



Interações entre espaço e personagens femininas nas narrativas literária e fílmica de *O Viajante*

Interactions between space and female characters in the literary and filmic narratives of O Viajante

Aíla Maria Leite Sampaio¹
Universidade de Fortaleza (UNIFOR)
amlsampaio@yahoo.com.br

RESUMO: Este artigo analisa a categoria espaço no romance *O Viajante*, de Lúcio Cardoso e no filme homônimo de Paulo César Saraceni, mostrando como ele se coaduna com a ação e delinea o mundo social e psíquico das personagens Donana de Lara e Sinhá. Iniciamos por uma breve abordagem da época e do estilo de Cardoso e Saraceni, seguindo com uma exposição sobre a construção do espaço na narrativa literária e na fílmica, e findamos mostrando como essa categoria se inteira com o universo das duas personagens femininas, de diferentes idades e classes sociais, mas vivendo a mesma situação de feminilidade represada e busca do amor. Utilizamos, na análise, a concepção de adaptação fílmica como reescritura, de acordo com Andre Lefevere (2007), compreendendo o processo como a realização de um dialogismo intertextual.

Palavras-chave: Espaço; Narrativa literária; Narrativa fílmica; Lúcio Cardoso.

ABSTRACT: This article analyzes the space category in Lúcio Cardoso's novel, "The Traveller", and in the eponymous film by Paulo César Saraceni, showing how it is consistent with the action and how it outlines the social and psychic world of the characters Donana de Lara and Sinhá. We initiate with a brief overview of Cardoso and Saraceni's period and style, following with an exhibition on the construction of space in the literary and filmic narratives, and we conclude demonstrating how this category is acquainted with the universe of both female characters, despite they have different ages and social classes, but live the same situation of repressed femininity and search for love. We utilize in the analysis the conception of the film adaptation as an rewriting, according to Andre Lefevere (2007), as well as the comprehension of the procedure as a realization of an intertextual dialogism.

Keywords: space; literary narrative; filmic narrative; Lúcio Cardoso.

¹ Professora Mestre da Universidade de Fortaleza (UNIFOR). Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Editora da Revista de Humanidades.

INTRODUÇÃO

O espaço romanesco pode ser apenas uma categoria irrelevante, um mero suporte geográfico que ampara a trama. Quando se coaduna com a ação, entretanto, adquire importância na compreensão da obra. Dotado de funcionalidades específicas, ele ajuda o leitor na apropriação do mundo ficcional para desvendar a realidade abstrata que se apresenta. Em muitos casos, intensifica as significações, em consonância com outros elementos narrativos, e dá suporte e coerência às ações bem como ao delineamento do mundo social e psíquico dos personagens.

Considerando a importância que tem esse elemento narrativo nas obras de Lúcio Cardoso, discorreremos sobre a sua configuração no texto literário e no cinematográfico, utilizando o romance *O Viajante* (1973) e o filme homônimo, roteirizado e dirigido por Paulo César Saraceni, em 1999, partindo da hipótese de que a construção do espaço na narrativa fílmica reforça a opressão que o ambiente exerce sobre as personagens, sobretudo na construção do universo das duas personagens femininas centrais: Donana de Lara e Sinhá.

Concebemos a adaptação fílmica como reescritura, de acordo com Andre Lefevere (2007), e com a ideia de transubstanciação, ou seja, de que adaptar é “transformar a substância, já que uma obra é a expressão de uma linguagem, [...] é uma unidade de conteúdo e forma, e, no momento em que fazemos nosso o conteúdo e o exprimimos noutra linguagem, forçosamente estamos dentro de um processo de recriação, de transubstanciação” (COMPARATO apud AMORIM, 2012). Concordamos também com o crítico Robert Stam (2000), quando afirma que a adaptação não deve ser vista como subordinada à obra original, mas como uma nova obra, fruto de outro ato criativo, com suas características próprias. Assim, entendemos o processo como um dialogismo intertextual, ou seja, que todas as formas de texto são intersecções de outros textos (STAM, 2000, p. 64) e não procuramos, portanto, fidelidade de um texto a outro.

1. LÚCIO CARDOSO E PAULO CÉSAR SARACENI: A ÉPOCA E O ESTILO

A ficção brasileira da segunda fase modernista é marcada pelas narrativas regionalistas. Em 1928, *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, traz o tema da seca, bem como *O quinze* (1930) de Rachel de Queiroz e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos.

Lúcio Cardoso estreou em 1934, com o romance *Maleita*, obra regionalista/histórica, cujos conflitos giram em torno da disputa de poder entre o homem civilizado da cidade e o rústico interiorano, gerando a tensão que perpassa o enredo situado no final do século XIX. O *leitmotiv* é a Maleita, doença transmitida por um mosquito, que se alastra e vai acabando com a população da cidadezinha de Pirapora, localizada às margens do Rio São Francisco.

Ao primeiro romance seguiu-se *Salgueiro* (1935) que tem como cenário o morro carioca. Em 1936, surgiu *A Luz no subsolo*, seu terceiro romance, avultando a estética introspectiva iniciada no romance anterior e marcando a sua ruptura com o grupo de escritores do "romance do Nordeste", considerados de esquerda. Cardoso, por conta de sua postura na contramão da história literária de 30, foi rotulado de católico e direitista, junto aos seus contemporâneos: Octavio de Faria, Cornélio Pena e Marques Rebelo, entre outros. O debate travado entre esses grupos teve a efetiva participação dele, com a publicação de artigos, depoimentos e entrevistas, o que lhe valeu um longo período no ostracismo por parte da crítica literária hegemônica. De acordo com a pesquisadora Valéria Lamego (apud AGUIR, 2011) "O realismo descritivo era considerado uma leitura de esquerda, escrita por autores saídos de partidos comunistas. Os demais ficaram na sombra e ganharam a pecha de obscurantistas". A respeito do grupo de que participava Cardoso, Benjamin Moser (apud AGUIR, 2011) afirma que "o que tinham de novo era que não se encaixavam nem na nova direita nem na nova esquerda. E o fato de muitos desses escritores serem mulheres ou homossexuais não ajudou num cenário político em que a masculinidade era central". O cineasta Paulo César Saraceni, diretor de três filmes adaptados de obras do escritor mineiro, sofreu, na época, severas críticas por dar visibilidade a narrativas de um escritor 'com rótulo de direitista'. O pesquisador e jornalista **João Carlos Rodrigues (2007)** fez algumas observações a respeito desse assunto:

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

Esse rótulo foi provavelmente o que o excluiu dos manuais escolares, restringindo sua obra a um público bastante reduzido, situação que mudou no decorrer do tempo, já que ela

tem sido bastante estudada nas últimas décadas, sobretudo a partir do seu centenário, quando houve um investimento editorial e uma revisão da crítica, que mudou em relação ao que dizia anteriormente. Suas últimas publicações, os romances *Crônica da casa assassinada* (1959) e *O Viajante* (1973), constituem críticas à sociedade. O primeiro desnudou a vida de aparências da tradicional família mineira; o segundo atacou a hipocrisia religiosa, o que mostrou a sua visão de mundo crítica e mordaz, jamais alienada dos problemas humanos e sociais circundantes.

