



Porto das caixas e o destino de lilith nas narrativas literária e fílmica

Porto das caixas and lilith's destiny in literary and flemic narratives

Aila Maria Leite Sampaio*

Resumo

Em muitas obras de Lúcio Cardoso a personagem feminina aparece como propulsora de destruição, dentro de um espaço inóspito, que exerce influência em seu comportamento, como nos mostra o argumento *Porto das Caixas*, escrito por Lúcio Cardoso com base num crime ocorrido no Rio de Janeiro nos anos 60, e roteirizado e dirigido por Paulo César Saraceni, em 1962, no advento do Cinema Novo. Esta pesquisa mostra a adaptação do texto de Cardoso para a narrativa fílmica com o objetivo de analisar como é feita a tradução do signo verbal para o não-verbal, no sentido de investigar como se constrói a figura da mulher espelhada em Lilith, figura mítica do Antigo Testamento, bem como se articulam os elementos que concorrem para referendar seu destino de penúria e incertezas. Destacaremos as mudanças na poética de Cardoso para Saraceni, observando as de naturezas pessoal e ideológica, tendo como base a concepção de adaptação como um tipo de reescrita (LEFEVERE, 2007) susceptível à manipulação.

Palavras-chave: Personagem feminina. Espaço. Literatura. Adaptação fílmica.

Abstract

*In many works by Lúcio Cardoso, the female character appears as a propeller of destruction, within an inhospitable space that exerts influence on her behavior, as shown in the Argument *Porto das Caixas*, written by Lúcio Cardoso based on a crime that occurred in Rio de Janeiro In the 60s, and scripted and directed by Paulo César Saraceni, in 1962, at the advent of Cinema Novo. This research shows the adaptation of Cardoso's text to the film narrative, with the purpose of analyzing how the translation of the verbal sign to the nonverbal is done, in order to investigate how the figure of the mirrored woman is constructed in Lilith, mythical figure Of the Old Testament, as well as articulate the elements that contribute to refer to its destiny of penury and uncertainties. We will highlight the changes in Cardoso's poetics to Saraceni, observing those of personal and ideological nature, based on the conception of adaptation as a type of rewriting (LEFEVERE, 2007) susceptible to manipulation.*

Keywords: Female character. Space. Literature. Film adaptation.

Introdução

Porto das caixas foi escrito como argumento baseado em uma notícia de jornal sobre um crime ocorrido no Rio de Janeiro dos anos 60. No ano de 1962, marcando o início do Cinema Novo, Paulo César Saraceni roteirizou e dirigiu o filme homônimo. O argumento nunca foi publicado, permanece manuscrito, e seu original está guardado na Fundação Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, junto ao espólio literário do autor. A trama do filme se passa numa cidade pequena do interior do Rio de Janeiro e é protagonizada por uma mulher sem nome, que resiste de modo trágico à opressão do marido e do espaço em que vive.

Como nos romances de Cardoso, encontramos, no argumento, a figura da mulher associada ao mal, no caso, um ser frio e calculista que trama a morte do marido, o que confirma as personagens femininas de Lúcio Cardoso como mulheres que transgridem o seu papel de esposa e mãe, assumindo posturas que as levam à destruição. Elas parecem viver uma busca incessante pela felicidade que não lhes parece destinada.

Com base nessas considerações, analisaremos a personagem feminina de *Porto das Caixas* com o objetivo de mostrar como ela é delineada no argumento e como é reconfigurada na adaptação fílmica homônima de Paulo César Saraceni a partir da concepção de adaptação fílmica como um tipo de reescrita (LEFEVERE, 2007), e seguindo a

* Professora Mestra da Universidade de Fortaleza-UNIFOR. Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Ceará-UFC. Contato: amlsampaio@yahoo.com.br

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, 2000).

1 O argumento Porto das Caixas

O argumento foi escrito em 1962 por Lúcio Cardoso com base em um crime ocorrido na cidade de Porto das Caixas, município de Itaboraí, Rio de Janeiro. O assassinato, denominado ‘Crime da Machadinha’ pelos jornais, inspirou o escritor a criar a história para virar roteiro de cinema e ser adaptada por Paulo César Saraceni.

A notícia policial foi apenas a inspiração. Cardoso inseriu elementos ficcionais, criou o contexto e, com a sua imaginação, (re)construiu os fatos, criando a saga da personagem em direção ao crime, no espaço real que ele transfigurou em ficção. O texto nunca foi publicado, permanece manuscrito na Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, onde está o espólio literário do autor.

1.1 O espaço inóspito

Os personagens são inseridos no cenário do pequeno distrito, num local isolado e próximo à estação. Pela descrição que se lê no argumento, havia poucos habitantes e pouco desenvolvimento. Os empregos se limitavam ao trabalho na estação e no pequeno comércio que a localidade abrigava, com iluminação a querosene, sem estrutura sanitária nem água encanada. Leiamos a apresentação do espaço por onde caminha o homem: “Agora é a escuridão de novo, o homem continua a caminhar, enquanto soa nítido o barulho dos grilos e dos sapos. O capim, alto, recorta o céu ainda claro” (CARDOSO, 1962, p. 1). Tem-se, logo nesse início, uma noção da precariedade do local onde moram os protagonistas: um barraco de madeira pequeno pintado de verde numa região sem pavimentação, num ermo com capim alto, onde se pisa em lama e se escuta o barulho de grilos e sapos. Dentro da casa, a realidade não é diferente.

