito por Nina e por aquele através do diálogo entre os dois, com destaque para esta. Neste caso, o filme enfatizou a posição do feminino – apresentando a versão de Nina contada por ela própria –, valorizando assim, características fundamentais do escritor mineiro. Saraceni destacou um ponto extremamente importante da prosa de Lúcio Cardoso: conceder voz à mulher cerceada, reprimida, insatisfeita, maltratada, que vislumbra desabafar e denunciar a sua condição desfavorável. Verificamos que a transposição midial ressaltou, mediante um ângulo distinto ao romance, os sentimentos e anseios de Nina, compartilhando-os com o público, numa espécie de denúncia feminina, destacando assim, o feminino como um elemento proeminente nas obras aqui investigadas.

Foi salientado que para um processo de adaptação cinematográfica rico em possibilidades interpretativas, devemos levar em consideração também os suportes e os recursos de cada modalidade que são distintos, porém, se trabalhados em harmonia, permitem a riqueza da obra adaptada, uma nova leitura da obra matriz e, por conseguinte, uma melhor percepção por parte de leitores e espectadores. Nina, por exemplo, também transgrediu através da paixão e da moda e, sendo assim, Saraceni se utilizou dos recursos de sua mídia para destacar especificidades da obra adaptada e com isso, enfatizou o estilo de Lúcio Cardoso. Em algumas cenas são destacados a ardente paixão que Demétrio sente por Nina e também seu vestido vermelho. O cineasta além de realçar uma simbologia importante no romance, dentre elas, o vestido de Nina, destaca também a cor vermelha. Desta forma, a cor rubra é extremamente significativa, visto que no imaginário popular alude ao amor, paixão, sensualidade, domínio. Desta maneira, constatamos o importante papel da câmera como narrador e fomentador das possíveis percepções ao longo da trama, de modo a permitir leitores e espectadores apreenderem possibilidades diversas. Realçando características peculiares do romance, o cineasta também destacou – mediante as transgressões do feminino – os vários simbolismos inerentes à nossa sociedade e que igualmente podem fazer parte de diversas culturas ao longo do tempo e do espaço.

Verificou-se que Ana igualmente contribuiu para a proeminência do feminino nas duas obras, pois transgrediu algumas regras adulterando com Alberto, e é a personagem mais significativa no que concerne à narrativa, analisando e denunciando não somente questões de sua vida, mas também da vida dos Meneses. Ela exerce a escrita sobre si de modo a expor suas aflições para negar o ambiente opressivo no qual é cativa. Mulher calada e “invisível”, constatou-se que ela vislumbra, enquanto narradora, o diálogo com um interlocutor, com

alguém que a ouça, que seja um cúmplice de sua subjetividade. Ao compararmos as mulheres do enredo, Ana é a narradora mais efetiva e, dentre elas, é a que mais escreve. Além disso, verificamos que Betty e Nina não especulam sobre o ato de escrever (metalinguagem) e não dialogam com o leitor externo ao livro como Ana e, tais características presentes nesta conferem a ela o *status* de narradora mais dinâmica do romance.

No romance aqui investigado, percebemos o mesmo ressaltar a importância da fala sobre si e da conquista do discurso, sobretudo em primeira pessoa, que represente o feminino. Analisar de que maneira algumas personagens (sobretudo a mulher) assumem voz e obtém a possibilidade de representar-se foi um dos pontos relevantes deste estudo e, esta representação, fora exemplificada mediante Ana que o faz por meio do adultério e, sobretudo pela sua escrita. Além do mais, salientou-se o modo pelo qual a necessidade de se expressar constitui uma das poucas ferramentas acessíveis para algumas personagens tornarem-se sujeitos dos seus próprios desejos, ou seja, é a valorização da autoafirmação do feminino representada pela narrativa de Ana.

Abordou-se a importância do foco narrativo no romance de modo a conferir proeminência à feminilidade. Lúcio Cardoso continuamente associou este foco à valorização de determinado ponto de vista, como pode ser constatado em CCA na medida em que se procurou valorizar a versão dos fatos de um feminino angustiado e reprimido. Percebemos que Ana ao escrever, inscreve-se, valoriza a sua narrativa e em alguns casos até manipula a percepção do leitor sobre si e sobre os outros. Vislumbra no domínio da escrita um espaço para ser ela mesma e, ao difundir essas palavras tão cheias de subjetividade, encarrega-se de priorizar a sua versão da história como, por exemplo, na descrição tecida por ela acerca de Nina e da vida dos Meneses.