Uma das paixões de Cardoso foi o cinema. Em 1948 ele fez o roteiro e dividiu a produção do Longa-metragem *Almas Adversas* com João Tinoco de Freitas, Newton Paiva e Leo Marten. No ano seguinte, com roteiro, direção e história suas, produziu *A Mulher de Longe*, em parceria com João Tinoco de Freitas e Tapuia Cinematográfica. Tempos depois foi apresentado pelo crítico e ensaísta Otávio de Faria, fundador do Chaplin Club, ao cineasta Paulo César Saraceni, que realizou a Trilogia da paixão composta por *Porto das Caixas* (1962), *A Casa Assassinada* (1971) e *O Viajante* (1998). Em 1968, Saraceni fez o curta *O Enfeitiçado*, inspirado na vida e na obra do escritor, por quem nutria demasiada admiração.

Cardoso teve ainda duas obras adaptadas para o cinema: *Mãos Vazias*, novela adaptada em 1971, com roteiro, produção e direção de Luís Carlos Lacerda; e *O Desconhecido* (romance) que foi para as telas em 1978, com direção e fotografia de Rui Santos.

Saraceni foi, entretanto, quem mergulhou mais fundo na ficção do escritor mineiro. Iniciador do Cinema Novo, junto com Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Nelson Pereira dos Santos, Alex Vianny, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Ruy Guerra, Roberto Faria, entre outros, foi um dos elaboradores do Manifesto Cinemanovista: "uma proposta diferente de Hollywood, da chanchada da Atlântida e do cinema da Vera Cruz, mais próxima do neo-realismo, com planos longos, influenciado pelo cinema russo" (LAZO, 2012).

Em 1962, ele roteirizou e dirigiu *Porto das Caixas*, filme baseado em argumento de Cardoso sobre um caso real que repercutiu na crônica policial do Rio de Janeiro, no início dos anos 60, o "crime da machadinha", no qual mostrou a influência do cinema italiano sobre a sua obra. A respeito do longa *Porto das Caixas*, o crítico Julio Bressane (apud (LAZO, 2012) disse ser um filme que "passava a limpo todo o neo-realismo italiano". A assertiva faz sentido, haja vista que Saraceni havia voltado, quando realizou a película, de estudos no

Centro Sperimentale Di Roma, onde convivera com Bernardo Bertolucci e Marco Bellocchio. No livro *Por Dentro do Cinema Novo - Minha Viagem* (1993), ele conta como abandonou a carreira no futebol para ingressar na cinematográfica. Declara a influência do diretor italiano Roberto Rossellini, sobretudo em *Porto das Caixas*, “com sua desdramatização e sentido trágico, em torno do crime como consequência da solidão e do isolamento afetivo, ao mesmo tempo em que expressava a sua revolta contra a condição da mulher na sociedade da época” (LAZO, 2012).

Críticos como Vladimir Lazo (2012) afirmam que “foi em torno do universo de Lucio Cardoso que a obra de Saraceni atingiu seus picos mais belos”. É fato que ele planejou por dez anos adaptar *Crônica da casa assassinada*, projeto que só se realizou em 1971. A película, filmada “em cinemascope, era a sua chamada ópera do câncer, sobre a derrocada de uma grande família, com seus anjos, monstros e deuses para si mesmos, e um aproveitamento deslumbrante das paisagens mineiras” (LAZO, 2012).

Em 1999, com *O Viajante*, Saraceni fechou a denominada Trilogia da paixão em torno da escrita de Lucio Cardoso. Ele passou quase três décadas tentando dar forma aos fragmentos do romance inacabado para montar o filme. De acordo com José Eugênio Guimarães (2014),

O viajante é das mais belas e estimulantes [realizações cinematográficas] da retomada do cinema brasileiro pós desmanche da nefasta Era Collor. Infelizmente, os efeitos colaterais do período — plateias formadas por narrativas lineares e rápidas mais o empobrecimento da crítica cinematográfica — impediram a justa apreciação do filme. É um drama denso, intenso, visceral e trágico, encenado entre as montanhas da Zona da Mata de Minas Gerais. Contemplativo, não linear e pontuado de referências místicas, *O viajante* percorre uma senda feita de tormentos e paixões dilacerantes, valorizada por um contexto alimentado de silêncios e segredos, capaz, porém, de dispensar o dado verbal para ser convenientemente apreciado e compreendido. O personagem Rafael (Jairo Mattos), qual ente supramundano de narrativas pasolinianas, irrompe na vida de personagens carentes e sofridos, revelando-lhes que não há escapatória ao vale de lágrimas escavado em culpas, frustrações e angústias. Marília Pêra tem, provavelmente, o melhor desempenho de sua carreira no cinema.

Entre outras diversas produções, Saraceni fez mais incursões pela adaptação de obras literárias, como *Capitu* (1968) baseado em *Dom Casmurro*, de *Machado de Assis*, com roteiro escrito por *Paulo Emílio Sales Gomes* e *Lygia Fagundes Telles*; e *Ao sul do meu corpo* (1982), um *drama* com *roteiro* baseado em *conto* de *Paulo Emílio Sales Gomes*. Nos últimos anos de sua vida, fez *O Gerente* (2010), retornando no tempo para resgatar a inspiração em um conto de Carlos Drummond de Andrade, lido no ano de 1952, (quando ele ainda jogava no juvenil do Fluminense). O filme, entretanto, nunca estreou no circuito comercial. Saraceni morreu no ano de 2012, deixando um legado considerável ao cinema brasileiro.

2. A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO

No romance moderno, há a abolição do tempo cronológico para a construção da estrutura narrativa em termos de causalidade, avultam-se os conflitos entre percepção de mundo e consciência, refletindo o abandono da perspectiva e a angústia do homem do século XX. Em termos formais, toda a problemática culmina, algumas vezes, na técnica narrativa do fluxo de consciência.

Os elementos da narrativa concatenam-se, de modo que a lógica do espaço, bem como do tempo, acaba por influir na construção dos outros elementos. De acordo com Rosenfeld (1996), a literatura, desde a revolução burguesa, assumiu o caráter de cultivar e humanizar as novas classes médias surgidas na época; na verdade, tomou como “missão” denunciar o espírito burguês, recusou a função de “reprodutora” da realidade e rompeu seu compromisso com o mundo empírico, para desmascarar o “mundo epidérmico do senso comum”. O aspectos que eram postos como mote para composição do romance passam a aparecerem como matéria (ROSENFELD, 1996, p. 75).

