

Nina, Ana, a *Crônica* e *A casa assassinada*

Nina, Ana, the *Chronicle* and *The Murdered House*

Autoria: Livia Azevedo Lima

 <http://orcid.org/0000-0003-4905-4926>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.174128>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/174128>

Recebido em: 26/08/2020. Aprovado em: 16/12/2020

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira


São Paulo, ano 9, n. 17, jul.-dez. 2020.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

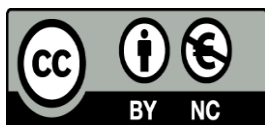
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

LIMA, Livia Azevedo. Nina, Ana, a *Crônica* e *A casa assassinada*. *Opiniões*, São Paulo, ano 9, n. 17, p. 127-155, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.174128>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/174128>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não comerciais.

nina, ana, a *crônica* e a *casa assassinada*

Nina, Ana, the *Chronicle* and The *Murdered House*

Livia Azevedo Lima¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.174128>

¹ Livia Azevedo Lima é doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde desenvolve o projeto *Trilogia da Paixão: Saraceni leitor de Lúcio Cardoso*, financiada com bolsa de doutorado direto da Fapesp (processo n. 2018/14804-8). Email: liviaazevedolima@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4905-4926>.

Resumo

Este artigo propõe uma breve análise do longa-metragem *A casa assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni. Considerando o filme como obra autônoma e o contexto histórico que o separa do lançamento do romance que lhe serviu de base, *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso, pretendemos destacar as personagens femininas Nina e Ana. Atentos à disjunção entre palavra e imagem nessa casa fechada, observaremos a maneira como os trechos das narrativas em primeira pessoa dessas personagens foram selecionados do romance e postos em cena no filme.

Palavras-chave

Paulo César Saraceni. *A casa assassinada*. Lúcio Cardoso. *Crônica da casa assassinada*. Adaptação literária.

Abstract

This article proposes a brief analysis of the feature film *The Murdered House* (1971), by Paulo César Saraceni. Considering the film as an autonomous work and the historical context that separates it from the launch of the novel that served as its basis, *Chronicle of the Murdered House* (1959), by Lúcio Cardoso, we intend to highlight the female characters, Nina and Ana. Attentive to the disjunction between word and image in this closed house, we will observe how the fragments from the first-person narratives were selected from the novel and transposed into the movie scenes.

Keywords

Paulo César Saraceni. *The Murdered House*. Lucio Cardoso. *Chronicle of the Murdered House*. Literary Adaptation.

O filme *A casa assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni, é uma adaptação do romance *Crônica da casa assassinada* (1959), do escritor Lúcio Cardoso. Apesar do projeto remontar ao ano de 1961, época em que Saraceni ainda estudava no Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma (SARACENI, 1993, p. 99-100, 111-13)², quando o filme de fato é realizado, em 1971, ele se insere no contexto da ditadura civil-militar no Brasil.

No início dos anos 1970, o Ministério da Cultura instituiu o Prêmio Especial para Adaptações Fílmicas. O órgão acreditava que a matriz narrativa de romances consagrados colaboraria para restringir o alcance das críticas sociais dos filmes e para criar uma alternativa de “alta arte” a obras que obtinham sucesso comercial, mas passavam “uma imagem negativa do Brasil: a imagem de um brasileiro chulo obcecado por sexo” (BERNADET, 2014, p. 216-17). Incentivados por esse prêmio, surgiram no período muitos filmes baseados em romances.

Adaptações ou não, os anos de chumbo da ditadura também viram nascer uma série de “intrigas em que a família tradicional se decompõe ou expõe sua crise em dramas que se passam no interior da casa” (XAVIER, 2001, p. 92), dos quais alguns exemplos são *Pecado mortal* (1970), de Miguel Faria Jr., e *A culpa* (1971), de Domingos Oliveira. Segundo Ismail Xavier, se até os anos 1960 há uma tendência de produzir filmes “mais voltados para a dramatização de problemas sociais, inventário das condições do oprimido e de sua resistência na história brasileira” (*idem*, 1998a, p. 155), após o AI-5, como é o caso de *A casa assassinada*, passa a haver mais espaço para “composição de rituais em ‘laboratório fechado’”, em que prevalece “um diagnóstico pessimista da nação” (*idem*, p. 156).

Toda vez que se transpõe um romance às telas, o contexto da produção do filme, seu tempo histórico, é tão importante quanto a matriz narrativa da qual se parte (XAVIER, 2003a, p. 62). Nesse sentido, nem sempre o cineasta que decide adaptar uma obra literária o faz para endossar a visão de mundo dessa obra. Às vezes, muito pelo contrário, o que busca é justamente chocar expectativas. É o caso de diretores ligados ao Cinema Novo que se valeram de peças teatrais de Nelson Rodrigues e de seus subtextos conservadores para discutir a família e a ordem patriarcal já no contexto da ditadura, em filmes como *A falecida* (Leon Hirszman, 1965) e *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor, 1972) (XAVIER, 2003b).

Esses exemplos de contrastes na adaptação nos levam ao nosso primeiro ponto para a aproximação com o longa que gostaríamos de fazer aqui. Em *A casa assassinada*, não se trata de um cinema comercial, espetacular, inspirado em Hollywood, mas sim de um cinema moderno que se pretende independente,

² Além da autobiografia do cineasta, documentam a existência do projeto de adaptar *Crônica da casa assassinada* notícias nos jornais cariocas (por exemplo: CALLADO, 1961) e uma carta de Saraceni para Lúcio Cardoso, enviada de Roma, disponível no Arquivo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa. Ref. conforme o inventário impresso: LC 194 cp 194.

embora dependa de financiamento estatal,³ e de autor,⁴ realizado doze anos – e um golpe de Estado – depois da data de lançamento do romance que lhe inspira.

Nosso segundo ponto diz respeito ao reconhecimento do cinema, tal qual a literatura, também como arte. O filme é uma obra autônoma, ou seja, uma adaptação não precisa ser fiel ao original, sendo o debate sobre fidelidade pouco produtivo para a análise fílmica. Tal posição é reforçada se pensamos que algumas vezes os estudos de obras adaptadas tendem a enfatizar a fábula e deixar de lado a trama, ou seja, com frequência interessa mais fazer um cotejo entre as obras concentrado no enredo do que observar a maneira como a técnica narrativa é articulada, seja no campo literário, seja no cinematográfico. Além disso, se apenas o romance é entendido como obra original, há uma relação de mão única – a literatura influenciando o cinema –, na qual não se admite, por exemplo, o impacto das experimentações do cinema na produção literária.

Desse modo, além da autonomia do filme em relação ao livro, levaremos em conta também a autonomia de Saraceni em relação a Lúcio Cardoso. Isso nos permitirá, inclusive, enxergar a possibilidade de adesões mas também de divergências nos projetos de ambos. É verdade que as eventuais divergências convivem com o desejo de homenagem do cineasta que escolhe adaptar a obra de um romancista que admira, mas que antes disso era seu amigo. Embora outros amigos próximos de Saraceni, como Glauber Rocha, considerassem Lúcio um escritor católico de direita, cuja obra polêmica deveria ser evitada em favor da de outros autores, como Graciliano Ramos (ROCHA, 1997, p. 178), Saraceni nunca abandonou a amizade com Lúcio, nem “mesmo diante de afinidades políticas divergentes” (RODRIGUES, 2013, p. 9).