A relação do casal, um homem humilde de meia idade e uma mulher ainda “moça, sensual e terrível” (CARDOSO, 1962, p. 2), é de hostilidade recíproca, já que estão desunidos pelas incompatibilidades, mas permanecem juntos. Ele reclama que na casa “não tem nada”, ela retruca, como uma acusação, falando da falta de dinheiro. Ele reclama que ela passa muito tempo fora de casa, à toa, que a casa está sempre uma “porcaria, suja, sem nada” (CARDOSO, 1962, p. 9), desordem que, no argumento, pelas indicações, deve ser focalizada pela câmera com certa constância. A ideia de uma mulher desleixada com a casa, descuidada com os afazeres do lar, parece indicar os motivos dos maus tratos por parte do homem, o único que trabalha, mas que, segundo ela, não cumpre as suas obrigações de custear as despesas. Diz até que o botequineiro já se recusa a vender fiado, como se fosse essa uma prática constante. Quando ela se oferece para buscar querosene no botequim, a fim de que ele possa acender o fogão e fazer um café, em uma das primeiras cenas descritas, ele pergunta como ela fará isso se não há dinheiro, ao que ela responde: “De um modo que eu sei, ora” (CARDOSO, 1962, p. 4), subtendendo-se que o marido, embora possessivo, é conivente com as ‘armas’ que ela usa para conseguir mantimentos para a casa.

O marido responde ao desdém dela (com ele e com a casa), xingando-a de vagabunda, ordinária e cachorra. Quando ela pergunta por que ele não a deixa, ele toca nos seios dela, tenta abraçá-la e, diante da recusa, “ele a segura pelo braço e obriga a se voltar”, dizendo: “Você é minha, minha” (CARDOSO, 1962, p. 7). Nos anos 60, não havia divórcio, portanto, a única forma de uma mulher se separar era ser deixada pelo marido ou com a morte dele. O homem podia abandonar o lar; a mulher tinha que ficar sujeita à situação que ele lhe impusesse.

Além dos xingamentos que rebaixam a conduta dela, ele a esbofeteia, quando “tenta alcançá-la [...] envolvê-la, beijá-la” (CARDOSO, 1962, p. 8) e ela repele o gesto, declarando: “Não, não, não quero mais isto” (CARDOSO, 1962, p. 8), numa inferência de que o sexo entre eles acabou. Ela já não mais o deseja e dá-se o direito de rechaçar as carícias, atitude que o revolta e o faz desconfiar da fidelidade dela.

A aridez do espaço bem como a falta de perspectiva de vida levam as personagens a uma vida rude, quase desumanizada. A mulher parece conviver melhor com o gato do que com o próprio companheiro, cujo relacionamento se baseia em humilhação, assédio e violência física. Não há afeto nem sensibilidade de nenhuma das partes. Até o bodegueiro, que lhe vende fiado, o faz em troca do corpo dela. Parece apaixonado, mas, na verdade, é movido pelo desejo carnal; ele conhece o poder de sedução dela, pois é convencido a dar-lhe querosene, mesmo quando disse que não daria mais, o que fica claro quando ele, vencido por sua voz baixa e provocante, quase lhe roçando os seios sob a blusa molhada, entrega a garrafa e diz: “- Toma, diaba”, ao que ela corresponde com um sorriso “maldoso” (CARDOSO, 1962, p. 5).

Na ambiência do botequim, descrito no argumento como “de ínfima classe” (CARDOSO, 1962, p. 4), nos trilhos e na casa do casal, o espaço se afigura inóspito e sinuoso, coadunando-se com o fato de as pessoas que o habitam serem igualmente secas e estéreis emocionalmente.

Os únicos lugares que parecem humanizados são o da feira, onde a mulher compra o machado, e o do parque, onde ela conhece o soldado, que ficam na cidade de Itaboraí. Vejamos a descrição da feira:

Antes da cena se tornar clara, rumor de vozes. Agora a câmera fixa – a par das vezes – vários close de flores. Rosas, cravos, hortênsias (sic) e folhagens. Recuando após esta apresentação, a câmera (sic) vislumbra uma feira. Mulher gorda arruma a barraca de flores [...] E a câmera agora apresenta a visão de toda a feira – barracas, gente, movimento. As vozes se encaixam. Depois, num “torveling” lento, intencional, através da variedade de faces, legumes e flores, a câmera avança até mostrar a mulher imóvel tôda (sic) de escuro – parada junto a uma barraca de facas e machados (CARDOSO, 1962, p. 10).

O movimento das pessoas imprime vivacidade ao local. A mulher, entretanto, obsediada pela compra do objeto que propiciará a sua liberdade, mantém-se tensa, presa a si mesma e aos seus objetivos. Já no parque, aonde ela vai com o desejo de encontrar alguém que execute o serviço que trama, ela representa uma pessoa comum em busca de emoções. Notemos a energia da ambientação como narrada no texto: “Repentinamente a cena se ilumina: uma roda-gigante gira. Grandes luzes em primeiro plano, enquanto soa uma música roufenha. Barracas de tiro ao alvo, sortes, jogos mecânicos. Uma pequena multidão circula em torno das barracas – mulheres com crianças, soldados, marinheiros” (CARDOSO, 1962, p. 27).

Essa cena é contada de modo a contrastar com a anterior, quando o homem está em casa, pensando no que a mulher estaria fazendo àquela hora na rua. Observemos: “Homem – Diabo, diabo! Que é que ela está fazendo a estas horas na rua? Inclina-se, sonda lá fora – Logo domingo! Mutação: rosto do homem, debruçado, denotando angústia. Percebe-se, em torno dele, fora e dentro da casa, uma grande solidão. Repentinamente a cena se ilumina... (CARDOSO, 1962, p. 27)

A tristeza e solidão dele, em casa sem poder andar, contrastam com a alegria da mulher no parque, divertindo-se nos brinquedos ou bebendo com um soldado, a quem conheceu na barraca de tiro ao alvo, com um único objetivo: convencê-lo a matar o marido. Ele, no entanto, não quer se envolver, destruir a sua vida, e ela, com medo, acaba por dizer que a proposta era apenas uma brincadeira.