Não se percebe mais "a visão estereoscópica ou tridimensional" (ROSENFELD, 1996, p. 75) do narrador, que enfocava suas personagens de dentro e de fora, conhecia o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-as num ambiente nítido, realçava-lhes a verossimilhança, conduzindo-as num enredo cronológico causal. No romance moderno, o narrador não concebe o mundo como um dado objetivo, mas como espaço desencadeador de violências subjetivas.

O espaço é tido, muitas vezes, apenas como o lugar onde se passam os fatos ficcionais. Mas, de acordo com Candido (1972, p. 8), se “em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por este motivo, sua importância torna-se secundária”, em outras ele tem funcionalidade específica, exerce influência na ação, intensifica os significados implícitos, revestindo-se de “sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 131).

É relevante considerar que espaço é o lugar “puro e simples”, referencial e denotado, interior e exterior, patente e explícito (LINS, 1978, p. 77-94), distinguindo-o de ambientação, espaço implícito e subjacente em seus dados da realidade, conotativos por excelência, portadores de complexidade e destinados à leitura mais perspicaz. A esse respeito, Lins (1985) afirma:

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se certo conhecimento de arte narrativa. (LINS, 1985, p. 20)

Assim, o lugar geográfico onde se passa a ação numa narrativa, o lugar físico, distingue-se de ambiente, o ‘lugar’ psicológico, social, econômico que perpassa a atmosfera da trama (GANCHO, 2002, p. 23).

No livro *O Viajante* (1973), de Lúcio Cardoso, bem como no filme homônimo, de Saraceni, o espaço e o ambiente parecem inteirados no delineamento do universo das duas personagens femininas centrais: Donana de Lara e Sinhá.

A trama, em ambas as narrativas, tem como cenário a cidade ficcional de Vila Velha, interior de Minas Gerais, cujo nome já remete, numa análise toponímica, segundo Dantas (2015, p. 2069), ao caráter de atraso e estagnação. Para Cardoso, o espaço mineiro é mais que um pano de fundo para as suas narrativas, como podemos atestar em parte da entrevista concedida, no ano de 1960, ao jornalista Fausto Cunha, do *Jornal do Brasil*:

O Diário, como a Crônica, como *O viajante*, que será lançado dentro em breve pela Livraria José Olympio, tem para mim, pessoa humana e não escritor, o significado de um formidável movimento de luta e de insubmissão, contra esse elemento discordante, atroz e mesmo atentatório à grandeza de Deus que se chama a minha infância, sua permanência, pelo menos no que ela tem de mais ilegítimo e de mais poético. [...]

Meu movimento de luta, aquilo que busco destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão, é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O

punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito. Ah, mas eu a terei escrava do que surpreendi na sua imensa miséria, no seu imenso orgulho, na sua imensa hipocrisia. Mas ela me terá, se for mais forte do que eu, e dirá que eu não sou um artista, nem tenho o direito de flagelá-la, e que nunca soube entendê-la como todos esses outros - artistas! - que aflagam não o seu antagonismo, mas um dolente cantochão elaborado por homens acostumados a seguir a trilha do rebanho e do conformismo, do pudor literário e da vida parasitária. Ela me terá - se puder. Um de nós, pela graça de Deus, terá de subsistir. Mas acordado. (CARDOSO, 1960b)

Cardoso, longe de seguir “a trilha do rebanho e do conformismo” e cantar seu “dolente cantochão”, ao contrário, por meio da utilização de temáticas como adultério, incesto, assassinato, estupro e suicídio, denuncia a hipocrisia da sociedade mineira e o faz como uma purgação de sua infância confessadamente sofrida. Seus enredos atormentados têm razão de

ser no próprio lugar em que nasceu, que ele tenta “destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão”, por meio da arte literária.

A ambientação do romance *O Viajante* é, de acordo com a segmentação do espaço feita por Lins (1978, p. 83-84), *dissimulada ou oblíqua*, pois há um “enlace entre espaço e ação. [...] Assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que o cerca, como se o espaço nascesse de seus próprios gestos”. Embora os personagens não tenham consciência dos espaços que habitam, não aparecendo, pois, o que Lins chama de *ambientação reflexa*, estão ligados ao lugar em que vivem sem se darem “conta da força exercida por Vila Velha do caráter de prisão deste espaço provinciano” (DANTAS, 2015, p. 2072).

A narrativa é acronológica; conta-se a consequência para, só depois, expor a causa, numa intercalação de fatos posteriores e anteriores que parece querer montar um quebra-cabeça. A chegada do caixeiro-viajante, Rafael, muda irreversivelmente o destino de duas personagens, a poucos dias da festa da padroeira local, evento que, de modo geral, mexe espacialmente e socialmente com as cidades. Nesse macroespaço – a cidade –, situam-se os microespaços em que circulam as personagens, o que podemos chamar de seus nichos particulares, portanto, bastante expressivos e cercados de simbologias que traduzem, além da opulência e da simplicidade, o trânsito entre o sagrado e o profano. Vajamos a descrição dos arredores da cidade e o clima de miséria e desolação impresso pela paisagem inóspita:

Como um só corte, de lado a lado, a paisagem se abria, seca, inóspita, destituída de qualquer espécie de graça. O barranco, desde o alto, vinha descendo em corcovas bruscas, semeado de pedras, até o leito quase seco do riacho. Lá, com a cabeça metida naquela água lamacenta, um bezerro apodrecia, com as víceras de fora, cercado de urubus que o disputavam com voracidade (CARDOSO, 1973, p. 12-13).

É nesse contexto de desolação que as personagens vivem as suas desventuras, solidões e decepções, num amálgama de sentimentos que nivelam as classes sociais e as idades, haja vista que Donana de Lara é uma mulher rica, experiente e madura, enquanto Sinhá é uma moça jovem e muito pobre.

3. O ESPAÇO NO UNIVERSO DAS PERSONAGENS

Tanto no livro quanto no filme Sinhá é uma moça ingênua, recém-chegada da roça à cidade de Vila Velha, que mora como agregada na casa dos padrinhos: Isaura, uma dona de casa simples, e Mestre Juca, dono da única funerária da cidade. Ela tem seu mundo limitado a

um “pequeno quarto caiado de branco, com uma pequena janela gradeada, alta demais para que ela o (sic) alcançasse, e o teto feito de telhas vãs - tão precário [...] (CARDOSO, 1973, p. 44). O filme reproduziu esse cenário, alterando apenas a posição da janela, onde Sinhá se coloca para contemplar o céu noturno e sonhar acordada.

Donana é uma viúva orgulhosa que mora num sobrado, o mais alto da cidade. Em sua casa, destacam-se objetos como “os móveis de jacarandá, pesados, mas que denunciavam uma tradição - as pratas discretamente iluminadas; os cristais; mais ocultos - as opalinas, as sedas, os bordados, tudo enfim que compunha o luxo discreto daquela sala” (CARDOSO, 1973, p. 77), A casa de Donana, no filme, repete a ostentação de poder e a expressão soturna descritas na obra, aspectos reforçados pela iluminação sempre penumbrosa, que se inteira perfeitamente com a personalidade da personagem.