Aliás, a experiência do próprio Lúcio como diretor de cinema (COSTA, 2016), com o inacabado *A mulher de longe* (1949), fazia dele um potencial parceiro de trabalho aos olhos de Saraceni. E de fato os dois chegaram a gestar alguns filmes juntos. Em um texto escrito após o falecimento do escritor, Saraceni brincou que os dois pretendiam ser “a dupla Tom [Jobim] e Vinicius [de Moraes] do Cinema Novo recém-nascido” (CARDOSO, L., 1996, p. 784). Infelizmente a parceria, iniciada em *Porto das Caixas*, foi interrompida pelo derrame que Lúcio sofreu em dezembro de 1962, o que não impediu Saraceni de continuar os projetos.

Na filmografia do cineasta carioca, constam quatro filmes relacionados à obra do escritor mineiro. *Porto das Caixas* (1962), com argumento de Lúcio, *A casa assassinada* e *O viajante* (1998), respectivamente adaptações de *Crônica da casa assassinada* e do romance inacabado *O viajante*, formam o conjunto que Saraceni chamou de *Trilogia da Paixão ou Trilogia Lúcio Cardoso* (COUTO, 1998;

³ Um debate sobre essa questão do cinema de autor dito independente, mas que dependia do financiamento de um Estado não democrático, pode ser visto em textos que discutem o final da Embrafilme nos anos 1990, por exemplo, BERNADET [1990] (2014) e JOHNSON (1993).

⁴ Nessa ideia de autor estão implícitos os desdobramentos no Brasil, no contexto do Cinema Novo, da noção de autor cinematográfico criada e difundida pelos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*. Para uma análise historiográfica das diferenças de contexto França e Brasil, respectivamente nos anos 1950 e 1960, ver BERNADET; REIS, 2018.

RODRIGUES, 2013). Além disso, “A santa degolada”, uma história de Lúcio sobre uma mulher que quebra a cabeça de uma imagem de Nossa Senhora para que ela lhe arrume um namorado, é a cena de abertura do filme *Amor, carnaval e sonhos* (1972), interpretada por Leila Diniz e Hugo Carvana.⁵

Os anos que separam o começo da elaboração de *Crônica da casa assassinada*, na primeira metade da década de 1950 (SANTOS, 2005, p. 91-ss), e o lançamento comercial de *A casa assassinada*, em 1971, foram marcados por grandes mudanças no Brasil. Após a Segunda Guerra Mundial, houve um acelerado processo de urbanização e crescimento das classes médias, o que impactou os costumes e a posição da mulher na família e na sociedade. A partir de meados dos anos 1960, aquecida pela popularização da pílula anticoncepcional, a pauta da liberação sexual se tornou recorrente entre as camadas mais progressistas. Para se posicionar contra a repressão da ditadura, algumas mulheres de esquerda chegaram a integrar as resistências armadas (RIDENTI, 1990, p. 115). Em paralelo, muitas mulheres em movimentos sociais conservadores – como a União Cívica Feminina, braço do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (Ipes) que esteve à frente da Marcha da Família com Deus pela Liberdade (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 444-445) – constituíram um apoio fundamental para o estabelecimento e a manutenção do regime autoritário, com seus apelos à moral católica para defender privilégios da elite.

Concentrado no drama de Nina, o filme reflete sobre as mudanças da condição da mulher na realidade social de seu tempo. Como observa Caroline Mendes (2020) sobre o conjunto da obra de Saraceni em relação ao grupo do Cinema Novo, “talvez ele tenha sido o diretor que mais demonstrou que ‘o pessoal é político’, ou seja, as trajetórias pessoais de suas personagens não interessam de forma isolada, mas sim como partes dos movimentos de transformação da sociedade.” (MENDES, 2020, p. 69).

Filmado nesse contexto, o tratamento destinado às personagens femininas de *A casa assassinada* chama a atenção justamente porque muito diverge da matriz literária de Lúcio Cardoso. De modo geral, Saraceni opta por se ater à estrutura do romance, mas se nega a fazer uma transposição literal do que é indicado em *Crônica da casa assassinada*. O que é enunciado nem sempre condiz com o que vemos na tela, as personagens falam dos anos que passaram, reclamam do cheiro da doença de Nina, mas não há marcas temporais relevantes nem de envelhecimento das personagens nem do câncer. E a cena que mostra a consumação do suposto incesto se transforma em um verdadeiro idílio amoroso. Atentos à disjunção entre palavra e imagem nessa casa fechada, analisaremos a maneira como os trechos das narrativas em primeira pessoa de Nina e Ana foram selecionados da *Crônica* e postos em cena em *A casa assassinada*.

⁵ Haveria ainda, segundo a bibliografia reunida por Ésio Macedo Ribeiro em *Poesia completa* (CARDOSO, 2011, p. 983), outro argumento de Lúcio Cardoso escrito para Saraceni: *Com os olhos no chão*.

a tragédia no coro das testemunhas

Em *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso não opera segundo os princípios do romance realista do século XIX, segundo os quais a narrativa deveria privilegiar a ação dramática e a organização ser essencialmente cronológica (HOLANDA, 1996, p. 326). A fim de contar a história da desintegração dos Meneses, uma família tradicional mineira, patriarcal e decadente, na cidade imaginária de Vila Velha, ele prefere mergulhar na densidade psicológica das personagens, fazendo uso do monólogo interior e alternando as perspectivas narrativas. Assim, não bastasse a dificuldade da fábula do romance, Saraceni estava diante da dificuldade da trama:

Em vez de referências diretas, são as cartas, os diários e as confissões das pessoas que conheceram a protagonista (e dela própria) que vão entrar como partes estruturais do livro. A tragédia de um ser passa a refletir-se no coro das testemunhas; e estas percorrem a vária gama de reações, que vai da febre amorosa ao ódio, deste à indiferença ou ao juízo convencional. O “caso” psicanalítico sai, portanto, do beco da autoanálise e assume dimensões familiares e grupais. (BOSI, 1994, p. 414).

Essa colagem de textos em primeira pessoa, que reflete a tensão entre o desejo e a culpa das personagens, apresenta uma tessitura densa, semelhante a uma montagem cinematográfica complexa. Para construí-la, o escritor relembra e antecipa fatos de outros tempos, evidencia frases suprimidas por meio da pontuação, insere trechos indicando se tratar de uma anotação feita à margem ou acrescentada depois e, além dos dez narradores-personagens, sugere a presença de um narrador-regente ou arranjador,⁶ responsável não só pela organização do livro, como também pela coleta de depoimentos e reunião dos diários e correspondências.

O romance está dividido em 56 capítulos. Já começa com a conclusão do Diário de André e segue embaralhando as narrativas em uma sucessão nem sempre cronológica, com cada capítulo concentrado no ponto de vista de um personagem. Entre os que escrevem, dois mantêm diários (André e Betty), três desenvolvem narrativas (médico, farmacêutico e padre Justino), dois prestam depoimentos (Valdo e Coronel), provavelmente ao narrador-regente, um elabora um livro de memórias (Timóteo), três produzem cartas (Nina, Valdo, o padre Justino). Por fim, os seis capítulos das “Confissões de Ana” algumas vezes são apresentados como cartas, mas não são “propriamente, nem confissões religiosas, nem cartas, nem tampouco diários, uma vez que [Ana] não almeja guardar segredo, pelo contrário, anseia por leitores” (CARDOSO, E. P., 2013, p. 248).