Desiludida com a possível ajuda do amante, ela volta ao barracão e lá está o marido, maldizendo a vida submersa na exiguidade dos recursos materiais, na falta de conforto e de afeto. A proximidade da estação faz com que o barulho da locomotiva os perturbe permanentemente bem como a turbulência do peso do trem nos trilhos e da velocidade, cuja fremência faz o lampião tremer no teto, desestabilizando o ambiente e seus moradores.

A convivência difícil alia-se, assim, à ambientação precária e à falta de perspectiva de vida melhor, como a prefigurar o desajuste, a infelicidade, a falta de sonho e de humanidade. Resta-lhes a retaliação psicológica e física: os xingamentos, as bofetadas, a indiferença, os silêncios intempestivos. É a mulher quem decide, afinal, pôr um fim à situação. É essa a causa por que luta durante toda a narrativa.

1.2 A insatisfação

A personagem feminina remete à figura feminina chamada Lilith, que está presente na cultura judaica, no folclore hebreu e na mitologia suméria, mas praticamente ausente da Bíblia Sagrada, quando na descrição da gênese do homem. Ela só é citada uma vez na Bíblia, em Isaías 34:14, em versões mais antigas das escrituras e ficou conhecida como um demônio feminino da mitologia Babilônica que habitava lugares desertos. De acordo com Albuquerque (2013):

Os primeiros registros que se tem dela é sob o nome Lilitu, representando uma categoria de demônios na Suméria de 3000 A.C. Na Suméria e na Babilônia ela ao mesmo tempo que era cultuada, era também identificada como espírito maligno. Muitos estudiosos atribuem a origem do nome fonético Lilith por volta de 700 A.C., e com este nome é referida em diversos textos antigos sendo o mais notável o Antigo Testamento (livro de Isaías). Porém uma teoria interessante é a de que Lilith tenha sido uma mulher criada por Deus antes de Eva, simultaneamente à criação de Adão e inclusive da mesma forma que ele foi criado (do barro). Ou seja, Lilith pode ter sido a primeira esposa de Adão, antecessora a Eva.

Defende-se a tese de que Lilith foi criada do barro, junto com Adão, mas, não tendo sido o que se esperava, uma mulher submissa, foi retirada do livro *Gênesis* e substituída por Eva, feita da sua costela, portanto, uma mulher idônea:

“Disse então o homem: Esta sim (ou ‘agora sim’, em algumas versões), é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Ela será chamada mulher, porque do homem foi tirada” Gênesis 2:23 . Albuquerque (2013) explica:

Lilith é muito conhecida na cultura (folclore?) judaica (o). Segundo eles acreditam, a mulher criada do barro juntamente com Adão se mostrou indomável, maléfica e teria deixado a presença de Adão, e então expulsa do Paraíso. Algumas vezes ela é tida como a serpente que teria tentado (seduzido?) Eva, a mulher que teria casado com Caim (Gênesis 4:17), uma vampira, uma sedutora que castrava os homens que seduzia, e por fim, um bicho maléfico ou animal noturno, termo encontrado nas traduções recentes da Bíblia (**Isaías 34:14**). Por sinal é neste versículo em Isaías onde o nome Lilith é citado unicamente na Bíblia atual. Mesmo assim, mais recentemente, teria sido trocado por **coruja** (em inglês) ou (como aqui no Brasil) animal noturno. Isaías 34:14 – Versão Almeida Corrigida.

Há, entretanto, quem a considere apenas uma figura do folclore hebreu. Seja como for, o fato de ser ela uma mulher combativa e independente impediria a perpetuação do patriarcalismo pela Igreja Católica por meio de suas Escrituras. Assim, ela foi tida como fera indomável e teve a sua figura associada ao mal. Ao rebelar-se contra o Criador, teria sido amaldiçoada e até banida das histórias bíblicas como uma entidade nefasta.

A personagem de *Porto das Caixas* é igualmente insatisfeita com a situação de submissão. Como Lilith, ela se rebela ao recusar o contato físico com o marido e ao ameaçá-lo - “Um dia você me paga”. Ao ouvir que não presta e ser chamada de doida, ela revela o seu lado demoníaco: a trama de matar o marido para libertar-se do seu jugo. Quando recebe o dinheiro dele, com a recomendação de comprar um machado para cortar a lenha, ela enxerga o assassinato dele como uma possibilidade real. É, então, que passa a buscar quem o faça e ganha sangue novo, tornando-se até mais delicada, como uma cobra que alicia para dar o bote, como quer fazer inferir o texto.

Ao pensar em um homem para executar o seu plano, a mulher se mostra presa a convenções machistas, talvez inconscientemente, achando que ela, mulher, não é capaz. Essa ideia da mulher como ‘sexo frágil’, socialmente criada, está presente no argumento também quando o marido pede que ela compre o machado para cortar a lenha e considera: “- Não digo que você vá cortar a lenha. Isto não. Sei muito bem que não é serviço para mulher” (CARDOSO, 1962, p. 10), ao que ela sorri, como a confirmar o que ele fala.

Ela é ciente do seu poder de sedução e o usa quando acha conveniente, ou seja, age de modo programado, como determinada a atingir os seus fins. Ao comprar o machado e voltar para casa, ela se modifica e o marido percebe. Leiamos:

Semi-despida, a mulher está sentada na cama. Pela primeira vez, ela faz o que nunca faz: com um espelho nas mãos, e o pente na outra, penteia os cabelos. A luz incide oscilante sobre o seu rosto. Há qualquer coisa nela que não é natural, penteia-se, faz seio surgir da combinação, toma uma atitude provocante. Mas em tudo o que faz há um exagero, um anti-natural, por onde se percebe que ela arma uma cena. [...] Então soa os passos do homem do lado de fora – a mulher se aproxima e a porta se abre (CARDOSO, 1962, p. 12-13).

