

LITERATURA E CINEMA: PERSONAGENS DE LÚCIO CARDOSO E PAULO CÉSAR SARACENI

Laura Cabral Torres¹
Joelma Santana Siqueira²

RESUMO: O presente trabalho contextualiza a adaptação que Paulo César Saraceni fez do romance de Lúcio Cardoso, *Crônica da Casa Assassinated* (1959), com base em matérias e entrevistas publicadas em jornais. Também destaca a recepção do filme *A casa assassinada* (1971) nos jornais cariocas *Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã*, para demonstrarmos como a adaptação foi inicialmente percebida na imprensa. Embasado na teoria da adaptação de Linda Hutcheon (2013), propõe uma comparação entre as duas obras a partir da análise das personagens Timóteo e Nina. Como outras adaptações, o filme de Saraceni não se confunde com o romance de Lúcio Cardoso, não pode substituí-lo, mas seu diálogo com o texto é explícito. Com a linguagem cinematográfica, o diretor e sua equipe tornaram possível vermos em ação muito do que Lúcio Cardoso realizou com a palavra escrita na página.

PALAVRAS-CHAVE: Lúcio Cardoso; Paulo César Saraceni; *Crônica da casa assassinada*, *A Casa Assassinated*; adaptação literária.

LITERATURE AND CINEMA: LÚCIO CARDOSO AND PAULO CÉSAR SARACENI'S CHARACTERS

ABSTRACT: The present work contextualizes the adaptation that Paulo César Saraceni made of Lúcio Cardoso's novel *Crônica da Casa Assassinated* (1959), based on articles and interviews published in newspapers. It also highlights the reception of the film *A Casa Assassinated* (1971) in the Rio de Janeiro newspapers *Jornal do Brasil* and *Correio da Manhã*, to demonstrate how the adaptation was initially perceived in the press. Grounded in Linda Hutcheon's (2013) theory of adaptation, it proposes a comparison between the two works through an analysis of the characters Timóteo and Nina. Like other

¹ Mestre em Estudos Literários – Universidade Federal de Viçosa. Professora substituta de Língua Inglesa no CAP-COLUNI. Endereço eletrônico: Lcatorres2@gmail.com

² Joelma Santana Siqueira. Docente de literatura brasileira da Universidade Federal de Viçosa. Bolsista produtividade em pesquisa do CNPq. Endereço eletrônico: jandraus@ufv.br

adaptations, Saraceni's film does not conflate with Lúcio Cardoso's novel, nor can it replace it, but its dialogue with the text is explicit. Through cinematic language, the director and his team made it possible to see in action much of what Lúcio Cardoso achieved with the written word on the page.

KEYWORDS: Lúcio Cardoso; Paulo César Saraceni; *Crônica da casa assassinada*; *A Casa Assassinada*; literary adaptation.

Introdução: Saraceni, Cardoso e a recepção jornalística

O cineasta Paulo César Saraceni e o escritor Lúcio Cardoso foram parceiros de cinema no sentido de que Saraceni dirigiu os seguintes filmes adaptados de obras de Cardoso: *Porto das caixas* (1961), *A casa assassinada* (1971) e *O viajante* (1998), constituindo a chamada “Trilogia da paixão”. De acordo com Érica da Costa (2016, p. 49), o cineasta e o escritor se conheceram “através do amigo Octávio de Faria nos bares do Rio de Janeiro”. Ao transcrever passagens do depoimento de Saraceni presente no documentário *Lúcio Cardoso* (1993), de Eliane Terra e Karla Holanda, em que o cineasta destacou que Lúcio Cardoso, Glauber Rocha e Pier Paolo Pasolini foram três pessoas que conheceu e “que eram os mais capazes de criar arte, possuíam uma energia criadora como eu nunca vi” (SARACENI apud COSTA, 2016, p. 49), Érica da Costa acrescentou: “Saraceni declara também que desde que conheceu Lúcio Cardoso sempre quis realizar em cinema junto com ele” (COSTA, 2016, p. 49). Observamos que, anteriormente, em entrevista publicada no *Correio da Manhã* (RJ), em 16 de novembro de 1973, o cineasta manifestou-se sobre a presença do escritor mineiro em suas produções: “Fora *O Desafio*, os outros filmes que fiz tinham mais a ver com o lado mineiro de minha mãe, o lado italiano de meu pai e a grande figura de artista que era Lúcio Cardoso.”³ Ambos escreveram o roteiro de *Porto das Caixas*, lançado em 1961. Saraceni conta que “Lúcio dizia que nós seríamos a dupla Tom e Vinícius do cinema.”⁴ E, embora tenha recebido a promessa de Lúcio Cardoso de que poderia adaptar para o cinema o romance que o consagrou como escritor, *Crônica da casa assassinada* (1959), o lançamento do filme *A casa assassinada* só aconteceu em 1971, depois da morte de Cardoso, ocorrida em 1968. O filme recebeu diversos prêmios: Troféu APCA, Festival de Gramado e Festival de Brasília.

3 BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/34997> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Correio da Manhã*. 16 de nov. de 1973, s/p

4 BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/228791> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Jornal do Brasil* (RJ). 19 de fev. de 1972, s/p.