Desse modo, os narradores de *Crônica da casa assassinada* podem ser divididos entre os que vivenciam a ação principal na Chácara dos Meneses e os que

⁶ Sobre essa figura incógnita no romance e a noção de arranjador, ver SILVA, 2020.

a testemunham. Tal divisão se assemelha à terminologia proposta por Norman Friedman (2002) para as variantes de narradores em primeira pessoa. Segundo o autor, existem os narradores-protagonistas e os narradores-testemunha. Enquanto os acontecimentos centrais da trama acontecem na vida dos primeiros, que têm o privilégio de acessar de forma onisciente seus sentimentos, pensamentos e percepções, os últimos, apesar do acesso parcial aos estados mentais dos protagonistas, “têm uma mobilidade muito maior e, por consequência, uma amplitude e variedade de fontes de informação bem maiores que o próprio protagonista, que se encontra centralmente envolvido na ação” (*idem*, p. 177). No caso da *Crônica*, os integrantes da família Meneses Nina, Ana, Timóteo, Valdo e André seriam narradores-protagonistas. Enquanto uma funcionária da Chácara, moradores de Vila Velha e um observador do Rio de Janeiro, respectivamente, a governanta Betty, o médico, o farmacêutico, padre Justino e o Coronel Amadeu Gonçalves, amigo de Nina, estariam entre os narradores-testemunha. Estes sabem apenas parte do que se passa na Chácara, sendo seus relatos com frequência limitados por essas contingências.

Demétrio e Alberto não escrevem, de modo que são dados a ver apenas pelas outras personagens. O silêncio de Demétrio como narrador é condizente com seu mutismo, anunciado tanto no romance como no filme, e com a maneira como, conservador, ele se confunde à própria casa, sem nunca sair dela (CABALA, 2019). O jardineiro Alberto provavelmente não recebe voz porque é tratado apenas como objeto de desejo, com pouco espaço para desejar ele mesmo e para decidir sobre o próprio destino.

Sempre em primeira pessoa, a narrativa aproxima o leitor das personagens e do modo como elas vivenciam os eventos. Os processos mentais e os sentimentos ficam mais expostos do que em um diálogo ou em uma descrição de terceiros. O ocultamento frequente do narrador-regente, que se apresenta como um organizador ou, para usar a analogia cinematográfica, como um diretor da cena (FRIEDMAN, 2002, p. 177) provoca uma ilusão de intimidade, como se não houvesse grandes mediações entre o que a personagem sente – e escreve – e o que leitor lê. Mas essa estratégia, que em geral exprimiria um desejo de realismo e de autenticidade, de *mostrar* em vez de *narrar*, não surge sem ambiguidades, pois *Crônica da casa assassinada* joga justamente com o acúmulo de versões possíveis e com o eco de uma voz narrativa na outra.⁷

Os dez narradores-protagonistas se somam para contar a mesma história: a chegada de Nina e a ruína gradual da casa e dos Meneses, mas cada um a vê da sua maneira e escolhe os episódios que ilustram melhor sua perspectiva. A intertextualidade com os evangelhos, nos quais vários narradores reconstroem a

⁷ Essa questão das vozes narrativas foi muitas vezes objeto de estudo da fortuna crítica do romance. Alguns pesquisadores, como Mario Carelli, julgam que Lúcio realiza uma polifonia; enquanto outros, como Nelly Novaes Coelho, consideram a existência de dez vozes inverossímil, já que todas parecem ser a do próprio escritor, o que denunciaria um deslize na técnica literária de Lúcio Cardoso. Para uma reconstituição do debate sobre a polifonia em *Crônica da casa assassinada*, ver CARDOSO, E. P., 2013, p. 287-317.

vida de Jesus, é evidente. Nestes, apesar de todos terem um plano geral comum que vai do nascimento à Ressurreição, cada um tem um olhar, se demora mais ou menos em uma passagem e destaca histórias para comprovar os milagres. A ressurreição de Lázaro, por exemplo, só aparece no Evangelho de São João (João 11:1-44). Mas enquanto todos os evangelhos caminham para o mesmo fim, em *Crônica da casa assassinada*, como no romance epistolar *As relações perigosas*, de Choderlos de Laclos, muitas vezes há meias verdades, não ditos e versões divergentes para um mesmo episódio. Apesar de os narradores-personagens do romance de Lúcio nem sempre se contradizem de forma explícita, ao acrescentar detalhes ou novos pontos de vista às mesmas cenas, muitas vezes eles despertam dúvidas sobre o que teria ou não acontecido.

Em uma descrição simplificada, a fábula do filme *A casa assassinada* concentra-se na trajetória de Nina (Norma Bengell), uma mulher urbana, sexualmente liberada e fascinante. Ela se muda para a província após se casar com Valdo Meneses (Rubens Araújo). Isolada no seio de uma família patriarcal que ela descobre falida, Nina luta para preservar sua liberdade enquanto, diante de sua presença e de seus hábitos, as outras personagens aos poucos revelam desejos recalcados, o que faz de Nina o catalisador da destruição.

Demétrio (Nelson Dantas), seu cunhado, patriarca à moda antiga num mundo antigo em ruínas, apaixonou-se por Nina. A esposa dele, Ana (Tereza Medina), criada para se sujeitar às regras do marido, fica obcecada pela beleza, pelos modos liberados e pela maneira como a forasteira atrai para si todos os olhares masculinos. Timóteo (Carlos Kroeber), o outro cunhado, acredita ter encontrado em Nina uma companheira, uma aliada contra os Meneses, mas pouco pode fazer para ajudá-la, uma vez que ele também é vítima da família: por vestir-se com as roupas e joias da mãe, é trancado no quarto para que ninguém o veja ou fale com ele.

Nesse contexto, o filme sugere que o jardineiro Alberto, jovem e belo, que circula apenas pelo jardim – espaço fora da casa e que se apresenta como um escape –, torna-se um refúgio, e não só para Nina. Timóteo, a fim de vislumbrar o homem que considera um Deus do Olimpo, rouba todos os dias o ramo de violetas que o jardineiro põe na janela do quarto de Nina. E Ana, a partir do olhar de Nina, desenvolve uma obsessão por Alberto. Também atento aos passos de Nina, Demétrio flagra o momento em que ela dá uma bofetada em Alberto no jardim. Logo depois, Demétrio acusa Nina de traição e diz a Valdo que pretende expulsá-la da Chácara. Sabemos dessa ameaça junto com Nina, quando Timóteo foge de seu quarto para avisá-la.

Pressionado pelos acontecimentos, Valdo tenta o suicídio ou, como as falas de Nina indicam, é vítima de uma fracassada investida de assassinato por parte de Demétrio, que deixara uma arma ao alcance do irmão. Grávida, Nina se prepara para voltar ao Rio de Janeiro, quando, outra vez, o gesto do suicídio se repete, agora conclusivo, com Alberto. Novamente ocorrem especulações sobre a existência ou não de um crime. Sem se conformar, Ana acusa Nina de assassinato porque ela teria

jogado displicentemente no jardim a arma usada por Valdo e, meses depois, viaja ao Rio de Janeiro para buscar o filho de Nina, André, que deveria permanecer junto da família paterna.

Dezessete anos mais tarde, Nina retorna à Chácara. Os motivos do retorno não são claros, talvez a falta de meios para manter-se na cidade, talvez o princípio de uma doença. É nesse bloco narrativo que se inicia a contenda do incesto. Nina se envolve sexualmente com André, o filho que crescera longe dela e cujo pai é o jardineiro Alberto, a julgar pelas semelhanças físicas entre os dois – André e Alberto são interpretados pelo mesmo ator, Augusto Lourenço.