Depois de uma breve conversa sobre a chegada dele, de perguntá-lo sobre a demora do trem, ela diz que não se esqueceu dele e pergunta por que eles não podem viver como os outros. O homem estranha e diz que ela está diferente. Ela fala que comprou o machado e, quando amanhece o dia, ele vai experimentá-lo no corte de lenha. Ao tanger a galinha, se desequilibra e corta-se no pé com a lâmina. Reclama do tamanho do machado que ela comprou, geme de dor e solicita uma toalha para aplacar o sangue. Ela, já voltando ao que era antes, se mantém indiferente - “Nada nela exprime pressa ou emoção” -, diante do que ele grita: “- Diabo, depressa, o pano!” (CARDOSO, 1962, p. 18). Impedido de dar o plantão no trabalho, ele pede que a mulher vá ao emprego dele avisar do acidente.

Ele fica em casa, se reclamando, enquanto ela sai a pretexto de ir à estação e vai ao botequim, onde pergunta se o botequineiro a ama, e se seria capaz de matar alguém por ela. Fica claro que ela se entrega a ele em troca da mercadoria que tira da bodega, e que ele gosta dela, pois diz que, se ela deixasse o marido, a quem chama de idiota, bestalhão e palerma, tomaria conta dela. Note-se que o “tomar conta” denota propriedade, o que percebemos também nas palavras do marido, quando ele diz que ela é dele. A mulher é tida, assim, como um objeto de pertença.

O marido reclama da situação de imobilidade e ela o critica por mostrar-se insatisfeito com tudo, ao que ele pergunta quem vai arranjar dinheiro para manter a casa. Ela logo interroga se está faltando alguma coisa. Ele responde negativamente e, desconfiado, volta a querer saber como ela ‘arranja as coisas’. Ela fica em silêncio “e deixa escapar uma risada”, num tom de ironia (CARDOSO, 1962, p. 20).

Incomodado em casa, com o pé inchado, o homem pede a ela que lhe arranje um barbeiro. Ela o faz, e, ao vê-lo amolar a lâmina já muito usada, resolve seduzi-lo e lhe fazer uma proposta. Oferece uma lâmina nova ao barbeiro, “toca-lhe no braço, inclina-se sobre ele. Seus seios impedem-lhe quase o movimento” (CARDOSO, 1962, p. 21).

O rapaz, assustado e trêmulo, lembra-lhe a presença do marido, ao que ela age com palavras depreciativas sobre o companheiro.

Ela, então, lhe propõe que o mate, cortando-lhe o pescoço, mas o rapaz se recusa e a chama de doida. A reação do barbeiro, que foge às investidas dela, às tentativas que ela faz de beijá-lo ao fazer a proposta, mostra o aliciamento, o uso do poder de sedução que, no caso, não funciona. O barbeiro passa a ter medo, é tanto que, quando a vê passar na frente da sua casa, em outro dia, se esconde para que ela não o veja.

Quando ela conhece o soldado no parque e se diverte com ele, “enlaçados, como velhos namorados, visitando barracas” (CARDOSO, 1962, p. 28), ela também o pergunta se ele é capaz de matar alguém por ela. O policial brinca, dizendo que sim apenas para tê-la nos braços, mas, quando percebe que ela fala sério, recua e diz que ela está doida. Com medo da reação, por ser ele uma autoridade, ela recua, diz que ele é bobo, que é mentira e que queria apenas saber o que ele faria por ela, mas só ganha a sua desconfiança.

Ao chegar mais uma vez em casa, se recusando a cuidar do marido doente que sempre quer saber onde ela esteve, ouve dele, novamente, que é “uma cachorra. Uma cadela ordinária. Uma sem vergonha. Uma perdida”. Ela responde que ele é “um velho inútil e fedorento” (CARDOSO, 1962, p. 32). Temendo que ele pegue o machado, ela o agarra primeiro e expressa o seu receio; é então que ele pressente as intenções dela.

A mulher sai, esconde o machado sob um caixote vazio e vai à procura do botequineiro para executar o serviço que planeja. Ele, que já prometera cuidar dela se abandonasse o marido, quando escuta dela que talvez houvesse outra pessoa a querendo, um homem, mostra-lhe que não é tolerante como o marido dela e, após segurar-lhe os braços e dá-lhe uma bofetada, diz: “isto é para que você fique sabendo que não dou igual ao idiota seu marido. Comigo tem que ser diferente. E, se você me aparece com outro, leva uma sóva (sic), ouviu?” (CARDOSO, 1962, p. 26). O jogo de aliciamento que ela faz pelo ciúme, finalmente, dá certo.

Ela usa a paixão que ele tem por ela e o pega na palavra quando, ao justificar um atraso ao encontro por causa do marido, o amante vocifera instintivamente a vontade de matá-lo. “Ela agarra-se a ele, envolve-o, oferece-se. O homem beija-lhe, rasga-lhe o vestido, deixando os ombros nus” (CARDOSO, 1962, p. 33). Finalmente o convence e, na mesma noite, ele vai à casa dela e, juntos, dirigem-se ao quarto onde o homem dorme. O botequineiro, assustado, diz não poder fazer aquilo; ela, então, pega o machado e diz a ele: “Você quer ver como é?” (CARDOSO, 1962, p.35). Leiamos a descrição da cena: “Toma o machado ergue-o no ar. A câmara fixa o travesseiro e a mão. Ouve-se o som do machado caindo, um ronco – e uma chuva de sangue se espalha sobre o travesseiro. A mão se contrai” (CARDOSO, 1962, p.35). Ela oferece novamente o machado ao amante e ele, outra vez, recusa. Então, “a mulher fita-o com desprezo. E de novo ergue o machado, vibrando novo golpe” [...] A mulher, desatinada, vibra vários golpes” (CARDOSO, 1962, p.35). Depois, ele a ajuda a levar o cadáver para o trilho do trem e fica com ela, em casa, esperando que o trem passe por cima, numa simulação de acidente.