Além de romancista, Lúcio Cardoso foi poeta, dramaturgo e escreveu, dirigiu e produziu o filme *A mulher de longe*, que, no entanto, ficou inacabado. A estrutura do romance *Crônica da casa assassinada*, constituída de cinquenta e cinco capítulos e um pós-escrito, contendo dez narradores, convida o leitor a percorrer a obra como se percorresse um roteiro a ser executado tendo em vista um fio condutor percebido ou perseguido a cada leitura. Nesse sentido, vale a pena lembrarmos do filme *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, sobre a vida do magnata da imprensa Charles Foster Kane, focalizado a partir da visão de diferentes pessoas com as quais o protagonista conviveu. A respeito deste filme, Lúcio Cardoso escreveu em seu diário em setembro de 1950:

Revi um filme visto há dez anos atrás, se não me engano. *Vive-se uma vez só*. Apesar das grandes qualidades de Fritz Lang, os segundos planos desta fita são esfumados, indistintos, e a fotografia parece constantemente mergulhada na neblina. Creio que foi a partir de *Cidadão Kane* que Gregg Toland inventou o *pan-focus*, e não há dúvida, como se pode verificar neste filme relativamente novo, que foi uma descoberta de extraordinária importância (CARDOSO, 2013, p. 301).

Cardoso comparou a fotografia dos filmes *Vive-se uma vez só* (1937) e *Cidadão Kane* (1941), elogiando a técnica fotográfica e cinematográfica chamada de *pan-focus* ou *deep-focus*, presente no segundo, definida por Rafael Nani Pires (2013, p. 92) como “tudo completamente na cena”. Seu comentário sobre a técnica cinematográfica realça seu interesse pela linguagem cinematográfica e pode contribuir para a aproximação de sua literatura com o cinema. Não por acaso, conforme notícia publicada no *Estadão* em 21 de abril de 2021⁵, a obra *Crônica da casa assassinada* será, mais uma vez, adaptada para o cinema.

A produção e a exibição da adaptação do romance *Crônica da casa assassinada* por Saraceni foram noticiadas em diversas edições do *Jornal do Brasil* e do *Correio da Manhã*. A sua recepção crítica na imprensa, no entanto, não foi fervorosa como foi a do romance⁶, uma

5 ESTADÃO: Disponível em < <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,cronica-da-casa-assassinada-ganha-nova-edicao-e-versao-para-o-cinema,70003688857> > Acesso em 26 de agosto de 2022. *Estadão* (SP). 21 abr. 2021.

6 Vide passagens nos seguintes jornais em que a recepção do romance discute a possível “imoralidade” dele, tendo em vista a temática que apresenta. BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/45623> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Diário Carioca*, 17 de maio de 1959, p. 3; BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/106686> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Correio da Manhã*, 6 de jun. de 1959, s/p. e BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em



década antes. Entre 1970-1979, nos jornais citados, encontramos poucos textos críticos dedicados ao filme. Jorge Guimarães, em texto publicado no *Correio da Manhã* em fevereiro de 1972, ressaltou que o romance de Cardoso, de mais de 500 páginas e cerca de 50 capítulos, tem “obstáculos imensos de adaptação”, e que não só a questão do tamanho do romance, mas também a “complexidade das figuras cardosianas” seriam um desafio para os atores. Já no primeiro parágrafo do artigo atestou: “a adaptação feita por Saraceni está longe de corresponder às melhores expectativas”.⁷ Apesar disso, elogiou a atuação de Carlos Kroeber (que dá vida à personagem Timóteo), e a de Norma Bengell (que dá vida à Nina), a despeito do filme como um todo e do “roteiro difícil”. Alberto Silva, em artigo publicado no mesmo jornal em dezembro de 1972, também exaltou a atuação de Norma Bengell, mas, diferentemente, destacou que “o romance de Lúcio, às vezes primaveril e ensolarado, outras sufocante e pegajoso, foi transposto à tela com rara felicidade por um dos mais expressivos cineastas brasileiros.”⁸ No *Jornal do Brasil*, na década em questão, encontramos apenas um texto crítico publicado em março de 1972 por José Carlos Avellar, que se debruça sobre o enredo e explica a essência do filme: o embate de Nina e Timóteo contra a tradição mineira, representada pela Chácara dos Meneses. Para Avellar, a forma como o filme foi adaptado fez com que esse confronto fosse bem representado na tela: “A história pode então ser vista muito particularmente sob o ângulo cinematográfico e o comportamento de Nina e Timóteo funcionam com uma proposta de realização.”⁹

Em 15 de julho de 1970, o *Jornal do Brasil* informou que o nome de Lúcio Cardoso foi escolhido para o prêmio de melhor roteiro do Festival Brasileiro de Cinema Amador, “por ter sido ele o primeiro escritor que tentou, apesar das dificuldades, fazer cinema”¹⁰. No dia 9 de dezembro de 1971, o *Jornal do Brasil* comentou que o diretor Saraceni foi vencedor do VII Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, e levaria o filme *A casa assassinada* ao Festival de Cannes e à Semana de Cinema Brasileiro de Washington. O texto trazia alguns dados

<http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/107261> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Correio da Manhã*, 20 de jun. de 1959, p. 9.

7 BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/089842_08/28439> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Correio da Manhã*, 25 de fev. de 1972, p. 9.

8 BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/089842_08/35812> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Correio da Manhã*, 19 de dez. de 1972, p. 5.

9 BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/229869> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Jornal do Brasil*, 3 de mar. de 1972, s/p.

10 BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/190248> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Jornal do Brasil*, 15 jul. 1970, p. 10.

biográficos sobre o diretor e informava que ele era “admirador profundo de Lúcio Cardoso”. Sobre o comentário a respeito da semelhança entre o personagem Timóteo e personagens de Fellini, respondeu: “Timóteo não tem nada de felliniano. É um puro personagem meu e do Lúcio Cardoso [...]”¹¹.