No romance, a possibilidade de que André não seja filho de Nina, mas de Ana, é um dos pontos de vista da história, no caso, o da própria Ana. No capítulo “Pós-escrito numa carta de padre Justino” (cap. 56), o padre revela que Ana teria lhe sugerido que Nina sabia que André não era seu filho, mas deixou o rapaz pensar cometer o horrível pecado do incesto. No filme, essa revelação de tonalidade folhetinesca também é deixada para o final, na penúltima sequência. Após a morte de Nina, Ana se confessa em estado febril para o padre. A posição desse dado como algo posterior na fita, que desmente a primeira verdade que o espectador provavelmente já tinha aceitado, poderia nos levar a crer que o incesto não ocorreu. No entanto, uma vez que o signo do incesto está dado, não há como apagá-lo (BEDRAN, 1998, p. 138). Negar essa realidade seria desviar de um incômodo que, como veremos, é tão fundador quanto incontornável nessa narrativa. André acredita do início ao fim ter se envolvido com a mãe e a revelação de Ana, posterior à morte de Nina, não apenas é privada, dirigida somente ao padre, como sua veracidade pode ser questionada diante dos gestos que atestam o estado alterado da personagem: ela acaricia o padre enquanto fala e, após confessar-se, rasga as próprias roupas.

Pela descrição simplificada da fábula, é possível depreender que a montagem de diferentes perspectivas no filme se reflete na estrutura atomizada em blocos. Estes têm encadeamentos cronológicos em alguns momentos, mas em geral se somam sem grandes preparações de contexto. O espectador mergulha em pontos isolados, tornando-se cúmplice de uma personagem por vez, de modo que é difícil reconstituir o enredo completo sem se colar à versão de um ou de outro narrador. Nos colamos, sobretudo, a Ana e a Nina pelo uso da voz *over*, que expõe o pensamento de cada uma. No entanto, essa ligeira identificação é interrompida assim que a próxima sequência se organiza em torno de outro centro gravitacional.

Os blocos, como a organização dos capítulos no livro, também são marcados por contrastes. Em linhas gerais, o filme trabalha com três temporalidades, chamadas aqui de *presente*, período em que o filme se inicia e que compreende o velório de Nina; *passado recente*, que começa com o retorno de Nina à Chácara dos Meneses; e *passado remoto*, dezessete anos antes do *passado recente*, quando Nina, recém-casada com Valdo, se muda para Chácara pela primeira vez.

Se algumas sequências se sucedem no sentido de um avanço cronológico, outras, isoladas no filme, se juntam visualmente pela repetição de planos (é o caso

do plano de Nina morta no início e no final do filme), de gestos (as bofetadas de Nina e Timóteo, a forma como Nina solta os cabelos para seduzir André) ou, de sons (ópera, em cenas de Timóteo; variações dos trechos da música original de Antônio Carlos Jobim ao longo do filme). Há tanto sequências longas, filmadas em planos de conjunto, como o diálogo em que Ana aponta uma arma para Nina no jardim [figs. 10-12], como sequências em planos fechados de curtíssima duração, a tentativa de suicídio de Valdo, por exemplo.

A costura um tanto fantasmagórica entre os planos da casa e a voz *over* de Nina, em dois momentos de transição temporal, nos faz pensar no que José Antonio Pasta Jr. chamou de o “ponto de vista da morte”, ao estudar os narradores do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, da peça *Vestido de noiva* e do filme *Terra em transe* (PASTA, 2012). Ouvimos Nina sobre o plano do umbral do quarto, quando ela diz no começo do *flashback* da primeira sequência “Põe as flores na janela, meu bem”, e sobre um plano da casa dos Meneses vista de fora, quando ela fala de sua volta à Chácara dezessete anos depois de sua partida, respectivamente a passagem do presente ao passado remoto e deste ao passado recente. Por isso, mas também porque *A casa assassinada* começa com Nina morta e a narrativa dos acontecimentos está atrelada à sua presença na Chácara ficamos tentados a nos valer dessa ideia para observar o filme. Contudo, Nina não ocupa o lugar de narradora no longa, pelo menos não exclusivamente, nem os avanços e recuos no tempo estão sempre mediados por suas lembranças. Algumas vezes, inclusive, eles confirmam a percepção do crítico José Carlos Avellar de que “a história é apresentada por um narrador que assumiu o ponto de vista da casa, e olha todas as coisas com os preconceitos e as censuras impostas pela casa” (AVELLAR, 1972). O que o espectador “vê é a imagem distorcida de Nina e Timóteo – Nina e Timóteo tal como são vistos pela casa. A verdadeira imagem, a rigor, jamais chega à tela” (ibidem).

Com esse breve comentário, é possível perceber que *A casa assassinada* também transpõe para a linguagem fílmica muitas das soluções encontradas na trama do romance. O uso de *flashbacks* e *flashforwards* marca o tom memorialístico e os narradores também estão arrançados entre narradores-protagonistas e narradores-testemunhas. Betty, por exemplo, é pretexto para Timóteo, olhando para a câmera como se olhasse para ela, empreender seu teatro filosófico da destruição; e o médico, sempre fora do quadro, ouve Nina falar de sua gravidez e do suicídio de Valdo, funcionando como uma espécie de psicanalista que lhe permite conversar com seu inconsciente. Além disso, há cortes com supressão de falas – como a interrupção brusca do monólogo de Nina que veremos adiante –, e a narrativa em primeira pessoa pontualmente se transforma em câmera subjetiva, como a perspectiva móvel de Timóteo ao ser carregado na rede durante o velório de Nina.

A variação entre o relato dos acontecimentos e o monólogo interior presente em muitos capítulos do romance também se reflete nas oscilações de enquadramento. 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. Perguntado sobre a razão dessa escolha, que soa contraditória com um drama intimista, Saraceni afirmou:

Embora Lúcio trate de problemas intimistas, ele o faz de forma épica. As personagens poderiam ser, por exemplo, as de um filme de Glauber Rocha, que têm tendência épica. São grandes paixões, o tempo todo e achei que a tela larga, “cinemascópica”, expressaria melhor a grandiloquência da narrativa. (SARACENI, 1972, p. 35)

Dessa forma, filmados em cinemascope, os muitos primeiros planos frontais de rostos (Nina, Ana, Timóteo, André) e planos americanos nos diálogos enfatizam as elucubrações mentais das personagens que surgem de uma situação de asfixia, de ausência de horizonte. Enquanto isso, os planos gerais dão a ver seus corpos diminuídos na escala maior do jardim [fig. 4], como se, na profusão idílica da natureza, eles se reconectassem com seus instintos e voltassem a fazer parte de um todo maior que eles. No decorrer do filme, as cenas de ruptura com a ordem preestabelecida, perpetradas ou sofridas pelas personagens no espaço do jardim, aos poucos invadem a casa.⁸ Timóteo, no entanto, considerado pela família uma afronta, sempre esteve no interior da casa, ainda que oculto, trancado em seu quarto.

Como narradores-protagonistas do romance, Nina e Ana têm a oportunidade de elaborar sobre os acontecimentos e selecionar o que dão a ver de si pelas palavras. Essa seleção, permitida na linguagem verbal diacrônica, apesar de presente em parte nas falas da fita, muito se transforma na sincronia visual do cinema, onde tudo é visto ao mesmo tempo conforme a decupagem estabelecida pela direção, o ritmo da montagem e sob a influência de elementos cênicos e sonoros. Para nos aproximar de como isso acontece, escolhemos observar a transposição de alguns trechos em primeira pessoa de Nina e Ana no romance – a “Segunda carta de Nina ao Coronel” (cap. 35), a “Primeira confissão de Ana” (cap. 8) e a “Terceira confissão de Ana” (cap. 27) – para o monólogo interior de Nina e os diálogos entre Nina e Ana.