Após assistir à execução fria daquele que, há pouco, da boca para fora desejara ver morto, o rapaz emudece, como estarecido com a perversidade da mulher, como a temê-la. Ela fez o que ele jamais seria capaz; movida pelo ódio e pelo anseio de ser dona da própria vida, ela parecia exultante, o que soava incompreensível a ele, que não experimentava a mesma sensação. Ela não era digna de confiança; como Lilith, ela era a possível desgraça; seu espírito livre jamais faria dela uma companheira nos moldes esperados por aquele parceiro.

1.3 A fuga para o nada

Desde o início do argumento, o leitor percebe que a mulher quer livrar-se do marido, o que se confirma quando, ao ser chamada de vagabunda e ordinária, ela profere: “Um dia você me paga” (CARDOSO, 1962, p. 8). Toda a ação da trama transcorre com a tentativa dela de arranjar um assassino; ao final, não conseguindo, ela mesma comete o crime, de modo desatinado, desferindo vários golpes de machado no corpo adormecido, como já descrevemos. O amante, que presencia o ato, tendo recuado diante da decisão, após ver a frieza com que ela matou o companheiro, quando ele sequer conseguiu empunhar o instrumento, fica perplexo. Ele ainda a ajuda a carregar o corpo para o trilho do trem, como falamos, mas não consegue mais sequer olhar para ela

Após o crime e o estraçalhamento do corpo pelo trem, o botequineiro mostra-se silencioso, tapa os ouvidos para não ouvir o barulho da locomotiva e, “docilmente, como uma criança” (CARDOSO, 1962, p. 37), segue a mulher, quando sai de casa decidida a partir. Enquanto ela olha para trás com um “ar triunfante” e o convida a ir-se embora com ela, ele “passa as mãos pelo peito como se as limpasse” e diz que não vai. Ela olha as próprias mãos, ergue os ombros e diz que vai: “Desce o barranco, vai andando pelo leito da estrada de ferro”. (CARDOSO, 1962, p.39). A ela parece pouco importar que ele vá junto. Ela não matou o marido para ficar com o outro. Matou em causa própria. É a liberdade dela que conta. De acordo com Ormond (2007), a protagonista

do início ao fim, conspira e mata porque cria mecanismo auto-centrado de referência - ela em primeiro lugar, os outros e suas vontades em patamar inferior. Mesmo que o marido a maltrate e a olhe como utensílio doméstico, sua opção pelo dolo -- imputando sofrimento, com um machado, e mobilizando várias pessoas em prol do desejo homicida -- diz muito sobre a dinâmica narcísica, aquela que espelha sua desgraça, sem enxergar meios de escape ou explicação lógica -- e pouco sobre variantes sócio-econômicas (ORMOND, 2007)

De fato, ela não pensa no marido nem nos homens a quem pede ajuda. Ela não pensa nas consequências do crime, nem sente o menor remorso. A sua trama é lenta, antecedida por vários adultérios, pelo uso do seu corpo como moeda de troca. Ela não tem para onde ir, mas vai. Como ela não tem passado, não tem também futuro. As cenas se bastam por si mesmas, centrando-se nos momentos em que a convivência não é mais possível, em que o que algum dia pode ter sido amor, virou ódio. Existe a miséria, mas, como assinalou Ormond (2007), a decisão dela tem menos a ver com a situação socioeconômica do que com a sua decisão por si própria. Cardoso constrói não somente uma mulher que contesta a ordem patriarcal, mas um ser forte, capaz de advogar em causa própria, mesmo sendo uma mulher num contexto machista. Para realçar a motivação do crime, ele cria um marido fracassado, que é qualificado pelo amante dela como idiota e palerma; que usa a agressão física e psicológica para se impor.

Chama a atenção, no contexto, a figura da feirante, como uma espécie de consciência a gritar-lhe o crime de cuja gravidade ela parece não se dar conta. Quando, na compra do machado, ela fala em 'sangue', a vendedora fica curiosa e atenta, mas ela tenta disfarçar dizendo referir-se a matar galinha, o que não parece convincente. Em um dos retornos da personagem para casa, após o encontro com o soldado, ela encontra a mesma senhora, conforme a descrição do texto:

Sozinha, o rosto grave, a mulher vem pela estada [...] E súbito estaca, os olhos fixos num ponto: adiante, em sentido contrário, vem andando uma mulher. Traja-se de preto e tem um pano amarrado à cabeça. A mulher acaba de reconhecer nela a feirante que lhe vendeu o machado. Recomeça a caminhar, mas seu andar é diferente. As mulheres se cruzam – nada denota na feirante haver reconhecido a fregueza (sic), mas no instante em que a ultrapassa, para, de costas, e volta-se – com um olhar certo, acusador e firme – um olhar de absoluto conhecimento da situação. Depois recomeça a andar (CARDOSO, 1962, p. 30-31).

O “olhar certo, acusador e firme – um olhar de absoluto conhecimento da situação” é como uma tentativa de ela olhar para si mesma e reavaliar seus atos, mas ela não se apercebe. Após o assassinato, quando ela sai de casa seguida pelo amante, e pensa como tudo deu certo, outra vez ela depara com a mesma senhora; seu olhar se retrai diante da testemunha das suas intenções, mas não se abala, segue em frente. Diríamos que a mulher de preto representa a consciência do crime, que chega tão rápido à assassina quanto vai embora.