Efetuiu-se uma comparação entre filme e romance com o intuito de demonstrar determinadas características da personagem Ana realçadas pela adaptação cinematográfica e, para com isso, corroborar a relevância do feminino nas duas obras. Desta forma, constatou-se que o conceito de fidelidade fora transgredido e o diretor utilizou os vários recursos de seu meio (cenário, câmeras, figurino, música, expressões faciais) para reelaborar o conteúdo da obra matriz sem, contudo, infringir as características da mesma, nos passando uma nova perspectiva a partir do conteúdo expresso nos trechos do romance. Verificamos que Saraceni impôs o seu estilo para destacar algumas características do estilo de Lúcio Cardoso. O cineasta se valeu dos recursos cinematográficos para destacar especificidades do literário ao

realçar características patentes de CCA, como por exemplo, valorizar a versão e a narração deste feminino angustiado e oprimido, enfatizando a imagem de Ana e a sua transformação em uma nova mulher. Portanto, observar de que maneira o feminino assume voz e ganha possibilidade de representar-se foi um dos pontos destacados neste estudo. Ana ao longo do enredo transforma sua posição de objeto a sujeito, isto é, uma pessoa quase nula na casa, que aceitava todas as ordens de seu marido e todas as condições de um casamento degradado e sem amor, começa a questionar seu modo de vida na casa demasiado sufocante e cheio de restrições.

Fora salientado neste estudo a valorização da ambiguidade com o auxílio da imaginação como estratégia discursiva em CCA, pois vimos que além da impossibilidade de se compreender por completo o feminino e a verdade, determinadas perguntas não são respondidas ou são estabelecidas no campo da incerteza, posto que estes são estratagemas poéticos da composição do romance objeto deste estudo corroborados pela adaptação fílmica. Verificou-se que para Lúcio, a tentativa de desvendamento do outro e das coisas é desencadeado com o fim de descobrir o que há por trás das aparências e dos fatos, todavia, este desvendamento nunca se dá ou não se alcança por completo, estabelecendo assim, uma narrativa e personagens imersos na nebulosidade.

Deste modo, constatou-se que uma narrativa regida por personagens ambíguas compõe a estratégia literária de CCA, visto esta construção narrativa é uma estratégia ficcional para a tentativa de compreensão do que está ao seu redor. Todavia, feminino e verdade são estabelecidos na impossibilidade de serem entendidos por completo, uma vez que a escritura cardosiana é repleta de sentidos que elevam o homem à margem da verdade cambiante, porquanto revela por meio da simbologia de sua literatura uma visão plural das coisas, dos seres e do mundo. Averiguamos que os diversos pontos de vista podem clarear algumas informações acerca dos fatos e das personagens, mas também se desfazem no obscuro da degradação humana e na incerteza de alcançar a verdade sobre o mundo ao seu redor, e esta é a magia da ficção de Lúcio Cardoso, isto é, a consciência de não se agarrar em algo preestabelecido.

A respeito de Nina, verificamos que todas as personagens apontam certa ambiguidade nela, porquanto ela está “coberta pela Névoa” da incerteza, é a personagem mais nebulosa, que ninguém sabe o passado e sendo assim, a trama se desenvolve mediante esta busca interminável por decifrá-la, contudo, sem muito sucesso. Esta descrição conferida a Nina é

forjada por Lúcio Cardoso mediante um clima ambíguo de modo a construir uma visão de algumas personagens com o que se pensa que elas são, e não estabelecendo algo ou determinada opinião.