⁸ A análise dessas cenas será feita em outra oportunidade. Adianto que, entre elas, destacam-se o roubo das violetas deixadas por Alberto na janela de Nina praticado por Timóteo diariamente; o momento em que Ana ampara, como uma *Pietà*-profana, o cadáver de Alberto após o suicídio dele, que só acompanhamos pela banda sonora; os encontros amorosos de Nina e André que culminam em sexo no Pavilhão; a queima das roupas infectadas de Nina; e o transe-coreográfico de Ana à beira do córrego, onde ela leva as roupas de cama da agonizante para lavar.

o monólogo interior de nina

Em *A casa assassinada*, o monólogo interior de Nina se insere na sequência em que ela, recém-chegada à Chácara dos Meneses, desfaz a mala em seu quarto e conversa com a governanta Betty.⁹ Enquanto arruma os pertences da nova patroa no guarda-roupa, Betty pergunta por que Nina levara tantos vestidos de passeio se os Meneses quase nunca saíam de casa. Na ausência de cinemas, bares ou teatros em Vila Velha, eles nem sequer frequentavam as eventuais reuniões na casa do Barão, pois era esse o “sistema de vida do senhor Demétrio”. Nina não se conforma com isso e afirma que não pretendia viver de acordo com as regras do cunhado.

Betty comenta que Demétrio gostaria de receber uma visita do Barão – sem dúvida para reconfirmar o status da família como uma das mais importantes da região –, mas que este nunca pisara na Chácara. Nesse momento, pela menção a uma figura de autoridade masculina, a memória do coronel, amigo de seu pai que, depois da morte deste, teria se transformado em seu “protetor” no Rio de Janeiro, é ativada, o diálogo com Betty é deixado de lado e o monólogo tem início.¹⁰

O texto surge em voz *over*, enquanto Nina aparece em plano fixo diante de uma pintura marítima de inspiração romântica, cujas paleta de cores e composição, com um homem caminhando na presença majestosa de rochas e falésias, lembra uma obra do alemão Caspar David Friedrich.

⁹ Na cópia digital exibida no Canal Brasil, a sequência começa nos minutos 23'14" do filme.

¹⁰ Vale destacar que esta é a impressão que o filme causa. No romance, a memória do Coronel é ativada por conta do vestido vermelho que Nina está guardando. No capítulo imediatamente anterior a “Segunda carta de Nina ao Coronel” (cap. 35), “Diário de Betty (V)” (cap. 34), Nina conta para Betty do vestido vermelho que usou no cassino com o Coronel. A cena no filme mantém essa ordem: Nina guarda um vestido vermelho [fig. 6], depois se lembra do Coronel, mas como o vestido não é enunciado como o que ela usou com o amigo, não é possível fazer essa relação.

Figura 1



Figura 2



Figura 3



Legenda: A variação das expressões faciais de Nina durante o monólogo, registrado em plano fixo. Todas as imagens deste artigo são do filme *A casa assassinada*, dirigido por Paulo César Saraceni. Fonte: Canal Brasil.

A imagem da atriz na frente desse quadro sugere um paralelismo entre o homem da pintura e a situação da personagem: vinda da cidade, sozinha no universo dos Meneses. Enquanto o homem precisa enfrentar os desafios que a natureza lhe impõe, reflexos do turbilhão de seu mundo interior, Nina deve se adaptar à nova vida de marasmo na província, com pouquíssimas distrações e um conjunto de regras estritas impostas pelo patriarca Demétrio. O mar é ainda para Nina uma reminiscência de sua vida no Rio de Janeiro, com hábitos joviais e liberados, como tomar sol na praia.

No romance, essa elaboração de Nina também soa como uma digressão. É apresentada entre parênteses na “Segunda carta de Nina ao Coronel” (cap. 35), escrita quando ela retorna à Chácara, depois da primeira partida ainda grávida para o Rio de Janeiro. Nessa correspondência, Nina relembra alguns momentos com o coronel, inclusive agressões que fizera a ele (como jogar vinho em seu rosto), menciona que tinha considerado se casar com ele antes de conhecer Valdo e lhe pede ajuda para sair definitivamente da casa dos Meneses, oferecendo seu amor em troca.

(Ao escrever isto, lembro-me de cenas, de acontecimentos antigos – naquela tarde, por exemplo, num bar da praia, em que você me ofereceu um relógio-pulseira... Havia um outro amigo perto de nós, e era dele, não sei por que louco capricho, que eu esperava amabilidade. Creio mesmo que havia me referido, dias antes, em sua presença, à necessidade de um relógio. Então você se apressou e trouxe o presente. Isto, precisamente isto, foi o que me irritou. Eu nem sequer podia demonstrar um simples desejo, e você corria a satisfazê-lo. E não era da sua parte, precisamente, que eu queria pressa e decisão. Desdenhosa, eu fechei o estojo onde se achava o presente e, num gesto incontrolado, atirei-o ao meio da rua. O estojo de abriu, e lá ficou a joia faiscando sobre o asfalto. Você quis levantar-se, eu o impedi. “Se tocar naquilo, eu irei embora” – afirmiei. Você ficou quieto, mas – ah! – seus olhos encheram-se de lágrimas! O outro, também sentado ao meu lado assistia à cena em silêncio. A joia permaneceu no chão até que um vagabundo apoderou-se dela, examinou-a, e desapareceu rapidamente atrás de uma esquina. Não sei o que aconteceu depois, Coronel, mas o que quer que tenha sido, posso garantir que foi aquela a última vez em que vi o homem que se achava sentado ao meu lado. Assustado ou não, desapareceu para nunca mais voltar.) (CARDOSO, 1996, p. 370).

No filme, o trecho é mantido igual até a interrupção súbita na palavra “homem”, na penúltima frase. A quebra faz o conteúdo soar mais ainda como um pensamento em voz alta, um falar para si mesma, ou, a julgar pela menção ao coronel, uma carta escrita e não enviada. Na voz *over*, voz e corpo são representados simultaneamente, como observa Mary Ann Doane, mas longe de funcionar como uma extensão do corpo, “A voz demonstra o que é inacessível à imagem, o que excede o visível: a ‘vida interior’ do personagem” (DOANE, 1983, p. 466). Na ausência do título do capítulo, o destinatário é apagado e se transforma apenas em um elemento a pontuar o passado da protagonista, revelando aspectos de sua personalidade.

Assim, somos apresentados a Nina no filme: uma mulher com hábitos de lazer urbanos que, além de possuir muitos vestidos, gosta de se cercar de companhias masculinas que atendam a seus caprichos, mas que, vista em maior profundidade, é frágil e se sente solitária. Quando a voz menciona que ela atirou o estojo com o relógio-pulseira no meio da rua, Nina sorri, mas em seguida sua expressão se torna melancólica, como se ela percebesse que além de ter perdido aquele “amigo”, que levantou e foi embora, agora, que estava casada com Valdo e se mudara para o interior, não viveria mais situações assim.