Em todo o texto do argumento, ela é descrita como falsa e ardilosa. Seja quando vai pedir querosene ao botequineiro com os seios sob o tecido molhado, quando tenta enlaçá-lo para cometer o crime ou lança-lhe um “sorriso lento, cheio de luz sinistra” (CARDOSO, 1962 p. 26), seja quando cerca o barbeiro e impede os seus movimentos com os seios ou toma uma atitude provocante com o marido apenas porque vê próxima a possibilidade de matá-lo, quando roda pela sala, devagar, com “seu modo felino” (CARDOSO, 1962 p. 2). É chamada de doida pelo barbeiro e pelo marido, e de diabo pelo último e pelo botequineiro, e provoca a curiosidade da feirante pela avidez com que olha o machado, instrumento da sua redenção. Fica claro que ela usa o sexo para conseguir o que quer e que o adultério é uma prática comum, não implicando nenhuma amoralidade para ela cometê-lo com diferentes homens. Ela sequer pensa em refazer a vida com o marido e não faz questão que o botequineiro a siga, pois aceita passivamente a desistência dele.

Embora ela seja assim descrita, não interpretamos como misógino o discurso de Cardoso. O marido a maltrata por conta de ciúme, mas não demonstra repulsa ou desprezo por ela. Ao contrário, a deseja e tem uma relação de posse assegurada pela cultura da sociedade machista em que se insere. Ela, entretanto, não se submete e demonstra a insatisfação com o deterioramento da relação, atitude de que não é capaz o homem. Ele tem ao lado uma mulher que não cuida da casa, que passa o dia à toa, como ele diz, mas a quer junto, não pensa em se separar. Já ela pensa diferente. Pergunta por que ele não a deixa, vocifera que um dia ele vai pagar pelo aviltamento à sua pessoa e até afirma que um dia o abandonará e sumirá no mundo.

Como tomamos conhecimento da situação no clímax da decadência do relacionamento, resta-nos conjecturar sobre o desgaste e inferir a situação de miséria e a falta de amor, bem como o tratamento rústico e aviltante, que levou a mulher à crueldade, ao cálculo frio do crime e à fuga da vida de amargura ao lado daquele que a maltratava. É a

realização do crime o desfecho, e a liberdade o seu triunfo, sem culpa, remorso ou qualquer temor de uma punição humana ou divina.

A convivência do escritor com a fuga dela à opressão fica subentendida quando nada é feito para puni-la. Ela parte para a liberdade, carregando seu mórbido triunfo. Como Lilith, ela não se submete, não se adéqua ao mando do homem. Livra-se do marido, é rejeitada pelo amante apavorado com a sua força e segue um destino incerto, mas livre do jugo da presença masculina.

2 A adaptação filmica

O filme *Porto das Caixas* teve produção muito simples, no estilo de improvisado “ideia na cabeça e câmera na mão” que defendia Paulo César Saraceni. Após ler o argumento de Lúcio Cardoso e fazer o roteiro, ele decidiu filmar no distrito de Itaboraí, chamado Porto das Caixas, localizado a 60 km da capital do Rio de Janeiro. Era o ano de 1962, no raiar do Cinema Novo, movimento do cinema brasileiro que começou nos anos 1950 e estendeu-se até o início da década de 70, cujo foco eram temas da realidade do país, sobretudo do seu subdesenvolvimento. Os cineastas trabalhavam com orçamentos baixos e ambientavam seus filmes em cenários naturais.

2.1 O argumento e o filme

O trecho do filme segue o do argumento: uma mulher, insatisfeita com a vida de submissão ao marido, morando num lugar sem infraestrutura nem perspectiva de futuro, trama a morte dele, única saída para sua vida paupérrima. Para executar seu plano, entretanto, ela demonstra precisar da ajuda – força física – de um homem e, assim, dá-se a sua procura por um cúmplice.

O filme já se inicia com o espaço inóspito, o que se intensifica pela iluminação escura e pelo preto e branco da imagem. Sugere-se que a relação entre os dois já está deteriorada há tempos e que ela, diante da falta de recursos, seduz o dono do botequim para conseguir alguns mantimentos para a casa. Nas primeiras tomadas do filme, notamos, nas imagens, as descrições que estão no texto de Cardoso: o marido chegando em casa, não encontrando a mulher e contemplando o desleixo do pequeno barracão: cama desfeita, coisas fora do lugar, o que denota o descaso dela com o lar e com o companheiro.

Os diálogos entre eles são crivados de ofensas. Sem nenhum sentimento por ele, ela se mantém ausente, não cumpre as obrigações de dona de casa nem parece importar-se em dar-lhe um mínimo de conforto por passar o dia trabalhando. Do seu lado, ele não cumpre as obrigações de provedor, já que na casa falta de tudo, mas sente desejo por ela, que não mais o suporta. Não há referência a fatos passados que justifiquem a situação a que o relacionamento chegou. Sem receber qualquer atenção dela, ele a acusa de vagabunda e ordinária, insinuando o seu comportamento inadequado quando ele está no trabalho.

A hostilidade entre os dois se agrava mais e mais, e ela sente a possibilidade de libertação quando ele dá dinheiro para que ela compre um machado na feira para cortar a lenha. Diante dessa possível saída, ela arrefece o comportamento e se reaproxima dele, postura que se modifica no dia seguinte, quando ele corta o pé no instrumento e fica impossibilitado de trabalhar.

A narrativa filmica acompanha todo o percurso dela em busca de um homem que a ajude a matá-lo. Diante das evasivas do botequineiro, ela tenta seduzir o barbeiro, depois o soldado, mas não obtém êxito. Finalmente, o botequineiro, vivido por Reginaldo Farias, cede à sedução e vai até a casa dela no intuito de fazer a execução. Na iminência do ato, ele recua apavorado, e vê a mulher matar o companheiro com golpes frios de machado. Ela assume as rédeas do seu destino ao decidir, ela mesma, eliminar o seu tirano.