As duas são seduzidas por ele e criam expectativas de amor e vida, quando, para ele, são conquistas passageiras. Em relação à Donana, o narrador onisciente revela: “Rafael assistia a esse despertar sem nenhuma emoção paralela; Donana, para ele, era apenas uma paisagem que se reintegrava na posse de suas cores. Não que fosse insensível à sua febre - mas é que, caixeiro-viajante, sempre encontrava uma Donana em todas as cidades por onde passara” (CARDOSO, 1973, p. 89-90). Em relação à Sinhá: “Agora ele sabia: era preciso que ela fosse dele [...] Era assim que ele queria senti-la: inteira e dominada. Que importava o que viesse depois, a fuga à responsabilidade, o desastre?” (CARDOSO, 1973, p. 106). Sinhá percebe a volatilidade dele, sua falta de intenção de comprometer-se, mas, apaixonada pela primeira vez, pede que ele não se afaste dela, o que resulta em sua violação. Donana, por sua vez, excessivamente carente, entrega-se sem nada questionar, vislumbrando um amanhã com o amante, acreditando que ele a tirará do marasmo em que vive.

Para tornar-se livre e poder viver esse amor, Donana mata o filho paraplégico com frieza. Ao cruzar o Morro onde cometeu o ato, ela aparece misturada ao negrume da noite. O narrador descreve o lugar em que tudo ocorre e as sensações dela:

Donana de Lara conhecia a escuridão, mas como um elemento exterior, e por assim dizer decorativo. [...] Mas não conhecia a escuridão que, mais do que tudo isto, é ausência de claridade; não tinha visto ainda aquele mundo pegajoso e sutil, sem amarras nem limites, que oscilava em torno dela como as ruínas de um mundo desfeito; [...] aqueles casebres que escancaravam para a noite suas portas abertas, e deixavam entrever uma luz trêmula e baça, também eram elementos da escuridão. Donana sentia que podia caminhar indefinidamente, que o escuro não teria fim; não havia possibilidade de aniquilá-lo ou retê-lo – o escuro absorvia todas as coisas, e ele própria, Donana, era um elemento do escuro e, caminhando, identificava-se à existência das pedras, do mato, dos casebres, também como um ser opaco e sem liberdade – uma composição do nada (CARDOSO, 1973, p. 8).

A descrição do espaço da casa quando ela retorna do crime mostra outra vez a escuridão e o estado de solidão do lugar, intensificando a atmosfera tumultuada do seu espírito. Vejamos:

Quando ela voltou para casa, a noite já havia tombado completamente. O jardim achava-se imerso na mais absoluta escuridão, e foi com a mão trêmula e o coração batendo forte que ela se dirigiu ao comutador a fim de acender a luz da escada. Da varanda, Donana de Lara debruçou-se um minuto no parapeito, olhando se viria alguém, ou se a rua estava deserta. Estava; os postes esparsos criavam de distância em distância seus coágulos de luz, e junto à calçada, entre os tufo de mato que rebentavam aqui e ali, grilos cruzavam sua música. Ela suspirou aliviada, e só depois disso rodou o trinco e entrou na casa (CARDOSO, 1973, p. 03).

Ainda:

Só a noite continuava cada vez mais densa, e na distância, lá para os lados do vale, piscava uma fileira isolada de estrelas. Ela estremeceu, fechou a porta com violência. Ninguém. De novo se achava ali na sala, e os objetos eram os mesmos: o espelho grande [...] o sofá [...] a cortina suspensa ao lado - e Donana - como um vago pressentimento, um clarão longínquo ainda, começou a imaginar, por um estranho sentimento que principiava a surgir dentro dela, que aquelas coisas não representavam mais um mundo tão firme assim, e que, espelho, sofá, cortina, tudo enfim que a cercava, estava apenas uma existência esvaída, próxima ainda, mas apenas morna, como a de certos corpos de onde vai desertando o calor. Por um instante ela vacilou e teve medo. "Meu Deus - pensou - que se passa comigo?" E caminhou, curva, até o banheiro que deixara minutos antes. (Ah, o que ela ignorava é que todo ato de violência, desde que seu gesto se cumpra, é um ato interior; o que ela estranhava, (sic) não era o ambiente, mas o que nela era estranho - o que se rompera no seu íntimo com aquilo que praticara[...]) (CARDOSO, 1973, p. 10).
- Perdoa-me Deus, perdoa-me por tudo o que eu fiz. Não sei o que tenho, nem o que quero. Minha vontade é viver, mas sei que não sou ninguém e tenho culpa dos meus pecados. Mas perdoa-me, sou feita assim, não tenho jeito, nem quero ser melhor do que sou. Deus, perdoa-me... (CARDOSO, 1973, p.18).

O mundo das personagens é construído, assim, com a significação do espaço em que vivem e do ambiente que as cercam voltada para a lógica da vida que levam. É o caso da descrição do espaço em que Sinhá mora com os padrinhos: num vão da casa, há a oficina onde Mestre Juca faz os caixões para os mortos da cidade e das cercanias. Desajeitada para o trabalho de casa, é lá onde ela passa a ter serventia, ajudando o padrinho no serviço de corte dos tecidos e forramento dos féretros:

As tábuas se empilhavam umas sobre as outras, compridas e sem polimento; variavam de tamanho e de qualidade: cedro, vinhático, canela, pinho. Pinho era para os caixões mais pobres - o que tinha mais saída [...] Desde o princípio ela se adaptou àquela oficina que cheirava a madeira e resina - e caminhando sobre o chão coberto de serragem, ia de um lado para o outro, indiferente ao ruído da serra e do martelo, medindo as pranchas, estendendo o pano, medindo-o, elaborando, enfim aquelas peças toscas e fúnebres que permaneciam no fundo da loja até a hora de conduzi-las aos fregueses combinados. (CARDOSO, 1973, p. 34-35).