Dessa forma, a remissão ao coronel no filme indica tanto a lembrança do passado de Nina no Rio de Janeiro, como um pretendente real que ela negou em favor de Valdo. Mais velho, o coronel talvez tenha lhe parecido um homem à moda antiga. Uma vez na Chácara decadente dos Meneses, Nina descobre que Valdo também é desse tipo, apesar de ter adquirido modos novos. E, para piorar, a família está arruinada, ou seja, Valdo não tem meios de dar à esposa nada do que tinha prometido para seduzi-la: joias, vestidos, chapéus, distrações, viagens. Nina, então, começa a se perguntar se fez a escolha certa. Para Betty, logo depois do monólogo, ela fala: “Betty, eu tenho medo de não suportar essa casa”.

os diálogos entre nina e ana

Apesar de Nina e Ana estarem em uma posição familiar equivalente – as duas são casadas com irmãos Meneses –, elas são muito diferentes: “cada uma encontrou, ou foi-lhe imposta, uma maneira de ser mulher” (CARDOSO, E. P., 2013, p. 216). Enquanto Ana, uma figura austera do interior, educada para se tornar uma Meneses, se resigna silenciosa com seus trajes escuros e sem graça e com a falta de desejo entre ela e o marido, Nina leva para Chácara inúmeros vestidos e chapéus, que, apesar de taxados como “inúteis” por Demétrio, uma vez que todas as mulheres da roça “se vestem como Ana”, ela insiste em manter consigo.

A naturalidade com que Nina se vale dos artifícios de beleza e se impõe contra o domínio masculino impressiona Ana, que à luz de outra mulher se dá conta de seu apagamento e de sua submissão. O primeiro diálogo entre elas, na altura do

trigésimo primeiro minuto do filme,¹¹ se insere em uma sequência de *flashback* narrada pela voz *over* de Ana. A voz da personagem se dirige ao padre Justino, que é visto sozinho no jardim e depois junto à confidente perto da capela. Enquanto as imagens nos mostram isso por meio de movimentos de câmera de cima para baixo e panorâmicas para esquerda e para a direita, como no sinal da Cruz, ouvimos: “Padre, acredito ter sentido a presença tangível do diabo, e mais do que isso, ter alimentado com o meu silêncio a destruição da casa e da família que há muitos anos são minhas. Desde criança fui educada para ser uma Meneses, nunca saí sozinha, nunca vesti senão vestidos escuros e sem graça”.¹²

De volta ao jardim, acompanhamos Ana observando Nina [fig. 4]. Ela se aproxima de Nina, enquanto a voz *over* pontua sua percepção sobre a cunhada “como era bela, como era diferente de mim. Tudo na sua pessoa parecia animado e brilhante. Quando caminhava, fazia girar no espaço uma aura de interesse e simpatia”. Ana não se contém e toca os cabelos de Nina [fig. 5]. Nina reage com naturalidade, comentando o interesse que os homens têm por cabelos, e já fica claro o quanto Ana nutre por Nina sentimentos paradoxais: inveja, ciúmes, mas também fascínio e desejo. Esta, por sua vez, reage provocativa: “Você gostaria de ser assim, não gostaria? O que que você não daria para ter os cabelos iguais aos meus?”. E diante do mal-estar de Ana, acaba recuando: “Desculpe, às vezes eu esqueço com quem estou falando”.

¹¹ Mais precisamente entre os minutos 31’30” e 33’30” do filme, conforme a cópia digital exibida no Canal Brasil.

¹² Reproduzimos aqui os trechos do *flashback* de Ana conforme o filme. Com algumas diferenças, eles podem ser encontrados no capítulo 8, “Primeira confissão de Ana”, respectivamente nas páginas 119-20, 125 e 126.

Figura 4



Figura 5



Depois do curto diálogo, outra vez ouvimos a voz de Ana enquanto a vemos caminhar em silêncio pelo jardim. Um *zoom in* enfocando o rosto de Ana faz com que sua voz *over* volte a ser associada a seu corpo (DOANE, 1983, p. 466) para o desfecho do *flashback*:

Mas a verdade é que eu não a perdia de vista, acompanhava-a como uma sombra, espreitava-a pelas frestas, através das portas, sempre imaginando o que estaria fazendo, quais seriam os seus pensamentos. Vinha-me uma curiosidade doentia de saber como se trajava, como aprendera a discernir e a escolher aquelas coisas que tanto atraíam os homens. Foi essa curiosidade que me revelou a presença do demônio, que me levou a esse fogo onde hoje me queimo.

É interessante observar que o aspecto homoafetivo de Ana, explorado pontualmente pela fortuna crítica de *Crônica da casa assassinada*,¹³ pode ser percebido no texto do romance a partir de um cotejo com as sensações físicas da descoberta da paixão de André por Nina. Enquanto, no “Diário de André (v)” (cap. 25), ele elabora:

Não é de amadurecimento, como supus antes, a sensação que me invade – é de plenitude. Oh, meu Deus, *este calor nas faces, esta inquietação que leva de um lugar a outro, este coração que tantas vezes bate descompassado* – tudo isto não é a prova de que começo realmente a viver, de que existo, e de que a vida deixou de ser para mim uma ficção adivinhada através dos livros? (CARDOSO, 1996, p. 294; grifos nossos).

Também vítima de uma mudança repentina na sua forma de estar no mundo, no trecho da “Primeira confissão de Ana” (cap. 8), de onde o texto desse *flashback* foi extraído, Ana já tinha pontuado a aparição de Nina como o gatilho de sua própria transformação:

Desde aquele momento senti-me como se fosse uma outra mulher. Vivia como todo o mundo, e como vivera até aquele momento, mas *um fogo interior me queimava sem descanso*. Por mais que fizesse, as distrações que inventasse, não podia perder minha cunhada de vista. Ah, como era bela, como era diferente de mim. Tudo na sua pessoa parecia animado e brilhante. Quando caminhava, fazia girar no espaço uma aura de interesse e de simpatia – exatamente o oposto do que sucedia a mim, ser opaco, pesadamente colocado entre as coisas, sem nenhum dom de calor ou de comunicação. Um dia em que, sentada ao sol, penteava os cabelos, aproximei-me dela e, levada por irresistível atração, passei a mão pela sua cabeça. Ela estremeceu àquele contato e voltou-se; ao deparar comigo, hesitou, acabou sorrindo. (*idem*, p. 125; grifos nossos).

Contudo, assim como há semelhanças, há também diferenças entre os trechos. Se na fala de André nota-se um furor adolescente, na de Ana, para quem Nina é tanto uma rival como um objeto de desejo, está presente uma comparação excessiva entre a maneira como ela e Nina são mulheres. Vale destacar que as duas, como esposas

¹³ Isso é destacado nas leituras psicanalíticas de *Crônica da casa assassinada*. Ver os textos de Besançon (*In*: CARDOSO, 1996, p. 689-95) e de Brandão (2006, p. 153-200). Esta última destaca: “O desejo de Ana era, em última instância, não Alberto, Demétrio ou André, mas a própria Nina. Pode se falar num amor estruturalmente homossexual, especular, de Ana em relação a Nina. Há um olhar fixo de Ana para a beleza da outra.” (*idem*, p. 192).

dos irmãos Meneses, entraram para a mesma família, o que torna essa comparação ainda mais intensa. Embora os dois trechos descrevam sensações físicas semelhantes, no trecho de Ana observamos que a personagem sente mais desprezo por si mesma: Nina representa aquilo que Ana gostaria de ser.

A obsessão de Ana por Nina é uma crescente no filme. Começa pela observação dos elementos externos, o modo de usar os cabelos soltos, as roupas coloridas e esvoaçantes, que Ana experimenta em si, imitando a cunhada [fig. 7], e alcança contornos mais decisivos a partir do momento em que Nina se torna a mediadora para Ana desejar também Alberto, e depois André. Ana passa a imitar os desejos da cunhada, não sua aparência. Ela quer provocar no jardineiro e em André o mesmo efeito que acredita que Nina tenha sido capaz de provocar. E, no fundo, o que Ana deseja é se tornar a mediadora Nina, de modo que estão dados todos os elementos do desejo triangular de que fala René Girard (2009, p. 29, 34).