Em 20 de outubro de 1971, Saraceni publicou no jornal *Tribuna da Imprensa* um depoimento intitulado “Uma casa assassinada”, sobre como ele e Lúcio Cardoso combinaram os roteiros de *Porto das Caixas*, *Casa Assassinada* e *A Santa Degolada*. Sobre as filmagens de *A casa assassinada*, destacou:

foram preciso dez anos de espera, da realização do roteiro e da adaptação do romance em 1961 até a filmagem em 1971. Resolvi não mudar nada do roteiro inicial [...]. Ficamos no mesmo local que Lúcio escreveu o romance, a Chácara de Vito Petagna, que com grande sensibilidade e gentileza Léa Petagna cederá para filmagem.¹²

No mesmo depoimento, o diretor contou também que, no final da filmagem, “Lúcio pintou depois do último *take* rodado do filme como uma tempestade que quase varreu a chácara, esburacando o teto, alagando tudo. E, novamente, Ferdi gritando é Lúcio é Lúcio”¹³. Ferdy Carneiro foi assistente de direção do filme.

O diretor também falou sobre as filmagens em entrevista à Celina Luz para o *Jornal do Brasil* em 1972: “um projeto que o próprio autor do livro queria ver realizado”. Ele comentou que sequer conseguiu sentar-se com os atores e repassar o roteiro, em vez disso “esqueci e parti para um filme do que estava sentindo no momento e com a experiência de minha amizade com Lúcio, de Ferdi e sua amizade com Lúcio. Ferdi conhece tanto o romance de Lúcio que criava na hora.” A relação do romancista com o diretor e o figurinista são essenciais na construção do filme. Para Saraceni, ainda, a respeito de Norma Bengell e Nina: “Ela tem uma interpretação admirável [...]. Todos os que gostam do romance têm sua Nina, como tinham sua Capitú. Mas mesmo esses ao ver o trabalho de Norma ficaram *siderados*.”¹⁴ Por falar na personagem

11 BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/224117> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Jornal do Brasil*. 9 dez. 1971. p. 18.

12 BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/154083_03/13963> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Tribuna da Imprensa*. 20 out. 1971. p. 5

13 BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/154083_03/13963> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Tribuna da Imprensa*. 20 out. 1971. p. 5

14 BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/229529> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Jornal do Brasil*. 27 e 28 fev. 1972. s/p.

machadiana, Saraceni também dirigiu o filme *Capitu* (1968), com roteiro de Paulo Emílio Sales Gomes e Lygia Fagundes Teles.

A adaptação como um problema

A adaptação cinematográfica de obras literárias é extremamente profícua, principalmente nos tempos atuais, em que as plataformas de *streaming* facilitam o acesso das mídias e o diálogo intermídias pode contribuir para atrair o interesse do público leitor em ver transposto para as telas o mundo, os personagens e os enredos que os encantam.

Como observamos com a recepção jornalística de *A Casa Assassinada*, no entanto, o público e os críticos nem sempre se satisfazem com as adaptações. Se já conhecem o texto fonte, a memória deste irá pairar sobre toda a experiência de apreciação cinematográfica e a comparação valorativa será inevitável (HUTCHEON, 2013). É importante manter em mente, quando esse tipo de comparação se dá, que o texto literário e a mídia cinematográfica são feitos de matérias e linguagens diferentes, e cada qual apresenta possibilidades e limitações no que diz respeito à mimese. Ademais, o diretor da adaptação tem total liberdade para construir sua arte da forma que lhe apraz.

Sobre as diferenças entre o contar da literatura e o mostrar do cinema, Linda Hutcheon escreveu:

No modo contar - na literatura narrativa, por exemplo - nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual. [...] Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes e adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece “equivalentes” auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais. Por outro lado, entretanto, uma dramatização mostrada é incapaz de se aproximar do jogo verbal complicado da poesia contada, ou do entrelaçamento entre descrição, narração e explicação que a narrativa em prosa conquista com tanta facilidade (HUTCHEON, 2013, p. 48).

Como a teórica apresenta, as experiências de leitura (de um romance) e de visualização (de um filme) diferem principalmente em relação aos sentidos que são ativados durante cada experiência. Enquanto na leitura contamos primordialmente com nossa imaginação para dar vida ao que lemos, no cinema isso é selecionado e feito por recursos formais próprios da linguagem cinematográfica, como os atores, a iluminação, a decoração, os adereços e figurinos, o roteiro, a montagem, a trilha sonora, entre outros, que nos oferecem formas de ver, ouvir e, portanto, atribuir sentido. Os resultados dos sentidos ativados na experiência que temos com cada um desses meios são diferentes e passíveis de gerar satisfações, mas, também, frustrações.

Quando um romance é adaptado, todo um trabalho de seleção do enredo para transformá-lo em roteiro cinematográfico deve ser feito. Um livro da extensão de *Crônica da casa assassinada*, com as diversas vozes narrativas presentes (dez narradores-personagens) através de diários, cartas, confissões, textos intimistas, e que vão e voltam no tempo, apresenta uma dificuldade particular. Ele pode realmente não agradar alguns espectadores e críticos, mas concordamos com José Carlos Avellar que o filme de Saraceni transpôs à tela a essência da ideia de Lúcio Cardoso: o conflito entre a tradição mineira oligárquica num contexto de decadência da aristocracia rural e a ascensão da modernidade dos centros urbanos, além da luta contra a tradição e o orgulho da família mineira, representada por duas figuras que são centrais no filme e no romance: Timóteo e Nina.

Sobre o processo de adaptação da obra romanesca para o cinema, Hutcheon destacou que:

Um romance, ao contrário, a fim de ser dramatizado, tem de ser destilado, reduzido em tamanho e, por conseguinte, em complexidade. [...] A maioria das resenhas críticas considerou essa redução negativa e subtrativa; porém, quando os enredos são condensados e concentrados, eles podem por vezes se tornar mais fortes (HUTCHEON, 2013, p. 64).