Salientou-se que embora algumas personagens femininas possam ser comparadas com o estereótipo da *femme fatale*, em especial com o da vampira, elas não possuem poderes sobrenaturais, não voam, não hipnotizam, não se alimentam de sangue como as vampiras, posto que as descrições em CCA são estabelecidas nos campos metafórico e comparativo, e não fogem à esfera humana. Neste estudo, efetuou-se uma comparação entre Nina e a *femme fatale* no que concerne aos instintos, aos desejos, visto que em consonância com o estilo de Lúcio Cardoso, algumas mulheres recorrem aos pecados para satisfazerem seus desejos e instintos como forma de libertação, isto é, traição, solidão, suicídio, paixão inconsequente, abandono de lar, dentre outros, mas sempre com um preço a ser pago. Além disso, efetuou-se um comparativo entre a casa e o termo gótico do *Locus Horribilis*, posto que a residência dos Meneses se mostra um lugar inabitável, hostil, de difícil convivência. Ademais, verificou-se igualmente a influência do gótico, do byronismo, e do ultrarromantismo na composição de CCA ao mostrar as temáticas do sombrio, do mórbido e da putrefação da carne, todavia, sem estabelecer uma atmosfera sobrenatural.

Em comparação entre as duas mídias, destacou-se a ênfase que o filme confere a algumas características do escritor mineiro. A cena ressalta a tentativa de entendimento do feminino e a valorização da imaginação, mostrando Nina em todo o seu esplendor, sendo reverenciada e analisada por um homem mesmo após a sua morte, e com isso, Saraceni destaca duas características recorrentes da prosa cardosiana: o monólogo interior e o fluxo de consciência, isto é, a tentativa de André em compreender este feminino demasiado ambíguo que mesmo após a sua morte é objeto de especulações.

Verificamos no terceiro capítulo mais uma vez o processo de fidelidade sendo transgredido, porquanto é interessante ressaltar que diferente do romance que menciona diretamente o que André pensa e sente, no filme, além de não ter uma voz narrando, as câmeras – em alguns momentos na modalidade *close-up* – mostraram o que no livro não podemos ver, isto é, as expressões faciais e corporais que representam as angústias e os sentimentos da personagem através de seu monólogo interior. Mediante a isto, além de o filme evidenciar algumas características do autor aqui investigado, as câmeras também aproximaram o espectador da arte construída pelo cinema e incentivaram este a descobrir as

nuances implícitas não somente no cenário, mas também nas personagens, pois ao sugerir, podemos deduzir que o diretor deixou a cargo dos espectadores a complementação – através da imaginação – de um universo cheio de possibilidades proporcionado pela tela. Além do mais, constatou-se que o diretor se valeu das várias técnicas narrativas e de filmagem (monólogo interior, fluxo de consciência, fragmentação do tempo e das imagens, não linearidade da narrativa, descontinuidade) não somente para destacar características fundamentais da prosa de Lúcio Cardoso, mas também para enriquecer e conferir dinamismo à narrativa e aos processos visuais da filmagem, no intuito de enfatizar elementos específicos do romance.

Desta maneira, mediante um diálogo entre romance e filme, procuramos estabelecer os pontos de contato entre ambos com o fim de ressaltar as características do escritor mineiro destacadas na adaptação do cineasta carioca e, deste modo, corroborar a tese de que em CCA, a ambiguidade é uma estratégia discursiva para registrar a impossibilidade de se saber tudo a respeito do feminino e da verdade, posto que os dois atuam na esfera das incertezas. Sendo assim, procurou-se mostrar através das duas mídias que as versões mais se escondem do que aparecem, uma vez que este é o estilo engendrado por Lúcio Cardoso com a finalidade de construir a narrativa e as personagens no âmbito da dúvida, do paradoxo.

Constatamos que o universo feminino é intensamente explorado na prosa de Lúcio Cardoso através dos diversos símbolos com o intuito de exprimir as distintas formas de feminilidade. As características peculiares deste universo foram simbolizadas desde um simples perfume a questões complexas e latentes do ser humano como a intuição, de modo a tecer um clima de tensão externa e interna onde é o feminino quem baliza e conduz todos os acontecimentos através de diversos simbolismos e de seus desejos, esteja ele consciente disto ou não. Apuramos que Nina transgride através das várias formas de ser mulher e mediante símbolos que representam o feminino. Igualmente, constatamos que Timóteo, por sua vez, o único homem representante do feminino na trama, é também o único homem que transgride as regras dos Meneses e as contesta mediante a simbolização de suas vestimentas e convicções, e, sendo assim, afronta mediante seu *modus vivendi*. Deste modo, é do entendimento deste estudo que a simbologia é demasiado significativa na ficção Cardosiana. Fora salientado que o escritor mineiro intentava capturar o mundo configurando-o simbolicamente de modo a representar um feminino insatisfeito e reprimido. Em CCA vimos que são os símbolos associados à composição do imaginário e ao feminino que servirão de hipótese ou possíveis

instrumentos para a análise de algumas transgressões no processo vivencial de algumas personagens.