De acordo com Saraceni, “o filme era um grito de revolta do povo brasileiro e principalmente da mulher: era feminista [...], antes mesmo da revolução feminista. (SARACENI, 1993, p. 137). E acrescenta: “O tema [...] falava de miséria. E da miséria da mulher na nossa sociedade machista de 1962. Eu sempre fui sensível ao problema da mulher, escrava da casa” (SARACENI, 1993, p. 137). Saraceni diz ainda:

A mulher de *Porto das Caixas* precisava de uma redenção da miséria. E só pelo crime ela podia se salvar. Uma salvação no corpo e na alma. Vi na história cinematográfica de Lúcio Cardoso a oportunidade de me contrapor a dois aspectos terríveis do cinema comercial de Hollywood. Um deles se opunha à lei que, no fim do filme, diz que todos os crimes devem ser punidos com a prisão ou com a morte do assassino. O outro aspecto era quanto ao suspense à la Hitchcock, usado e abusado por todo filme comercial: em *Porto das Caixas*, o espectador fica sabendo desde o primeiro plano do filme que a mulher vai matar o marido, não tem jogo com o espectador. Resumindo, o filme era um cantochão, em que procurei inverter toda a

lógica do filme de mercado corrupto e discriminatório (SARACENI, 1993, p. 137-138).

Para o diretor, o filme é um libelo à liberdade da mulher, uma bandeira em defesa dela numa sociedade machista que não enxergava as suas subjetividades nem seus desejos, que não a compreendia como um ser com capacidade e vontade própria. O adultério é a arma que a personagem tem para atingir os seus objetivos, e o assassinato é a cartada final para a sua redenção.

É, também, esse filme, um manifesto em rebote ao cinema comercial. Desde o início, o espectador percebe que a mulher deseja livrar-se do marido, não há jogo nem suspense, mas também não há perda de interesse pela narrativa, haja vista a sucessão de ações dela em busca do que pretende. De acordo com Paulo Emílio Gomes (1962), essa estética desnoiteou o público, pois não era comum aos filmes a “explicação imediata e inconfundível da ação” e o fato de o “desenvolvimento dramático estar desde o início, e literalmente, na cara”. A simplicidade surpreende como a falta de obstáculos e complicação. Ele aponta que “a fonte de emoções, se encontra inexaurível na personagem feminina” e afirma que a interpretação de Irma Alvarez “possui uma dimensão sem precedentes na cinematografia brasileira”. Considera, porém, que “nem sempre será fácil a vinculação da assassina com o público, e não apenas devido à ausência do sentimentalismo simplificador. Ela emerge de uma situação social e nacional definidas mas que não a definem” (GOMES apud SARACENI, 1993, p- 150-151).

Adolfo Gomes (2012) também fala na imparcialidade da construção da personagem feminina fílmica e da não condução do espectador a julgamentos sobre o seu ato:

Reconhecemos [...] a força expressiva dessa figura trágica imantada por Irma Álvares, uma mulher que trai, seduz e mata para fugir ao determinismo ambiental em que está enredada – e temos a impressão de que sua dor e desespero ultrapassam o mero retrato social, ou seja, não é estritamente a penúria em que vive o que lhe impulsiona a fazer de tudo para escapar dali. Nada há na personagem de Alvarez da *vamp* ou *femme fatale*, como poderiam sugerir suas origens literárias e até cinematográficas. Dela não sentimos pena, nem antipatia, nós a entendemos. Saraceni não faz juízo de valor, muito menos é indiferente ou mira a indiferença. O filme não comporta teses e o próprio ponto de vista do cineasta diante do que filma parece fugidío, em formação. Ou melhor, permeado pelo espírito de quem quer ver e descobrir para além das planificações e conceitos prévios. GOMES, Adolfo (2012).

Em artigo escrito para o Estadão, em 1962, sobre a proposta do Festival de Cinema em Florianópolis e o Cinema Novo, Paulo Emílio Gomes (1962) fala da personagem, a ela referindo-se como “aquela Bovary que o contexto do subdesenvolvimento torna feroz” e afirma que “aquela fascinante e atroz Capitu suburbana é o primeiro grande personagem feminino nascido no cinema brasileiro” (GOMES, 1962 apud SARACENI, 1993, p. 148). Com efeito, a representação de Irma Alvarez levava ao público a primeira mulher capaz de tomar atitude, de olhar para si mesma, no cinema brasileiro, desse modo, contrariando a postura passiva e complacente que se esperava dela na sociedade da época. É ainda o crítico quem comenta a respeito desse fato, quando aborda, em artigo sobre o festival de Cinema da Bahia, o fato de *Porto das Caixas* ter sido preterido no festival, comparando-o a outros filmes que focalizavam crimes, mas crimes cometidos por homens, deixando subentendido que o crime praticado por uma mulher ressoou diferente:

O sentimentalismo é algo absolutamente indispensável à alquimia de um filme. É a única explicação que encontro para o sucedido com *Porto das Caixas*, não só preterido pelos dois favoritos, mas que foi inclusive colocado pela apreciação média atrás de *Três cabras de Lampião*. Como *Assalto e Tocaia*, *Porto das Caixas* é uma obra que se nutre de crime [...] O que faz realmente a diferença é o fato de a assassina de Paulo César Saraceni e Lúcio Cardoso não ter, como o Tião ou o Firmino das outras fitas, amor, filhos ou mesmo, propriamente, ódio. A agudeza extrema do desgosto e do fastio que faz a mulher de *Porto das Caixas* matar não pode com efeito ser assimilada automaticamente ao ódio. (GOMES apud SARACENI, 1993, p. 150-151).

Ele afirma também que ela “assume o crime para se libertar do nojo. A figura velada pela severa capacidade do sofrimento, dura, inflexível, feroz, só é verdadeira – porque isenta de sentimentalismo” (GOMES apud SARACENI, 1993, p. 150-151). A maldade da personagem é verossímil porque aponta para um traço definido em sua personalidade: a insubmissão. Ela não aceita a condição de objeto, não cede às carícias se não tem vontade, revolta-se com os xingamentos que a aviltam. A sua artilosa trama dá-se em nome da sua libertação. Ela “não é mulher que se nutra de veleidades, e sua perfídia, se existe, não é daquelas que constituem apenas certo estilo de ser” (GOMES apud SARACENI, 1993, p. 150-151).