Saraceni precisou selecionar, reduzir e condensar o romance de Cardoso para que a tela transmitisse o principal da história da decadência dos Meneses. A narração confessional e íntima dos personagens foi revelada a partir de uma câmera que pode adentrar espaços privados, como os encontros de Nina com Timóteo ou com o filho. Algumas correspondências, como a de Nina e o Coronel, Nina e Valdo, e Ana e o Padre, são narradas a partir da técnica de *voice*

over, a fim de contextualizar certas partes do enredo do romance, como a súbita paixão e perseguição de Ana por Alberto¹⁵.

Com o objetivo de demonstrarmos a diferença de possibilidades narrativas explicitada por Hutcheon e os resultados que essa diferença alcança em cada um dos meios (literário e cinematográfico), propomo-nos aqui a comparar a construção das personagens Nina e Timóteo em cada um, levando em conta a seleção e condensação do romance, a atuação, a câmera e o figurino no filme. Não temos a intenção de esgotar essa análise, mas de oferecer algumas considerações a respeito do assunto.

Olhando Timóteo e Nina

O romance de Lúcio Cardoso dramatiza a decadência de uma família oligárquica mineira, falida financeiramente e perdendo sua posse de terras para quitar dívidas. Todo esse enredo acontece em torno da personagem Nina, desde sua chegada na família até a sua morte (anunciada já no primeiro capítulo, excerto do diário de seu filho, André). De maneira não-linear, conhecemos parte da história dos Meneses, cheia de segredos e dramas que são protagonizados principalmente por Nina e Timóteo – os personagens mais fascinantes do romance.

Essa decadência é contada por narradores-personagens moradores da Chácara dos Meneses, cruciais na compreensão do que acontece lá dentro por narrarem diferentes perspectivas e testemunhos de fatos, assim como moradores da cidade de Vila Velha, como o médico ou o farmacêutico, que também complementam a rememoração dos anos finais da família.

Betty, a governanta, presencia acontecimentos na casa que são essenciais para o leitor compreender o drama dos Meneses com a chegada de Nina. Por isso, observaremos como cenas narradas por ela no romance são adaptadas por Saraceni, que as reproduz quase todas no filme, mas com resultados diferentes na construção dos personagens, como iremos demonstrar. Analisaremos, principalmente, o quarto capítulo, “Diário de Betty (I)”. É importante observar que a câmera não segue seus passos, como se fosse a partir dela que víssemos a cena, mas ela está presente em momentos calorosos vividos pelos Meneses. Também traremos para nossa análise alguns capítulos que correspondem às cartas de Nina para Valdo Meneses, e

15 Essas cartas, ou monólogos interiores expondo o pensamento de Nina e Ana, também são usadas no filme como passagens temporais. Uma discussão mais minuciosa sobre essa questão pode ser encontrada em Lima (2020).

observaremos como a supressão desses capítulos no filme, visto a dificuldade de transpor para a tela esse tipo de narrativa que combina descrição, narração e explicação, influencia na imagem que o telespectador tem da personagem.

No quarto capítulo do romance Betty narra ao leitor o atraso e a posterior chegada de Nina, recém-casada com Valdo Meneses, em Minas Gerais. É também nesse capítulo que o personagem Timóteo nos é apresentado. Betty será responsável por fazer a ponte entre esses dois personagens, isso porque Timóteo não goza de liberdade de circulação na casa, ele não convive com os familiares, portanto, Betty leva e traz seus recados. O motivo nos é revelado aos poucos, com mistério associado à forma como Betty vê Timóteo, a partir de suas descrições do personagem.

No filme de Saraceni, Betty, após deixar a sala em que esteve conversando com Valdo, caminha pelo corredor da casa quando escuta uma voz baixa chamar seu nome. Ela retorna e hesita na porta de um cômodo antes de entrar, como se estivesse prestes a fazer algo proibido ou a encontrar algo que lhe é desconhecido. Dentro do quarto, a câmera não revela imediatamente a pessoa que chamara Betty. Primeiro, focaliza a vitrola que toca uma ópera e, recostada nela, uma mão direita adornada de joias, irá abrir a vitrola e parar a agulha que lê o disco de vinil.¹⁶ A trilha sonora do filme é de Antônio Carlos Jobim e a direção de fotografia é de Mário Carneiro.



Fig. 1 – A Casa Assassinada: Betty (Leina Crespi) hesita ao adentrar o quarto.

¹⁶ Essa sequência tem início nos 10'30" do filme digitalizado pelo Canal Brasil.



Fig. 2 – *A Casa Assassinada*: a câmera mostra primeiramente partes do corpo do personagem.

A hesitação de Betty e a lentidão da câmera em revelar a pessoa no cômodo criam o mistério da figura que vive ali dentro, e que só aos poucos será revelada. O motivo da entrada lenta de Betty no quarto é explicado em sua narração no romance.

Desde que o Sr. Timóteo rompera com a família, numa tarde famosa em que quebrara metade das opalinas e das porcelanas da Chácara, eu ainda não penetrara muitas vezes no seu quarto, primeiro porque fora obrigada a prometer que não o atenderia enquanto não abandonasse suas extravagâncias, segundo porque me penalizava demais sua triste mania. Na verdade, acho que a gente pode fazer neste mundo o que bem entender, mas há um limite de respeito pelos outros, que nunca devemos ultrapassar. Para mim, o Sr. Timóteo era mais um caso de curiosidade do que mesmo de perversão – ou de outra coisa qualquer que o chamem (CARDOSO, 2009, p. 56).