Sendo assim, foi apontado que a composição estética dos símbolos na narrativa cria outra realidade que é analisada a partir da verdade aparente por detrás das coisas e dos indivíduos e, sendo assim, a ficção é composta na esfera da ambiguidade. Foi defendido que as principais personagens (Nina, Ana e Timóteo) despertam do torpor existencial em que estão imersas à proporção que são ficcionalmente reeditadas e constantemente reavaliadas no âmbito das incertezas, porquanto entendemos que o ser, objeto da narrativa cardosiana, quer recuperar sua imagem que se perdera nas névoas do passado e do cotidiano, pois as aparências no romance às vezes ofuscam a sua essência.

Foi ressaltado no quarto capítulo que os símbolos não são postos a partir de suas definições preestabelecidas, já que para Lúcio, nada é verdade absoluta e as acepções são apenas hipóteses para avaliarmos determinada coisa ou pessoa mediante distintas interpretações, de modo que possamos analisar as diversas versões que são levantadas ao longo da narrativa. Analisou-se então, pelos meios da transposição midial e do comparativismo, a rede de relações que estes símbolos estabelecem e em que, por sua vez, são eles próprios enredados, para assim, constituir conexões com as personagens, com o ambiente, e com o feminino através da adaptação fílmica. Entendemos que o filme explorou os vários símbolos femininos, suas principais características e as peculiaridades de algumas personagens, ressaltando assim, nossa hipótese da significância e do papel central constituído por este “espírito” feminino que na maioria das vezes, intencionalmente ou não, rege os acontecimentos e a narrativa.

No que concerne à adaptação cinematográfica, salientou-se a importância da conexão entre linguagem verbal e visual e a consonância harmônica entre as diversas formas de arte, visto que para este estudo, foi de grande valia a menção e a conexão dos dotes artísticos de Lúcio Cardoso em consonância com o filme de modo a valorizar o feminino. Além disso, a incorporação de outras mídias artísticas na adaptação além de adicionara a esta suportes distintos e diferenciados, fomenta expectativas e opiniões diversas, acrescentando públicos de outras áreas.

Ao compararmos as duas mídias, percebemos a captação por parte do cineasta de algumas características cardosianas que não podemos perceber no livro, ou seja, as demonstrações de angústia geradas pelas expressões faciais e pelo conflito interior e social

que destroem a alma de algumas personagens e, desta maneira, Saraceni criou um novo cenário de modo a destacar o feminino que, em Lúcio Cardoso, é, dentre outras coisas, um instrumento de denúncia das tensões sociais e latentes através de intenso conflito psicológico e diversos simbolismos.

Portanto, fora ressaltado que todas essas personagens abordadas com suas simbologias representam transgressão, modificação, renascimento e, são elas quem iniciam todas essas transformações e corroboram assim, a nossa hipótese de o feminino ser o elemento mais significativo, proeminente e contestador nas duas obras aqui investigadas. Sendo assim, alguns simbolismos representantes deste feminino ansioso por se tornar sujeito de seus próprios desejos foram destacados mediante a adaptação de Saraceni com o intuito de corroborar e realçar algumas características da ficção de Lúcio Cardoso.

Em sua obra fílmica, assim como no livro aqui investigado, Saraceni conferiu mais espaço à subjetivação e ao discurso, imprimindo na adaptação não somente marcas de sua poética, mas também da poética de Lúcio Cardoso. O filme, igualmente ao romance, dialoga harmonicamente com o presente que se alimenta constantemente do passado, valorizando um enredo caótico e paradoxal tão peculiar de “Crônica da Casa Assassinada”. Na multiplicidade dos narradores e no que tange ao lapso temporal, verificamos alegorias e cortes atemporais que levam o espectador a tentar construir esse quebra-cabeças para entender os delírios das personagens, em consonância com o estilo intimista e psicológico do escritor mineiro. Cabe ressaltar que Saraceni, em seu projeto artístico, igualmente constrói sua transposição midialsem ordem cronológica e a partir de colagens de textos (trechos de diário, confissões, cartas, depoimentos). Esse caleidoscópio de imagens é engendrado através de angulações e enquadramentos específicos no intuito de valorizar o ímpeto imagético do romance, de modo a permitir que o espectador veja a encenação dramática no momento da escrita de uma carta (cena do quadro) ou em algumas confissões (como na cena em que mostra o diálogo entre Ana e padre Justino descrito nas confissões daquela), por exemplo. Desta forma, verificamos o cineasta carioca ressaltar o conflito particular de cada um, sobretudo do feminino, realçando com nitidez o conteúdo dramático e as angústias dessas personagens tão cheias de culpa que necessitam desesperadamente desabafar suas dores.