A limitação do mundo psicológico de Sinhá, dos seus sonhos, é traduzida pelo seu contexto espacial. O próprio viajante, quando vê que ela mora ao lado de uma funerária, diz: “como pode morar numa loja que vende mercadoria tão triste?” (CARDOSO, 1973, p.25). De fato, ela mora numa casa humilde (conjugada à loja fúnebre), onde dorme num quarto minúsculo e quente. Trabalha na funerária, respirando o cheiro de madeira e se defendendo do assédio do padrinho. Quando desperta para o amor e rompe com esse mundo fechado para encontrá-lo ao ar livre, é para as proximidades do cemitério que ela vai, afirmando que era “o único passeio” que costumava fazer:

- Ah, é um cemitério - disse Rafael, descobrindo algumas cruces.
- Um antigo cemitério - acrescentou Sinhá. E depois de um instante: - É um cemitério de escravos. - Você costuma vir aqui? Indagou Rafael.
- É o meu único passeio - confirmou ela. Sentaram-se à sombra de uma das árvores, e por um minuto, olhando as cruces toscas que sobressaíam no mato, as grades de ferro misturadas às goiabeiras, um ou outro túmulo de cimento, com nomes e datas antigas, Rafael conservou-se em silêncio; e Sinhá, que ali já tinha vindo algumas vezes e tudo conhecia daquela paisagem rústica, examinava não ao cemitério, mas a ele, Rafael, imaginando que espécie de sentimento a prendia àquele homem, ela, que nunca aceitava convite de ninguém e que a ninguém dera oportunidade de ir tão longe... (CARDOSO, 1973, p.10).

Observa-se que o ambiente da casa, visivelmente mórbido, situa a personagem no clima de tensão em que se insere “no tempo, no espaço, no grupo social e cultural” (GANCHO, 2002, p. 30), projetando os conflitos íntimos. Reflete também a personalidade da personagem e o contraste entre o mundo da casa com o que ela está a viver do lado de fora, considerando, no caso, que ela está movida pelo despertar do amor:

Quando ela [Sinhá] entrou, sentiu como era tensa a atmosfera: Dona Isaura já lavava os pratos e Mestre Juca, sentado no tamborete, cortava o fumo para o cigarro, enquanto esperava o café ferver. Sem dúvida, Sinhá se achava acostumada aos ambientes pobres e acanhados, mas naquela sala havia alguma coisa que lhe causava uma espécie de náusea, um cheiro de comida estragada, de gordura e de dejetos acumulados que lhe era impossível suportar. (Ela vinha de fora, justamente de um momento que lhe parecia harmonioso e perfeito, em que pela primeira vez sentia a vida como um dom [...]) (CARDOSO, 1973, p. 93).

A moça desajeitada que sai da casa da mãe por conta da perseguição do padraсто torna-se objeto de desejo do padrinho, que a faz jurar não pertencer a homem nenhum. Ao conhecer Rafael, sua vida em preto e branco adquire novas cores. Na definição do amor, avulta a imagem de um pássaro de cor vermelha, cor que tanto pode conotar a paixão, a luxúria, como o sangue:

Oh, como poderia ela exprimir o que imaginava ser o amor? Uma imagem, uma imagem de terra bastava. Perdidos seus olhos buscavam o espaço – de repente encontraram um tié-sangue. Um sorriso iluminou-lhe a face; o amor, para ela era

assim uma coisa estranha e leve. Uma flor vermelha que voasse [...] E enquanto falava, dessas coisas anódinas e sem interesse que se dizem às mulheres enquanto se prepara um plano de ação sentia a figura de Sinhá impor-se ao seu sangue, aquecê-lo, e a volúpia que sentia era idêntica à do caçador que, escondido, segue entre os galhos o vôo inquieto de um pássaro. Um tié-sangue, diferente dos outros – vermelho, de um vermelho vivo de sangue, mas vulnerável, como todos os pássaros. (CARDOSO, 1973 p. 11)

Os elementos – pássaro, tié-sangue, voo, flor vermelha, caçador e sangue – apontam para um contexto de morte e guardam uma simbologia especial na cor vermelha da paixão que também faz o universo imagético da morte de Sinhá:

O amor para Sinhá, conforme ela tinha dito um dia, tinha a forma de um pássaro – e foi essa imagem que refulgiu à sua consciência naquele derradeiro instante. Respingada de sangue, naquele escuro sem identidade, ela sentiu o vermelho como um gosto na boca – e o vermelho que sentia, tanto é verdadeiro e justo o que em última instância nos forma e nos conduz, não tinha o nome comum dos que vem aos lábios dos assassinados, e que é pasmo, impotência e vingança. Sinhá nada sabia. Sinhá tinha dezenove anos e a imagem de sua morte, tinha a imagem do amor – era um tié-sangue. Primeiro ela os viu aos respingos, como um bando de pássaros que revoassem em torno dela. Eram pássaros e pássaros – e eram todos vermelhos, como aquele que um dia, palpitante, ela designara junto ao bambual. Eram tantos pássaros como as gotas de sangue que o cobriam. E tudo isto voava e revoava em silêncio, pássaros fechados e fluidos, como duras notas de música feitas desse som especial de que se faz certa música de cor e de espuma. Mas o ar se separou, a noite se tornou inerte [...] O pavilhão existe, e o rio – a noite sempre existiu. A última imagem que a menina viu foi uma imagem de cor vermelha – e não eram mais bandos de tiés-sangue, mas um tié –sangue único, enorme, que abriu suas asas sobre a cabeça da degolada. Degolada, mas ainda com um facho de vida. Vermelha era a morte de Sinhá, e assim, à sombra desse repouso púrpuro, ela se recolhia. Dentro do pontilhão, como um sino apagado, a hora retinta – Sinhá não existia, não existia, não existia mais. (CARDOSO, 1973, p.175)

O Rafael que a fez descobrir-se e despertar para a vida é o mesmo que viola sua inocência ao violar seu corpo e condená-la à morte. O padrinho que com ajuda dela fez uma urna para uma moça da sua idade (dela), que a faz escolher o tecido para compor o forramento, é o mesmo que lhe tira a vida a machadadas.

Outro espaço carregado de sentido é a sacristia da igreja, onde acontecem as reuniões para a distribuição de barracas na festa da padroeira. A negociata com os comerciantes ocorre sob os olhos dos santos e é lá que o caixeiro-viajante encontra pela primeira vez Donana, a viúva poderosa que cede aos seus encantos e é depois descartada por ele. É lá também que ela (Donana) encontra vestígios de sangue de Sinhá e compreende que o espaço foi usado por Rafael para estuprar a moça. Descontrolada, chicoteia a imagem de Jesus Cristo, por quem se sentiu traída pela vida a ela destinada, pela ilusão de ter reencontrado e perdido a chance de ser feliz:

Provavelmente Donana jamais se assustaria com o que quer que fosse, mas como Rafael e a moça ali haviam estado minutos antes, aquele acontecimento revestiu-se para ela de inusitado interesse. Aproximou-se até o lugar onde se achava o tapete amarfanhado e, abaixando-se, examinou algumas manchas que se alastravam pelos ladrilhos: era sangue p. 191. Não propriamente um sangue comum, mas determinado sangue de matéria pastosa, que a experiência feminina de Donana de Lara imediatamente levou a reconhecer - e a entender, como se houvesse visto, VER o significado daquele odor que errava pela sacristia, e que lembrava suor e perfumes baratos. Ela levantou-se, pálida - ah, que coisas incomodáveis ali se haviam processado? Que acontecimentos de sangue e de volúpia? O que quer que fosse estava bem claro: fora um ato de amor, consentido ou não, mas um ato de amor [...] Muda, ela circunvagou o olhar em torno, examinando com uma atenção diferente, aqueles objetos que haviam sido testemunhas da cena ultrajante - e pela segunda vez, arquitetada pela sua imaginação, a cena poluiu aquele local manchado pelo sacrilégio [...] Com os olhos marejados, ela que não chorava nunca, fitou o Cristo sobre o seu madeiro, o pálido Cristo de marfim, cercado pelo seu and esplendor de prata, [...] e pareceu-lhe então, através daquela neblina, que Ele fora a principal testemunha, e consentira na cena infame, permanecendo de pé em meio dos destroços que se espalhavam pelo chão. Um rancor absurdo apoderou-se dela: correu o olhar em torno e vendo a vara com que se acendiam as velas mais altas, apanhou-a e erguendo-a, vibrou alguns golpes violentos e desesperados na imagem - ela ainda resistiu, devido ao peso, mas como o furor de Donana duplicasse suas forças, acabou derrubando-a, e o Cristo, rompendo-se em dois, lá ficou, inútil e branco sobre os ladrilhos manchados de sangue [...] A Donana pareceu que o céu luzia com menor intensidade - e ganhando o jardim, pôs-se a caminhar em direção de sua casa, a cabeça erguida como se não tivesse acontecido nada (CARDOSO, 1973, p. 191-192)

A atitude de revolta de Donana a faz duvidar da existência de Deus – “Se Deus existisse, decerto a estaria vendo naquele momento [...]. “Deus existe” – murmurou ela – mas não me vê, nem se importa com o que eu faço.” (CARDOSO, 1973, p. 9). Podemos interpretar a cena na sacristia como uma crítica ao conservadorismo da religião católica, um dos principais assuntos do *Diário* de Cardoso, onde

se destaca o seu perfil religioso pouco ortodoxo, que negava o Cristo proclamado pelas igrejas, mas acreditava em um cristianismo ‘sombrio’, permeado pelas noções de pecado e culpa, creditando-lhes a principal motivação da fé cristã, desmistificando o conceito de santidade ligada à salvação e do extremismo puritano como forma de conduta cristã (RANGEL, Egon apud DANTAS, 2015, p. 2068).

De outro modo, a atitude passiva de Sinhá diante do seu assassino – o tio padrinho –, demonstra a sua submissão às convicções religiosas alienantes do início do século XX, daí o tormento da culpa que é passível de punição. Ela pertenceu a um homem sem casar-se com ele, traiu uma promessa feita, transgrediu os padrões, deve, portanto, redimir-se com a morte.

Deve-se, também, considerar a significação do título do romance, que traduz a figura do personagem que desencadeia todo o conflito da trama. Rafael é um caixeiro-viajante, um ‘cometa’, aquele que não se fixa em nenhum lugar, que ocupa todos os espaços e nenhum.

Essa falta de uma raiz o faz efêmero. Para ele, tudo está de passagem, como se fosse habitante de um não-lugar (AUGÉ, 2008).

Quando, após a morte de Sinhá e a fuga de Rafael da cidade, Donana, com seu amor despedaçado, mas subsistindo a ele (CARDOSO, 1973, p. 207), visita Mestre Juca na prisão para entender o crime, o faz para traçar a sentença do caixeiro-viajante que ‘destruiu’ a vida deles. Afirma com convicção: “Ele volta... [...] Não era mais para si mesma que dizia aquilo, já que era evidente a segurança que a impregnava [...] era para o mundo[...]” (CARDOSO, 1973, p. 207) . O espaço físico da prisão inteira-se, assim, com o seu pensamento aprisionado à ideia de vingança.

4. A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NA NARRATIVA FÍLMICA

O romance *O Viajante* foi publicado inconcluso em 1973, cinco anos após a morte do autor. Quando Cardoso foi acometido do AVC que o deixou paraplégico, a obra já estava bem adiantada, restando a organização dos capítulos e o desfecho. O escritor e seu amigo íntimo, Otávio Faria, foi quem juntou o material e, sem modificá-lo, publicou-o.

O filme adaptado dessa narrativa foi realizado em 1999, seguindo o trecho do livro: conta a história de um caixeiro-viajante que seduz duas mulheres, fazendo-as, apaixonadas, ultrapassar seus princípios morais e éticos. Rafael, o viajante, mexe com a rotina da pacata cidade, transforma a vida de Donana de Lara, a viúva rica e orgulhosa, e também a de Sinhá, moça pura que nunca se sentiu desejada por nenhum homem que também despertasse o seu interesse.

O filme, como o livro, encena duas tragédias: em uma, a mãe (Donana) mata o filho, para libertar-se e viver; na outra, o padrinho mata a afilhada (Sinhá), por conta de um juramento de fidelidade não cumprido. A história se passa no interior de Minas, comunidade católica e conservadora, que tem marcadas todas as hipocrisias da vida social. Tanto a narrativa literária quanto a fílmica tem as duas personagens femininas – Donana e Sinhá – como protagonistas. De diferentes idades e classe social, mas vivendo no mesmo espaço interiorano e experimentando diferentes opressões, elas ilustram a mulher cardosiana sujeita a um destino de submissão e infelicidade.

Assim, as personagens do romance são traduzidas para o cinema e ganham um rosto que passa a identificá-las, substituindo a imagem antes criada pelo leitor. A maneira como as

personagens são moldadas na narrativa fílmica não difere da maneira como estavam na obra literária, mas devem-se considerar os recursos de elaboração que as vivificam, com a utilização da câmera que passa a ter uma função narrativa, já que “focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close-up*, o *travelling*, o ‘*panoramizar*’ são recursos tipicamente narrativos” (ROSENFELD, 2011, p. 31), dando-lhes mobilidade e desenvoltura no tempo e no espaço (GOMES, 2011, p. 106).

Essa vivificação que a personagem da literatura ganha no cinema dá-se, evidentemente, porque ela deixa de aparecer como um ser meramente de papel, feito de palavras escritas, para, no filme, ter a sua caracterização, moldando e definindo sua aparência física e seu comportamento psicológico. É, pois, o aparato cinematográfico que faz “[...] as personagens serem encarnadas em pessoas [...]” (GOMES, 2011, p. 111), aproximando-as na realidade do espectador.

No filme *O viajante*, Donana de Lara é encarnada pela atriz Marília Pêra, que atua de corpo e alma, fazendo com que o desejo de viver, aceso pela paixão, leve a sua personagem a rebelar-se contra Deus e o destino que lhe foi dado. Ela joga o filho paraplégico, já adulto, num despenhadeiro, dá queixa à polícia alegando um acidente e, quando procura o amante para dizer-lhe que está finalmente livre, ele a recusa. Há uma atuação verossímil da sua revolta com a solidão e a rejeição, o que a leva a chicotear a imagem do Cristo crucificado. Finda por sobreviver apenas alimentando o espírito de vingança.