Por ter sido obrigada a não atender a Timóteo, compreendemos que há uma marginalização e penalização do caçula dentro da família por certo comportamento, o que, junto com a narração do episódio das opalinas, dá indícios do motivo que o isola do convívio com os outros. Além disso, os substantivos e adjetivos que Betty usa para descrevê-lo criam um certo mistério em torno dele: “extravagâncias”, “triste mania”, “curiosidade”, “perversão”, léxicos que insinuam que Timóteo foge do comportamento esperado pelos Meneses, colocando-o ainda mais à margem. Ela também sugere que ele teria cometido alguma falta de respeito contra alguém.

O suspense em torno da figura de Timóteo é construído no filme com a lentidão da entrada de Betty no quarto e da câmera que a acompanha, enquanto no romance são os léxicos que destacamos que promovem esse efeito, até que seja revelado que o motivo da sua segregação na família tem relação com seu modo de vestir. No filme, o espectador se depara com Timóteo vestindo roupas de mulher, um vestido de seda e lantejoulas.

Em sua conversa com Betty, Timóteo fala de Maria Sinhá, uma tia já falecida de sua mãe que se vestia de homem e cavalgava nas fazendas como tal. Ele relembra a infância, quando se deparava à frente de um retrato da tia e a imaginava cavalgando pelas estradas de Vila Velha, “invejando-a com seus desaforos, sua liberdade, e seu chicote”, e acrescenta que o quadro fora escondido no porão por Demétrio, depois que ele “começou a manifestar isso a que chamam escrupulosamente de [suas] tendências”. Para ele, ela “seria a honra da família, uma guerreira famosa, uma Anita Garibaldi, se não vivesse aqui, nesse fundo poeirento de província mineira...”¹⁷. Seu tom é tanto de exaltação quanto de lamento pela incompreensão que a tia, cujo comportamento não é alinhado ao feminino, recebeu da família e dos moradores da cidade – incompreensão que ele próprio experiencia, e que o confina sozinho em seu quarto.

Enquanto escuta Timóteo, Betty se mantém sentada no canto do quarto, sendo, no filme, apenas interlocutora dele e pretexto para seu monólogo filosófico (LIMA, 2020, p. 137). A cena está tomada pela atuação de Carlos Kroeber, que foi muito elogiada, como trouxemos acima. No romance, no entanto, as impressões de Betty são mais evidenciadas, visto que ela é a narradora e relembra a conversa que teve com Timóteo. A partir de seu ponto de vista e de sua subjetividade Timóteo e Nina são descritos ao leitor. Ela narra a cólera que Kroeber dramatiza muito bem, mas acrescenta que, para ela, “aquilo tudo [parecia] por demais estranho” (CARDOSO, 2009, p. 58), o que não fica evidenciado no filme, visto que sua presença é secundária e que este não consegue reproduzir as impressões confidenciais às páginas do romance.

17 As falas de Timóteo mencionadas, a respeito das memórias de infância, se referem ao filme, e se passam entre 12’45” e 13’45”.



Fig. 3 – *A Casa Assassinada*: Enquanto Timóteo (Carlos Kroeber) ocupa quase todo o espaço da tela, Betty (Leina Crespi) mantém-se ao canto.

O filme reproduz a fala que, no romance, Betty conta ter ouvido de Timóteo, personagem que reflete sobre os anos em que passou tentando performar, no sentido que Judith Butler (2010) atribui ao termo, a masculinidade esperada dele: “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...” (CARDOSO, 2009, p. 59). Saraceni faz um recorte do diálogo, transformando-o praticamente em monólogo. O momento alto do discurso de Timóteo está presente também no filme, quando ele afirma ser um monstro, e dentro de sua jaula/quarto está livre: “passeio-me tal como quero, ataviado e livre, mas aí de mim, é dentro de uma jaula que o faço. É esta a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos” (CARDOSO, 2009, p. 59).

O confinamento de Timóteo se dá em um quarto escuro, ausente de luz natural. Como vemos na figura 3, tons de marrom predominam nas paredes do quarto e nos móveis de madeira, causando uma sensação de densidade no ambiente, o que corresponde ao peso da existência marginalizada e oprimida pelos Meneses que Timóteo lamenta em sua fala. O plano cinematográfico utilizado por Saraceni também contribui para essa sensação de confinamento dos personagens, como afirma Lima:

A recorrência de planos fechados no interior da casa reforça a sensação de claustrofobia. Sensação, inclusive, que é amplificada pela escolha do cinemascope. Normalmente usado para cenas externas com ênfase na paisagem e no movimento, como no gênero faroeste, o formato horizontal destaca aqui, por contradição, o confinamento e a imobilidade. É como

se houvesse mais espaço no plano para o espectador perscrutar a prisão física e moral das personagens (LIMA, 2020, p. 137-8).

O motivo de ter chamado Betty no quarto se revela no final. Timóteo planeja impor à família a sua verdade e quem ele é realmente, e, para isso, parece contar com Nina. Ele requisita que Betty dê a ela o recado de que quer conhecê-la. Os dois se tornarão então cúmplices contra os Meneses, suas tradições e costumes mineiros, defendidas principalmente por Demétrio.