Ao dialogar com a dramaticidade da prosa de Lúcio, Saraceni estabelece diálogos e confissões solitárias muitas vezes somente com o corpo e não com a voz, pois a melodramática das atuações e das expressões corporais e faciais muitas vezes substituem as

palavras, e o cineasta carioca explorou muito bem essas peculiaridades mediante determinados enquadramentos, perpassando do primeiríssimo plano ao plano geral, auxiliando assim, o espectador a perceber características peculiares do estilo poético de Lúcio o qual explora o conflito psicológico e as angústias latentes. Como a proposta do livro valoriza a multiplicidade das vozes, a maldade em Nina, por exemplo, pode ser considerada como o resultado do que os outros pensam dela, é em muitos casos advinda da ótica construída pelos demais, pois essas personagens constroem determinada visão muito por conta de motivações particulares e extremamente subjetivas. Saraceni explora essas características do romance através da valorização de algumas descrições subjetivas acerca da protagonista (Ana ao descrever sua figura “animada e brilhante”; Valdo ao questionar por várias vezes seu caráter, e André, quando em diversas oportunidades tenta descrever/entender uma pessoa controversa e indefinida).

No que concerne ao imagético, embora o romance nos passe um ambiente demasiado escuro e às vezes sombrio, Saraceni optou em seu projeto artístico, em determinados momentos, por imagens e cenas exuberantes e em muitas vezes claras (diálogo entre Nina e Timóteo no quarto deste, diversas cenas no jardim à luz do dia) para ressaltar um feminino que sobressai, brilha. Desta maneira, embora a filmagem em tela larga e em alguns momentos destacando ambientes claros compromete-se a valorização de elementos claustrofóbicos e imagens escuras típicas da maioria dos cenários que compõem CCA, a adaptação encontra-se em consonância com o romance, posto que concebe um ambiente ao mesmo tempo folclórico, sombrio e dramático; e com isso, destaca igualmente o estilo paradoxal do escritor mineiro. Para entendermos a relação que o filme estabelece com a prosa cardosiana, é preciso compreender os desafios existentes na adaptação de um romance de tensão interiorizada que valoriza em primeiro lugar o escuro, o claustrofóbico, o sombrio, o ambíguo. Deste modo, mesmo por outros caminhos, Saraceni engendrou a adaptação de acordo com sua proposta artística sem, no entanto, negligenciar as características do escritor aqui investigado.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARROS, Marta Cavalcante de. *Espaços de memória: uma leitura da Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.
- BARROS, Fernando Monteiro de. O gótico e a brasilidade em Lúcio Cardoso. *Revista do centro de estudos*, 2008.
- BARROS, Fernando Monteiro de; RIBAS, Maria Cristina Cardoso. A alegoria e a femefatale: a modernidade baudelairiana em Augusto dos Anjos. *Matraga*, Rio de Janeiro, v 21, n. 35, jul./dez. 2014.
- BARROS, Fernando Monteiro de. Do castelo à casa grande: o “gótico brasileiro” em Gilberto Freire. *Soletras*, n. 27, jan./jun. 2014.
- BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; SILVA, A M de; COLUCCI, L. (org.). *Estudos do gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.
- BARROSO, Carmem. *Mulher, sociedade e estado no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: 1. Fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- CARDOSO, Elizabeth. *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2013.
- CARDOSO, Elizabeth. A prosa de Lúcio Cardoso durante a década de 1940. *Todas as Letras*, São Paulo, n. 1, p. 182-193, 2013.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: Nova Fronteira, 1979.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós*, Belo Horizonte, v.1, n. 2, p. 8–23, nov. 2011.
- CUNHA, Renato. *Cinematizações: ideias sobre literatura e cinema*. [Brasília]: Circulo de Brasília Ed., 2007.