Embora as duas narrativas apresentem traços semelhantes na construção de sua personalidade, algumas diferenças podem ser observadas. No livro, ela aparece sempre como uma mulher altiva, vestida sobriamente, em tons escuros ou acinzentados e com o cabelo preso por um coque. No filme, o estado de paixão e embevecimento se mostra por meio dos vestidos claros que ela passa a vestir, e dos cabelos soltos que a tornam mais atraente.

Sinhá é assediada pelo marido da tia e, para ver-se livre da perseguição, jura que nunca pertencerá a nenhum homem. Seduzida por Rafael, é estuprada por ele na sacristia da igreja e conta ao padrinho que “já não vale nada”, numa alusão à perda da virgindade. Revoltado, ele a mata a machadadas, enquanto ela, passiva, aceita o veredicto, rendendo-se ao brutal assassinato, como forma de purificar-se da culpa. No livro, a personagem é descrita como uma menina sem atrativos físicos; no filme, representada pela atriz Leandra Leal, embora com os traços de ingenuidade e simplicidade da roça, ela aparece como uma bela

moça. Os *close-ups* em seu corpo são marcados para mostrar o olhar de desejo de Mestre Juca e de Rafael.

Rafael tem a atuação de Jairo Matos, numa composição de homem fino da cidade grande, que exerce fascínio nas interioranas, com seu “cheiro bom, civilizado, de linho e água-de-colônia” (CARDOSO, 1973, p.34). Sempre bem vestido e de olhar sedutor, ela leva as duas mulheres a apaixonarem-se por ele. Depois, como se nada tivesse transcorrido, sai da cidade e segue o seu destino de caixeiro-viajante. Ele encena a figura do mau-caráter inconsequente, mas também o poder do homem que devasta a mulher e sempre se sai incólume. De acordo com Lúcio Cardoso, em seu *Diário*,

No fundo, o viajante é a essência do mal, em permanente trânsito pelos povoados mortos do interior. Não é à toa que a profissão de vendedor ambulante deu-se o título de ‘cometa’; como tudo o que passa sem pousar, deslumbra e cintila, arrastando à sua passagem essa aura de poesia que muitas vezes é mortal para quem fica (CARDOSO, 1960a, p. 289-290).

Um dos pontos que podemos considerar quando observamos particularidades na construção das duas narrativas é o deslocamento temporal. Entre a obra literária (1973) e a cinematográfica (1999) transcorreram 26 anos. Não há, entretanto, atualizações no que se refere a valores ou tendências temporais. São mantidos o contexto e as características dos personagens bem como do espaço interiorano com suas nuances conservadoras. Há algumas modificações no sentido de acréscimos e subtração de cenas.

Outra particularidade na construção da narrativa fílmica é o apagamento de alguns personagens do livro. Graciosa e sua irmã, bem como Reginaldo, o sacristão, dona Fina e Babete estão ausentes da película. Ou seja, o filme não mostra o drama do sacristão, que guardava a renda da igreja em casa e é roubado pela prostituta por quem é apaixonado – Graciosa, que, por sua vez, queria, com os recursos, seduzir o gigolô de sua irmã. Como no livro não há desfecho para o caso, talvez em função de ter sido deixado inconcluso por Cardoso, Saraceni tenha evitado mexer nesse núcleo que envolve igreja, adultério, prostituição e corrupção. Talvez o tenha feito, também, para dar mais unidade à narrativa fílmica, mantendo o foco nos dramas de Donana e Sinhá que já encenam tragédia demais para um só filme.

Quanto à construção do ponto de vista da narrativa, o filme investe em contrapontos de *flashbacks* e *flash-forward*, adequando-se à estrutura do livro, que não segue uma ordem cronológica: o capítulo 1 se passa depois do 4; o 6 depois do 8; o 12 antes do 11. No filme essa descontinuidade se mantém: Donana de Lara aparece transtornada na primeira cena,

correndo para casa, sem o espectador saber por que, até que, alternadamente, aparecem ela e o filho passeando pelo Matadouro e o momento em que ela empurra a cadeira de rodas no despenhadeiro. Nas cenas que antecedem o assassinato de Sinhá, por sua vez, acompanhamos a filha e o padrinho andando pelos trilhos do Pontilhão até se encontrarem para a efetivação da cena fatal. A violência das cenas das machadadas é arrefecida na tela; a moça sorri a cada golpe, e o vermelho do seu sangue parece espalhar-se em forma de balões de gás, pelo ar, em direção ao céu.

A presença da cor vermelha, tanto no livro quanto no filme, parece simbolizar os acontecimentos: o tiê sangue e a rosa que estão presentes na vida dramática de Sinhá, ao final, convertem-se em balões vermelhos antecidos pelo jorro de sangue que parece ser jogado na tela, num efeito visual que denota tragicidade, ao mesmo tempo em que alude ao ato de sacrifício que visa à purificação e à liberdade.

O filme parece completar a obra literária ao acrescentar-lhe elementos e ‘arranjar’ um desfecho. Um dos recursos utilizados para tal foi a inserção de Milton Nascimento que aparece no papel de um cantor que lê a sorte e é quem finaliza ao filme, cantando na festa da padroeira, enquanto os andores dos santos chegam ao coreto da praça. De repente, a população grita os milagres que estão acontecendo: paráliticos andam, cegos enxergam, e a figura de Sinhá aparece no meio da multidão, numa aura de santificação, com um véu na cabeça e um sorriso nos lábios. Logo sobem ao céu balões vermelhos, os mesmos que subiram no momento da sua morte, após o último golpe de machado dada pelo Mestre Juca.

No livro fica claro que a chegada do viajante à cidade é motivada pela festa da padroeira, há a comercialização das barracas com os comerciantes, mas o evento religioso não se concretiza. A cena fílmica constitui um acréscimo à narrativa literária, coerente com o trecho e, possivelmente, no intuito de arrefecer a densidade dos crimes, que, embora ocorram em cenas discretas, fica no imaginário do espectador.

O viés religioso apoteótico do final da película, como que redime o clima de profanação do romance transposto para a tela, que traz cenas fortes: a violenta violação de Sinhá na sacristia da igreja, sugerida pela situação de desordem em que se encontra o espaço e pela mancha de sangue no tapete, e a revolta de Donana que chicoteia o Cristo crucificado, maldizendo o destino, além do peso de dois assassinatos cometidos com frieza. A sugestão da santificação de Sinhá e os milagres ocorridos têm um tom irônico, bem como a música em latim que é cantada na praça como pano de fundo para as cenas. Quem ali entende o que fala a

canção? De modo também coerente, Saraceni mostra que as tragédias passam, e o povo continua a alienar-se na religião, concepção que não foge ao pensamento de Cardoso.