Nesse mesmo capítulo, Betty descreve a chegada de Nina à Chácara, recém-casada com Valdo. Saraceni adapta a narrativa de Betty, e suprime do filme o segundo capítulo, intitulado “Primeira carta de Nina a Valdo Meneses”. Para contrastarmos a construção de Nina no romance e no filme, precisamos retomar este capítulo. Em sua carta, Nina se refere a sua partida da Chácara. O leitor compreende que ela se mudou para a casa dos Meneses logo após o casamento, mas partiu devido a desentendimentos com Demétrio, porém retornou em algum momento, permanecendo até a sua morte (narrada por André, como mencionamos, e é a cena que abre o filme e o romance: Nina sendo velada na sala da casa). Na carta, Nina reclama seus direitos de esposa (ainda está legalmente casada com Valdo, embora separados), visto que passa dificuldades financeiras no Rio de Janeiro. Além disso, ela se defende contra supostas perseguições e acusações de Demétrio, que teriam sido os motivos para ela deixar a casa dos Meneses. Percebemos, portanto, a fragilidade material e emocional em que ela vive:

Lembre-se de que quando parti da sua casa, sob a injunção da mais horrível das calúnias, nada levei comigo a não ser alguns lenços com que pudesse chorar minha desdita. É tempo pois de que se lembrem de mim para outra coisa que não seja a acusação e a injúria (CARDOSO, 2009, p. 45)

Com a leitura dessa carta, o leitor compreende a posição de Nina na família: uma mulher que fora perseguida pelo cunhado, por motivos ainda não explicitados, e que agora passa necessidades longe do marido. Suprimido esse capítulo do filme, Nina, na tela, será uma personagem muito mais forte e potente do que a que o leitor conhece.

No romance, Betty narra em seu diário a primeira vez que vê Nina, em sua chegada à Chácara. Ela fica surpresa e emocionada com a pessoa que conhece:

...jamais, jamais poderei esquecer a impressão que me causou. Não foi um simples movimento de admiração, pois já havia deparado com muitas outras mulheres belas em minha vida. Mas nenhuma como esta conseguiu misturar ao meu sentimento de pasmo essa

leve ponta de angústia, essa ligeira falta de ar que, mais do que certeza de me achar ante uma mulher extraordinariamente bela, forçou-me a reconhecer que se tratava também de uma *presença* – um ser egoísta e definido que parecia irradiar a própria luz e o calor da paisagem. [...] Não havia apenas graça, sutileza, generosidade em sua aparição: havia majestade. Não havia apenas beleza, mas toda uma atmosfera concentrada e violenta de sedução. (CARDOSO, 2009, p. 63)

Betty reconhece uma autoridade na presença de Nina, por seu porte e sua beleza. No filme, seu olhar e a forma como se move transpassam grande autoconfiança e a discrepância de suas roupas e de seus traços físicos em relação à dos Meneses e dos moradores de Vila Velha a colocam em certa posição de superioridade, confirmada pelo enquadramento na cena de sua chegada: em cima de um carro, prestes a descer, a câmera se encontra levemente abaixo da personagem, colocando-a mais alta do que o espectador e de quem a observa na cena. Ela olha para frente, mas não parece fixar o olhar em algo, enquanto isso, as pessoas da chácara se encontram ali, alinhadas a sua espera (fig. 4).¹⁸ Nina difere do ambiente em que se encontra: trajando um vestido leve, contrasta com o fundo do plano da cena (fig. 4), dominado pela mata do ambiente rural de Vila Velha. A cor amarela de seu vestido faz com que ela se destaque em relação aos demais moradores da casa, todos de preto e branco (fig. 5.). Essa discrepância é ainda mais relevante quando se compara Nina com Ana, visto que as duas ocupam posição de esposas de um Meneses, e são tão diferentes em seus modos e costumes¹⁹. Embora Betty não descreva as vestes de Nina no momento de sua chegada, ela ressalta que sua presença irradiava “luz”, “calor” e “sedução”. A escolha do figurino para Norma Bengell constrói essa atmosfera narrada por Betty. O foco na atriz em meio ao verde e com um olhar distante realça sua solidão (fig. 4) e contribui para a construção de uma Nina apartada das demais pessoas.

18 A chegada de Nina corresponde aos 17'03" do filme digitalizado pelo Canal Brasil.

19 Lima (2020) observa como o figurino de Ana e Demétrio contrapõem ao de Nina e André: “Demétrio e Ana mantêm – nas vestimentas escuras, no penteado e nos gestos contidos – a tradição dos Meneses. Já as roupas, os cabelos e os gestos de Nina e André que vemos em outra cena na sala de estar – nenhum dos dois é um Meneses – destoa dos demais e também dos elementos da casa.” (p. 146-7)



Fig. 4 – *A Casa Assassinada*: Nina (Norma Bengell) analisa sua nova casa e os membros e empregados da família Meneses.



Fig. 5 – *A Casa Assassinada*: O contraste de Nina (Norma Bengell) e suas vestes modernas em relação as dos Meneses.

Betty irá narrar o jantar de boas-vindas de Nina após sua chegada, quando Demétrio se irrita com Valdo por observar tardiamente as más condições em que a Chácara se encontra. Nessa conversa, Demétrio atesta “você sabe muito bem o que representamos: uma família arruinada do Sul de Minas...” (CARDOSO, 2009, p. 66). Nina se impressiona ao saber que a família não possui mais o poder aquisitivo de outrora, e deixa a sala de jantar. Betty irá ao seu encontro na varanda da Chácara, onde a conversa sobre as posses dos Meneses continua, e se mistura com o choque da presença de Nina em uma família tradicional como esta: “Creio que

não suportam o que eu represento: uma vida nova, uma paisagem diferente” (CARDOSO, 2009, p. 69). A protagonista olha para frente como se observasse a extensão das terras dos Meneses.²⁰



Fig. 6 – A Casa Assassinada: Nina (Norma Bengell) fala à Betty (Leina Crespi) sobre a extensão das terras dos Meneses.