DAMASCENO, Beatriz. *Lúcio Cardoso: em corpo e escrita*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

DAMASCENO, Beatriz. O realismo no subsolo. In: _____. *Literatura brasileira em foco VI: em torno dos realismos*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015.

DELEUZE, Gilles. *L'Image-Mouvement*. Paris: Éditions de Minuit, [1983].

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio: 7Letras, 2010.

GALETTI, Camila Carolina Hildebrand. Mulher e cinema: a representação do feminino no cinema brasileiro (1958-1965). In: SEMINÁRIO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 10., 2012, Maringá, PR. *Anais...* Maringá: UEM, 2012.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: _____. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: O caso de Vidas Secas. In: _____. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Debates, 1969.

MARTIN, Macel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, Maria Teresinha. *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*. Goiânia: UGG: CEGRAF, 1997.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, n. 14, p.42-65, jul./dez. 2006.

MÜLLER, Adalberto. *Além da literatura, quem do cinema?* Considerações sobre a intermedialidade. *Revista de Literatura*, n.7, p.47-53, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís F.N. (org.). *Intermedialidades e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Literatura e (m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. *ALCEU*, v.14, n. 28, p. 117 A 128, jan./jun. 2014.

RIBEIRO, Ésio Macedo. A fortuna crítica (acadêmica) de Lúcio Cardoso. *Revista do CESP*, v 28, n. 39, jan./jun, 2008.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.

SANT'ANNA, Sérgio. Simulacros. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 1977. In: _____. *O monstro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SANTOS, Cássia de. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 2001.

SILVA, Thais Maria Gonçalves da. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. *Rev. Anu. Lit.*, Florianópolis, v. 17, n.2, 2012.

SILVIA, Flavia Trocoli Xavier da. *Fios da introspecção: para uma leitura do terceiro romance de Lúcio Cardoso*. Campinas, SP: [s.n.], 2000.

SOLER, Colette. *O que Lacan dizia das mulheres*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

STAM, Roberto. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SUPPIA, Alfredo Luiz. Em torno da cena e da sequência: problemas da categorização. *Galáxia*, São Paulo, n. 30, p. 60-72, dez. 2015.

VIANA, Lúcia Helena. Lúcio Cardoso, o sujeito ex-cêntrico. *Gragoatá*, Niterói, n. 17, p.151-169, 2 sem. 2004.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: _____. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

FILMOGRAFIA:

A CASA Assassinada. Adaptação, roteiro e direção: Paulo César Saraceni. Diretor de fotografia: Mário Carneiro. Música: Antônio Carlos Jobim. [S.l.]: Planiscope Planificações e Produções Cinematográficas, 1971. 1 filme (103 min), color., português. Elenco: Augusto Rodrigues Lourenço: André e Alberto (jardineiro). Carlos Kroeber: Timóteo. Joseph Guerreiro: padre Justino. Leina Crespi: Betty. Nelson Dantas: Demétrio. Norma Bengell: Nina. Nuno Veloso: Médico. Rubens Araújo: Valdo. Tetê Medina: Ana.

ANEXO - Ilustrações

Figura 1



(Nina em diálogo com o médicoaos 00:04:36)

Figura 2



(Nina aflita olhando para o horizonte ao lado do médicoaos 00:41:30)

Figura 3



(Demétrio arrasado pela morte de Nina aos 01:30:00)

Figura 4



(Ana se deparando com sua figura decadente no espelho 00:29:45)

Figura 5



(Ana confrontando Demétrio por causa de Ninaaos 00:30:35)

Figura 6



(Nina em diálogo com Ana enquanto aquela penteia seus lindos cabelos loirosaos 00:32:55)

Figura 7



(Velório de Nina no início do filme, assim como no romance aos 00:01:07)

Figura 8



(André pensativo e triste tentando entender a figura controversa e indefinida de Nina mesmo após a sua morte aos 00:01:55)

Figura 9



(Nina triste e com um ar de saudosismo ao rememorar momentos do passado e de sua terra natal, o Rio de Janeiro aos 23:15:00)

Figura 10



(Timóteo representando uma simbologia do feminino no velório de Nina aos 01:39:00)