Figura 6



Figura 7



Em outros momentos do filme, as escolhas de figurino e direção de arte pontuam uma continuidade visual entre Ana, os Meneses e a própria casa. Na sala de estar, há um aparador sobre o qual estão dispostas as pratarias remanescentes na

família, um piano, e, pendurados na parede, retratos de um casal de antepassados. Parecidos como esse casal, Demétrio e Ana mantêm – nas vestimentas escuras, no penteado e nos gestos contidos – a tradição dos Meneses [fig. 8]. Já as roupas, os cabelos e os gestos de Nina e André que vemos em outra cena na sala de estar [fig. 9] – nenhum dos dois é um Meneses – destoa dos demais e também dos elementos da casa. Na verdade, o figurino de Nina e André é composto por roupas amplas e fluidas, como ditava a moda urbana de inspiração hippie do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, período de produção do longa.

Figura 8



Figura 9



Em entrevista concedida a José Carlos Monteiro e Marcos Ribas de Faria, Saraceni afirmou o seguinte sobre o modo como o figurino ajudou o filme a dispensar uma determinada localização temporal:

Não quis fazer um drama de época. Fiz um filme de hoje e de vinte anos atrás, sob o aspecto da narrativa. Aproveitei o fato de que atualmente a moda – e o cinema – recorre ao passado e joguei

com épocas diferentes. Assim, quando estamos no tempo presente, os personagens, Nina principalmente, usam maxis sem que se estranhe. Como não se estranha também o uso de midis vinte anos atrás. Isto é, o vestuário (criado por Ferdy Carneiro) faz com que uma coisa possa ser de hoje e de antigamente, sem uma época precisa. Tudo se passa num clima atemporal. (SARACENI, 1972, p. 34).

A falta de determinação de época coincide, aliás, com a convivência, em uma mesma casa, de pessoas que representam as prioridades de dois tempos distintos, como Nina e Ana. O segundo diálogo entre as duas, cujo texto é retirado da “Terceira confissão de Ana” (cap. 27), é um embate de seis minutos justamente depois que Ana flagra Nina com André [fig. 13].¹⁴ Ana exige que Nina não use o espaço do Pavilhão para seus encontros amorosos, em respeito à memória de Alberto. Nina se desestabiliza diante dessa lembrança. Elas trocam ofensas sobre o desejo compartilhado pelo jardineiro. Nina compara André a Alberto, chamando a atenção de Ana para o sobrinho, e diz com todas as letras: “André é filho de Alberto”. Transcorridos três minutos, tem início um plano-sequência. Elas fixam o olhar uma na outra à medida que trocam de lugar com movimentos circulares, como se estivessem em um duelo de bang bang. Para completar, Ana saca uma arma.

Figura 10



¹⁴ Entre 1h14 e 1h20 do filme, conforme a cópia exibida no Canal Brasil.

Figura 11



Figura 12



Nina fala sobre a importância de se assumir os próprios pecados, reconhece que não soube fazer isso a respeito de Alberto e diz que hoje insiste para André se responsabilizar pelo pecado dele. Ana é provocada por Nina para que a mate de vez, mas, incapaz, recebe o desdém final da cunhada, que é idêntico ao desprezo que Ana sente por si mesma:

Por que que você não atira? Porque você é uma Meneses. Porque o sangue dos Meneses contaminou-a como uma doença. Você jamais quebraria a paz sacrossanta desta casa cometendo um assassinato, um incesto, um adultério, um tiro, nada que manchasse a honra que eles reclamam. Não se iluda, você nunca amou Alberto. O que a aprisiona à imagem dele não é amor, mas o remorso. Não o remorso de ter sido dele, mas o remorso de ter sido tão pouco, de não ter sabido ser mais. Você nunca se interessou por ele, mas sim pela sua liberdade.

Os dois diálogos do filme foram pinçados das confissões de Ana. No romance, Ana assina mais textos do que Nina, cuja escrita se restringe a cartas para o coronel e para Valdo, no entanto é pela forasteira que todos se interessam, muitos se apaixonam, e sobre a qual sempre escrevem. Também no filme os pensamentos de Ana em voz *over* são numerosos, porém a voz *over* de Nina marca os principais saltos temporais da narrativa, sendo suas idas e vindas e sua própria morte decorrente do câncer que organizam a estrutura do filme.

palavra e imagem

Em *Crônica da casa assassinada*, os diálogos, preservados na estrutura da carta ou do texto memorialístico, possuem o tom de quem reconstitui uma narrativa enviesada pela distância da memória, que retém o sabor das emoções, o que interessa contar em defesa própria, não necessariamente o ocorrido. É um tom que transita entre o da confissão religiosa e o da sessão de psicanálise, mas que, por acúmulo, encontra um efeito de distanciamento e testemunho coletivo próximo ao coro da tragédia grega, como Bosi (1994, p. 414) observou. No filme, em contrapartida, os diálogos são vistos no corpo das personagens, uma diante da outra. Porém, como esse corpo nem sempre possui as marcas da passagem do tempo, do envelhecimento e até mesmo da doença descrita no livro, há uma desconexão constante entre palavra e imagem.

Em *A casa assassinada*, uma vez que o destinatário para quem o diálogo entre Nina e Ana é recontado não está presente, a exemplo do coronel Gonçalves do monólogo interior de Nina, este passa a ser o próprio espectador, como fora antes o leitor. O texto dos diálogos, como o da voz *over* no *flashback* de Ana, sofre modificações em busca de uma maior oralidade. Isso não impede que determinadas falas se mantenham bastante verborrágicas como as do romance, que já nos conduzia à matriz melodramática do “dizer tudo” (XAVIER, 1998). À semelhança das que Gilda de Mello e Souza (2009, p. 223-37) observou em *O desafio* (1965), outro longa-metragem de Saraceni, talvez por isso as cenas faladas alcancem em *A casa assassinada* um resultado mais artificial do que as silenciosas, o que não é necessariamente negativo ou contrário ao que o filme pretende realizar.

O contraste entre discurso verbal e visual no filme – o modo como o que é dito nem sempre reafirma o que é mostrado – é digno de interesse. Inclusive porque esse fator, junto a outras opções estéticas, permitiu que uma narrativa de cunho memorialístico fosse capaz de produzir efeitos diferentes. Enquanto no livro é possível sobrepor a perspectiva de várias personagens, uma desmentindo a outra até que o leitor não possa mais garantir qual é a versão verdadeira dos fatos, numa soma de verdades possíveis, no filme, a casa está lá, materializada, com a vegetação avançando descontrolada sobre as ruínas, e os olhares e gestos, ainda que nem sempre atestem verdades ou deixem claras as intenções das personagens, ocorrem simultaneamente na cena, que privilegia enquadramentos de conjunto para os

diálogos, no lugar do usual plano e contraplano. Não por acaso, o cineasta escolheu suprimir o termo “crônica” do título do filme.

Quando realiza *A casa assassinada* em 1971, o diagnóstico pessimista de Saraceni sobre a nação, apesar de se valer da matriz narrativa igualmente pessimista de Lúcio Cardoso, dela destoa. No suposto incesto criado por Lúcio, a aproximação erótica entre morte, sexo e vontade de retornar à vida intrauterina convivem com o avançado câncer no seio de Nina, desfigurando seus traços e espalhando seu odor fétido por todos os lugares. Saraceni, de outra geração e contemporâneo dos primeiros ventos da revolução sexual, procura libertar os corpos, sobretudo os femininos, da culpa católica. Sem funcionar como uma punição em vida pelos pecados que reconhece, mas dos quais não parece se arrepender, o câncer de Nina ainda é enunciado, mas desaparece das imagens filmadas em cinemascope.