No romance, Betty descreve a cena e expõe seu ponto de vista sobre a fala e a expressão de Nina:

Eu não disse nada, esperando sem dúvida que ela me explicasse aquelas palavras. A sombra ia e vinha em sua face, e um brilho de malícia ardeu um minuto em suas pupilas:

- Mesmo arruinada, esta Chácara deve valer muito, Betty. Reparei que nos fundos existem pastos que vão até as serras. (CARDOSO, 2009, p. 69)

O tom melancólico de Nina no filme é diferente do que descreve Betty no livro. O uso da palavra “malícia” por ela sugere que Nina estaria interessada no lucro que a venda das terras poderia gerar, mas seu tom de voz no filme não transpassa a mesma intenção. Ali, parece que Nina está muito mais preocupada com o lugar em que se encontra no momento, tão diferente da metrópole carioca, e com a força que os Meneses ainda têm, apesar de à beira da falência.

²⁰ Essa sequência de cenas no filme começa a partir dos 19’16”.

O leitor do segundo capítulo do romance pode pensar em Nina como uma mulher interesseira:

Não, Valdo, não pense que estou recorrendo a você para satisfazer caprichos e luxos que considera inteiramente desnecessários. Posso garantir que neste terreno tenho sido mais do que favorecida, pois não faltam amigos que me socorram e me ofereçam aquilo de que necessito, e que às vezes, realmente, representam o supérfluo.

(...)

Eu, que sou realmente a prejudicada e a injustiçada, apesar dos esforços de Demétrio para converter-me numa mulher fantástica e caprichosa, que levará qualquer homem à ruína. (CARDOSO, 2009, p. 38-40)

Embora Nina chegue à Chácara com um número de malas, caixas de chapéus, e diferentes vestidos – exibidos à Betty como mostra a figura 7 – entende-se, ainda mais com o diálogo que se dá entre elas no filme, que essa é uma característica da vida agitada na metrópole e que se contrapõe ao modo de vida pacato na província, motivo do desgosto de Nina por Minas Gerais.

Betty: [...] Aqui em casa saem tão poucas vezes.

Nina: Que me importa se as pessoas aqui saem ou não saem? Eu farei exatamente o que quiser. Lá na cidade não há divertimentos? Cinemas? Bailes? Teatros? Reuniões?²¹



Fig. 7 – A Casa Assassinada: Nina (Norma Bengell) mostra à Betty (Leina Crespi) seus vestidos.

21 Esse diálogo se passa entre o intervalo de 23'13" e 24'17" do filme.

Após a cena acima, em que Betty ajuda a patroa a desfazer suas malas e elas conversam sobre a vida social em Vila Velha e as regras de Demétrio, dá-se início a um monólogo de Nina²², que corresponde a um trecho do capítulo 35, “Segunda carta de Nina ao Coronel”. A câmera foca no rosto da atriz, e uma *voice over* faz a narração, dando a entender que se trata de pensamentos/lembranças de Nina. Essa cena é analisada por Lima (2020), para quem a personagem “além de possuir muitos vestidos, gosta de se cercar de companhias masculinas que atendam a seus caprichos, mas que, vista em maior profundidade, é frágil e se sente solitária.” (p. 142). Essa fragilidade é mais perceptível na leitura do romance. Interpretamos que esse monólogo de Nina no filme vai mais na direção do que foi analisado por Lima (2020): o choque que Nina tem ao perceber que a vida na província mineira vai ser muito diferente do que o que ela está acostumada na metrópole carioca. A Nina frágil e que necessita do apoio financeiro da família Meneses está muito mais presente no romance de Lúcio, já que as cartas que ela escreve a Valdo lamentando as dificuldades por que passa e que são, inclusive, transformadas em doenças nervosas, são suprimidas do filme. A Nina de Saraceni, com seus vestidos despojados da moda hippie do final da década de 1960 (LIMA, 2020, p. 147), compõem o gosto e a personalidade de uma mulher moderna, acostumada com a vida no Rio de Janeiro. Apesar do olhar distante e solitário, é possível observar no filme uma postura mais firme na Nina de Saraceni, a Nina da tela tem uma força e dignidade que, no romance, aparecem somente como tentativas vãs de defesa.

Considerações finais

Pretendemos com esse artigo situar o contexto em que se deu a adaptação de Paulo Cesar Saraceni do romance de Lúcio Cardoso, retomando textos publicados em jornais que testam a proximidade dos dois artistas. Além de amigos, o que indicam as entrevistas e depoimentos, ambos tinham em comum o interesse pelo cinema. Passagens dos *Diários* de Lúcio demonstram que este estava atento às técnicas da sétima arte, o que também é confirmado pelos argumentos que escreveu e os planos que tinha de dirigir para o cinema. Nessa contextualização, passamos pela recepção do filme de Saraceni nos jornais, para observarmos como a crítica inicial percebeu essa adaptação.

22 O monólogo tem início aos 24’18” do filme digitalizado pelo Canal Brasil.

Como propôs Linda Hutcheon (2013), se, por um lado, as adaptações são populares, por outro são atacadas constantemente. Envolvido emocionalmente com o texto-fonte, ou original, o espectador poucas vezes vê representadas nas telas as cenas e as personagens como as imaginou no momento da leitura e, assim, a consideração da técnica e do trabalho de adaptação é deixada de lado. No que tange à adaptação de *Crônica da casa assassinada* por Saraceni, observamos duas opiniões contrárias: Jorge Guimarães considerou que não teve suas expectativas correspondidas; e Alberto Silva considerou que o filme agradou.