Com isso, confirma-se a concepção teórica de Lefevere (1992, p. vii), para quem as reescritas podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos recursos, já que a história da tradução é também a história da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra. Por meio dela, podemos adquirir maior consciência a respeito do mundo em que vivemos, já que cada tradutor-adaptador, veículo e receptores possuem suas especificidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A adaptação de obras literárias para o cinema, embora seja uma prática antiga, ainda recebe muitas críticas, quase sempre enaltecendo o texto literário e considerando a transposição para as telas superficial, ruim, desvirtuada, entre outros adjetivos que a desqualifica. Na verdade, procura-se fidelidade, manutenção da essência, num desconhecimento de que se trata de duas obras diferentes. De fato, como assegura Stam (2008), o cinema não é a literatura em imagens, possui uma linguagem bem como recursos que lhe são peculiares. O que há é um diálogo entre o livro e o filme, em que a obra cinematográfica consegue, muitas vezes, lançar luzes sobre a obra literária, captando e revelando melhor do que muitos estudos críticos.

A adaptação do romance *O Viajante*, de Lúcio Cardoso, para as telas é exemplo de um diálogo bem realizado, haja vista que ambas as narrativas desmascaram o “mundo epidérmico do senso comum” (ROSENFELD, 1996, p. 81), ou seja, a confusão temporal e o uso do espaço de modo significativo, típicos do romance moderno, traduzem os dramas humanos dos seres presos à rotina de uma vida provinciana no interior de Minas Gerais, ligados a tabus e pecados, num duelo entre a submissão e insubmissão aos padrões católicos da época tão conflituosos para o autor.

Considerando o mundo das duas personagens focalizadas, conclui-se que independente do espaço físico e da opulência ou simplicidade que ostentem, ambas limitam-se à feminilidade represada. O espaço psicológico da casa de Donana, embora de opulência material, é de opressão e renúncias: a bela mulher que se casou sem amor, que teve um marido frio e distante, que nunca foi amada, vive para cuidar do filho paraplégico e rompe com esse mundo para encontrar sua liberdade no amor. A jovem menina, que se achava feia,

vive sem lugar no mundo, sujeita a uma morada de favor, fugindo do assédio de um velho que a avilta diariamente, busca também a liberdade no amor.

A reprise de desejo de ambas será aberta por Rafael, mas, minado apenas pelo desejo, ele as descarta quando as possui, e a libertação pelo amor não se concretiza. A entrega resultará na destruição de ambas: Donana mata o filho e convive, na solidão, com a culpa e a mágoa do abandono. Sinhá, depois de violada e abandonada, dá-se ao sacrifício da morte como a um ritual de purificação.

O filme fez um recorte da obra, mostrando a tragédia que ocorre na vida das duas personagens, deixando fora o núcleo narrativo que envolve o sacristão, sua a mulher, filha e amante. Essa opção do diretor pode decorrer da falta de desfecho para a trama na obra ou mesmo da necessidade de manter a unidade da história em que o viajante é elemento determinante das desgraças.

O espaço romanesco de *O Viajante*, bem como o reproduzido no filme, harmoniza-se, pois, com a história das personagens, a solidão delas e ânsias de vida melhor. Os lugares e os ambientes não aparecem desprovidos de valor; além de darem suporte arquitetônico às ações, servindo como cenário, se coadunam com os fatos vivenciados, intensificando as significações ligadas ao universo sombrio criado para as duas personagens que constituíram o objeto da nossa análise.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Joselia. *Jornal Folha de São Paulo*, 01 de outubro de 2011. (Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0110201115.htm>. Acesso em 02/12/2015).

AMORIM, Marcel Alvaro de. A tradução/adaptação de obras literárias para o cinema sob a ótica do dialogismo intertextual. In: *Revista Temática*. Ano VIII, n. 03 – Março/2012.

Disponível em

http://www.insite.pro.br/2012/Mar%C3%A7o/adaptacao_literatura_cinema.pdf

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: uma antropologia da supermodernidade*. 7ª Ed. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas-SP: Papyrus Editora, 2008

BOURNEUF, Roland e OUELLET, Real. *O universo do romance*. Tradução de José C. Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

CANDIDO, Antonio ET al. *A personagem de ficção* [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço (Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assomoir). *Revista de Letras*. Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 14:7-36, 1972)

- CARDOSO, Lúcio. *O Viajante*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973.
- _____. *Diário*. Rio de Janeiro: Editora Elos, 1960a
- _____. (1960b). Lúcio Cardoso (patético): “Ergo meu livro como um punhal contra Minas”. *Jornal do Brasil*. Caderno B, Rio de Janeiro, 25 nov. Entrevista concedida a Fausto Cunha. (Publicada equivocadamente como inédita e sem reproduzir as questões e os comentários feitos pelo entrevistador em *Ficção*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 71-72, fev. 1976.
- DANTAS, Vinícius Pamplona. Conformismo e Religião – a criação do espaço provinciano na obra de Lúcio Cardoso. In:
http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/conformismo_e_religiao_a_criacao_do_espaco_provinciano_na_obra_de_lucio_cardoso.pdf Acesso: 05/05/2015 p. 2067-2081
- GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2002.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção* [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2011.p. 103
- GUIMARÃES, José Eugênio. Saraceni completa a Trilogia da paixão dedicada a Lúcio Cardoso (2014) Disponível em: <http://cineugenio.blogspot.com.br/2014/10/saraceni-completa-trilogia-da-paixao.html> Acesso em 14/12/2014
- LAZO, Vlademir. Paulo César Saraceni (2012). Disponível em:
<http://www.cineplayers.com/perfil/paulo-cesar-saraceni/26925> Acesso em 14/12/2015
- LEFEVERE, Andre. Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.
- LINS, Osman. *Espaço romanesco de Lima Barreto*. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- RODRIGUES, João Carlos. (2007) Literatura e cinema: Lúcio Cardoso e Paulo César Saraceni (com algumas pitadas de Otávio de Faria). Disponível em:
<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=8841&portal=cronopios> Acesso em 15/12/2015
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____ *Texto/Contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97
- _____. *Literatura e personagem*. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção* [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 9
- SARACENI, Paulo César. *Por dentro do cinema novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SARACENI, Paulo Cesar. ENTREVISTA a José Geraldo Couto. Festival de Brasília. (Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq16109837.htm> Acesso em 16/10/2014).
- SARACENI, Paulo Cesar. *O Viajante*. Roteiro de filme. S/d, 17 fls. LC 06 dc – Arquivo de Lúcio Cardoso- Fundação Casa de Rui Barbosa.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- _____. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Oficinas gráficas de livros do Brasil, 1959.

SANTOS, Cássia dos. *Criando Vila Velha e destruindo minas Gerais*: Lúcio Cardoso e a série iniciada com a *Crônica da Casa Assassinada*. Sínteses – Revista dos Cursos de Pós-graduação, Campinas, v. 11, p. 463-474, 2006.