Embora isso não garanta um *happy end*, até o fim a protagonista se mantém bela e jovem como no primeiro dia em que pôs os pés na Chácara dos Meneses e ainda goza o sexo com André no idílio do jardim [fig. 13]. A censura, aliás, exigiria a exclusão dessa cena, mandando “cortar totalmente a sequência que focaliza a ligação incestuosa, a partir do momento em que a atriz começa a despirse até o instante em que a mesma aparece vestida, depois do ato”.¹⁵

Figura 13



Esse corte nos leva a pensar a sensação de eterno presente causada pela ausência de marcas de passagem do tempo em *A casa assassinada* também em um paralelo com o período em que o filme foi produzido. Com o acirramento da censura e o aumento da perseguição política após o AI-5, o país parecia em suspenso. A oligarquia rural, em vez de extinta, se renovava no poder concedido, também por ela, aos militares. Já que para muitos a liberdade pública era uma utopia distante,

¹⁵ Disponível em:

http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns/agr/cof/isi/0061/br_dfanb_sb_ns_agr_cof_isi_0061_d0001de0001.pdf. Documento de 27/06/1972. Acesso em: 23 jul. 2020.

restava a liberdade individual em uma esfera privada, o direito pontual sobre o próprio corpo.

Dessa forma, *A casa assassinada* reproduz em muito a atmosfera, a tessitura e os contrastes da *Crônica*, mas é também um exercício de autonomia e um diálogo com as questões de seu próprio tempo. Diante do autoritarismo e da impossibilidade de permanecer normal em um mundo de exceção, Saraceni, por um lado, apresenta o pecado íntimo como liberdade possível. Por outro, tem no tema do incesto cardosiano uma forma de chocar a elite e a classe média, que se vendiam como moralmente corretas, bastiões dos bons costumes, mas que – ciosas de seus privilégios – ajudaram a criar as condições para o golpe de 1964 e apoiavam desde a primeira hora a ditadura civil-militar.

Como no longa não há a vinda de Chico Herrera e seu bando, seguida pela epidemia que destruiria a casa e a pequena cidade mineira no romance, Demétrio e Valdo seguem abalados, mas não muito piores do que já estavam desde que tinham surgido na trama. Nina, Ana e Timóteo são os que mais parecem sofrer os efeitos físicos e morais do desfacelamento da casa e da família, terminando eles mesmos, e não os supostos alvos de suas transgressões, destruídos. Nina está morta. Ana e Timóteo rasgam as próprias roupas em gestos de desespero, talvez de loucura. No entanto, a última imagem de *A casa assassinada*, o jardineiro Alberto ressuscitado entrando no velório de Nina com um buquê de violetas [fig. 14], é um *freeze frame*, o que indica uma ação interrompida.

Figura 14



O filme acaba, mas não termina. O que resta é a sobrevivência de Nina enquanto ideia. Como a beleza, que é eterna, e como Deus, na metáfora de Lúcio com um campo de violetas sempre florido, Nina é uma estação que não passa nunca.

referências bibliográficas

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

ARQUIVO NACIONAL. Fundo Serviço Nacional de Informações. Disponível em: <http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>. Acesso em: 23 jul. 2020.

AVELLAR, José Carlos. A face oculta: *A casa assassinada*, de Paulo César Saraceni, no Caruso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 mar. 1972.

BEDRAN, Ângela Maria. A paixão segundo Lúcio Cardoso. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *Lúcio Cardoso: A travessia da escrita*. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 134-141.

BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 216-218.

BERNADET, Jean-Claude; REIS, Francis Vogner dos. *O autor no cinema. A política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Sesc, 2018.

BOSI, Alfredo. Lúcio Cardoso. In: *História concisa da literatura brasileira*. 39 ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 413-415.

BESANÇON, Guy. Notas clínicas e psicopatológicas. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 2. ed. crítica rev. coord. por Mario Carelli. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCA XX, 1996, p. 689-696.

CABALA, Frederico van Erven. O silêncio de Demétrio: a vontade de calar em Crônica da casa assassinada. Comunicação oral apresentada no colóquio *Elegia mineira: 60 anos da Crônica da casa assassinada*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 22 nov. 2019.

CALLADO, Antonio. Cinema descobre a literatura do Brasil. *Correio da Manhã*, 12/8/1961. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Octavio%20de%20Faria%22&pasta=ano%20196&pagfis=21269. Acesso em 23 jul. 2020.

CARDOSO, Elizabeth. *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Humanitas, 2013.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 2. ed. crítica rev. coord. por Mario Carelli. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCA XX, 1996. (Col. Archivos, 18).

CARELLI, Mário. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

COSTA, Érica Ignácio da. *O cinema inquieto de Lúcio Cardoso*. Dissertação (Mestrado em Letras). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do

Paraná, 2016. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/48364>. Acesso: 17 dez. 2020.

COUTO, José Geraldo. Festival de Brasília. Saraceni leva seu “Viajante” ao evento. *Folha de S. Paulo*, 16/10/1998. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq16109837.htm>. Acesso em 14 out. 2015.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 457-475.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>. Acesso em: 17 dez. 2020.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Inventário do Arquivo Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/FCRB, 1989.

GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. São Paulo: É Realizações, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. À margem da vida. In: *O espírito e a letra*, v. 1. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 322-326.

JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. *Revista USP*, n. 19, 1993, p. 31-49. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i19p31-49. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26872>. Acesso em: 17 dez. 2020.

LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Penguin Companhia, 2012.

MENDES, Carolinne. *Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969)*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020.

PASTA JR., José Antonio. O ponto de vista da morte: uma estrutura recorrente na cultura brasileira. *Revista da Cinemateca Brasileira*, n. 1. São Paulo: Cinemateca Brasileira, p. 6-15, 2012.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo. *Tempo Social*, São Paulo, n. 2, v. 2, p. 113-28, 1990. DOI: 10.1590/ts.v2i2.84806. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84806>. Acesso em: 17 dez. 2020.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, João Carlos. A Trilogia da Paixão. In: João Paulo Saraceni (Org.). *O cinema de Paulo César Saraceni* (catálogo). Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013, p. 9-12.

SARACENI, Paulo César. Paulo César Saraceni: A crônica de “A casa assassinada”. Entrevista a José Carlos Monteiro e Marcos Ribas de Faria. Dossiê Obra literária/ Roteiro/ Filme. *Filme e Cultura*, ano VI, n. 20, mai.-jun., p. 34-38, 1972.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: Minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SARACENI, Paulo César. Uma casa assassinada. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 2. ed. crítica rev. coord. por Mario Carelli. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCA XX, 1996. (Col. Archivos, 18).

SANTOS, Cássia dos. *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Campinas: Unicamp/ Instituto de Estudos da Linguagem, 2005.

SCHWARZ, Lilia Moritz.; STARLING, Heloisa Murgel. No fio da navalha: ditadura, oposição e resistência. In: *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 437-66.

SILVA, Eduardo Marinho da. *Trama íntima e figuração derradeira: o arranjador e a orquestração das vozes narrativas na Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020.

SOUZA, Gilda de MELLO. Diálogo e imagem n’O desafio. In: *Exercícios de leitura*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2009, p. 223-237.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/ Instituto Itaú Cultural, 2003a, p. 61-89.

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. *Folha de S. Paulo*, 31 mai. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs31059817.htm>. Acesso em: 23 jul. 2020.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003b.