Realmente, adaptar um romance com a extensão de *Crônica* não deve ser tarefa fácil. Percebemos no nosso estudo que muitos capítulos tiveram de ser suprimidos para que o filme não ficasse confuso e até mesmo muito longo, principalmente cartas escritas por personagens como Nina, Valdo e o Coronel, assim como testemunhos dados pelo médico e pelo farmacêutico (sequer mencionados). No entanto, consideramos que essas supressões não tiveram grande impacto negativo no desenvolvimento do enredo, mas observamos que alteraram, de certa maneira, a forma como a personagem Nina é representada.

As impressões subjetivas sobre Nina narradas por Betty não são transpostas à tela com facilidade. O filme foca a interação entre as duas personagens e traz cenas que foram testemunhadas por Betty. O *mostrar* da mídia performática tem suas limitações, nesse sentido, opiniões e pensamentos que um personagem confia em um diário ou uma carta não são revelados nas cenas do filme com o mesmo grau de detalhes. Pode-se usar o *voice-over*, mas não dá para recorrer a esta técnica a todo momento sob o risco de produzir um filme monótono. No caso de *A casa assassinada*, consideramos que as opiniões da narradora Betty sobre Nina bem como as reflexões da própria Nina expostas em cartas foram importantes para a construção da personagem cinematográfica, o enquadramento, a linguagem corporal, o figurino etc., mas a Nina do cinema é uma síntese possível de uma leitura da Nina do romance, construída a partir das vozes de vários personagens, incluindo a própria Nina, apresentadas em textos diversos.

Em relação a Timóteo, um outro ponto que notamos na diferença entre o *mostrar* e o *contar*, é que para se criar o mistério em torno deste personagem, a câmera é que fez o papel de revelar aos poucos a figura, vista como excêntrica, no filme de Saraceni. Enquanto Betty usa palavras que o caracterizam como um estranho até revelar realmente o motivo de o ver como tal, o espectador visualiza na performance do ator o motivo dele ser visto assim, escutando-o falar sobre a sua experiência enquanto uma travesti numa tradicional família mineira. Se no romance a presença da narradora será enfática com suas descrições e opiniões, quando Leina Crespi contracenava com Carlos Kroeber, sua participação é restrita a mera interlocutora.

Essas e outras diferenças resultam na adaptação como interpretação criativa do texto fonte, que depende da direção e da atuação, da seleção do figurino, do enquadramento dos personagens na tela, dos efeitos sonoros e de iluminação. A esse respeito, Hutcheon (2013, p. 45), destacou que, “assim como a imitação clássica, a adaptação tampouco é uma cópia ordinária; é um processo de apropriação do material adaptado. Nos dois casos, a novidade está no que se faz com o outro texto”. O filme de Saraceni é uma realização do romance para a tela do cinema. Como outras adaptações, não se confunde com a obra, não pode substituí-la, mas seu diálogo com o texto é explícito. Com a linguagem cinematográfica, o diretor e sua equipe tornaram possível vermos em ação muito do que Lúcio Cardoso realizou com a palavra escrita na página.

REFERÊNCIAS

A Casa Assassinada. Direção: Paulo César Saraceni. Produção: Sérgio Saraceni. Brasil: Planiscope Planificações e Produções Cinematográficas Ltda, 1971. Cópia digital divulgada pelo Canal Brasil.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em
 <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/190248> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Jornal do Brasil*. 15 jul. 1970, p. 10.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em
 <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/224117> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Jornal do Brasil*. 9 dez. 1971. p. 18.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em
 <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/34997> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Correio da Manhã*. 16 de nov. de 1973, s/p

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em
 <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/228791> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Jornal do Brasil (RJ)*. 19 de fev. de 1972, s/p.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em
 <http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/45623> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Diário Carioca*, 17 de maio de 1959, p. 3

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em
 <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/106686> Acesso em 26 de agosto de 2022.
Correio da Manhã, 6 de jun. de 1959, s/p.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em
 <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/107261> Acesso em 26 de agosto de 2022.
Correio da Manhã, 20 de jun. de 1959, p. 9.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em
 <http://memoria.bn.br/docreader/089842_08/28439> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Correio da Manhã*. 25 de fev. de 1972, p. 9.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em
 <http://memoria.bn.br/docreader/089842_08/35812> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Correio da Manhã*. 19 de dez. de 1972, p. 5.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em
 <http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/229869> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Jornal do Brasil*. 3 de mar. de 1972, s/p.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em
 <http://memoria.bn.br/docreader/154083_03/13963> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Tribuna da Imprensa*. 20 out. 1971. p. 5

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em
 <http://memoria.bn.br/docreader/154083_03/13963> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Tribuna da Imprensa*. 20 out. 1971. p. 5

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL: Disponível em
 <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/229529> Acesso em 26 de agosto de 2022.
Jornal do Brasil. 27 e 28 fev. 1972. s/p.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. – 3ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 12ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CARDOSO, Lúcio. *Diários*. (org.) Ézio Macedo Ribeiro. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

COSTA, Érica Ignácio da. *O cinema inquieto de Lúcio Cardoso*. Dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

ESTADÃO: Disponível em <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,cronica-da-casa-assassinada-ganha-nova-edicao-e-versao-para-o-cinema,70003688857>> Acesso em 26 de agosto de 2022. *Estadão (SP)*. 21 abr. 2021.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2ª Ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

LIMA, Livia Azevedo. Nina, Ana, a *Crônica* e *A Casa assassinada*. In: *Opiniões*, São Paulo, ano 9, n. 17, p. 127-155, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.174128>.

PIRES, Rafael Nani. *Análise da cinematografia nos primeiros filmes de Stanley Kubrick*. Dissertação defendida no Programa de Mestrado em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2013.