Gomes (apud SARACENI, 1993, p. 150-151) assinala ainda que ela age com “a tranquila virulência e a força sem mácula de quem caça cúmplices não à procura de solidariedade moral mas tão somente de auxílio físico”. Ela está decidida e sabe o que quer, necessita apenas de um comparsa que tenha o vigor físico que ela não sabe que tem.

Ormond (2007), por sua vez, analisa as atitudes dela como “calcadas em aspectos narcisistas de personalidade” e acrescenta que ela “conspira e mata porque cria mecanismo auto-centrado de referência - ela em primeiro lugar, os outros e suas vontades em patamar inferior.” (ORMOND, 2007).

Há, na ilustração do crime, entretanto, uma explicação lógica: o desejo de independência, a fuga à opressão. Mesmo assustando pela frieza, tendo agido sem pensar nos outros, ela conduz uma bandeira pela autonomia da mulher, justificando, mesmo que por meio de um crime, a sua luta contra a sujeição em que vivia.

No filme, como no argumento, não há dados que conduzam a uma conclusão sobre os motivos que levaram a relação do casal à total animosidade. Há a situação de penúria – o local inóspito, a falta de dinheiro, o desprezo dela por ele, a agressividade verbal e física dele com ela. Há também a acomodação dele à situação, o que não ocorre com ela. Há o planejamento do crime e a frieza dela durante a execução, o que lhe confere a predisposição para o mal nos três graus apontados por Kant (2008, p.35-36): a inclinação para o mal, própria da natureza humana frágil; a impureza do coração humano, já que não há, da parte dela, nenhum questionamento moral sobre o ato criminoso de tirar a vida de alguém; e a malignidade, a inclinação para a perversidade. Seu modo de pensar é “corrompido na sua raiz (no tocante à intenção moral)”. Além de não atentar para o valor da vida humana, de não temer a lei dos homens nem a divina, ele sequer questiona a possibilidade de desistir de assassinar o companheiro.

A personagem foge ao clichê, desconstrói o papel da mulher sua contemporânea: não é boa dona de casa, não é mãe nem é esposa exemplar. É um ser inconformado com seu destino, que anseia pela oportunidade de ter outra vida. A sua maldade é a única arma em sua defesa. Messud (apud MADRIGANO, 2015), ao rebater críticas sobre a maldade da personagem feminina, mostrou sua reserva à “necessidade de [a mulher] ser, ou de parecer ser boa, amável, abordável; a necessidade de ser o que se entende como feminino” e comentou que “um protagonista masculino que flerte com as regiões cinzas da existência é um protagonista complexo, mas uma protagonista feminina que faça o mesmo: ela é detestável”. De fato, há arraigada nos valores da nossa sociedade a visão de que a mulher deve ser virtuosa e maternal e só o homem pode transgredir as leis da ‘bondade’ sem mácula às suas virtudes.

A desconstrução desse mito pode levar à interpretação errônea da misoginia. No caso do filme de Saraceni, não há esse risco, pois se vê que a personagem sai incólume do crime. Essa foi, aliás, uma das motivações do cineasta para filmar o argumento de Cardoso: a oportunidade de se contrapor ao cinema comercial de Hollywood, de se opor à lei que, “no fim do filme, diz que todos os crimes devem ser punidos com a prisão ou com a morte do assassino” (SARACENI, 1993, p. 137-138) e de denunciar a situação da mulher na época mostrando aquela reação dela, ainda que trágica, como um aceno à mudanças que viriam. Por isso não se encontra no filme nem no argumento, julgamentos ou insinuações para arrancar a revolta do público. Entende-se que ela “precisava de uma redenção da miséria. E só pelo crime ela podia se salvar” (SARACENI, 1993, p. 137-138). A construção da mulher má e sua impunidade, no contexto, são, pois, um ato de revolução.

2.2 A estética do filme

A adaptação de *Porto das Caixas*, como já comentamos, foi feita não de um romance, mas de um argumento, que, segundo Freire (2006, p. 60) “em muito se assemelha a um texto para teatro, onde os diálogos são transcritos com grande apuro e servem de fio condutor para a trama”. Ele afirma que a “proximidade com o texto dramático singulariza a adaptação cinematográfica, tornando-a diferente das adaptações feitas a partir de romances”, ou seja, trata-se de um texto que só toma forma na encenação, diferente das estruturas narrativas de gêneros como o conto e o romance, que já estão acabados, tendo, portanto, ‘vida própria’, sem necessidade premente da complementação no palco ou nas telas. Ao tecer considerações sobre o argumento, Freire (2006, p. 60) diz que o “original de Lúcio Cardoso foi entendido como peça intermediária, de apoio ao desenvolvimento de um roteiro e mesmo como suporte para a execução do filme” e observa que, no texto do escritor,

não são raras as observações indicadoras dos climas emocionais e do ritmo das quase inexistentes ações. O autor descreve cenários e ambientações e chega mesmo a sugerir o tratamento imagético de determinadas cenas recomendando enquadramentos, movimentos de câmera e uso da luz. Assim como aponta intervenções da trilha sonora (FREIRE, 2006, p. 60).

De fato, o argumento traz orientações sobre como devem ser filmadas algumas cenas, do que deve, em determinados momentos, ser focalizado pela câmera, indicações de montagem em paralelo, velocidade da câmera, estados de humor, mutações, performances, etc. Percebe-se, no resultado final, a sintonia entre as duas narrativas e também afinidades entre a cosmovisão e poética de Cardoso e a de Saraceni, haja vista sobretudo a concordância quanto à leitura simbólica da energia destruidora da protagonista.

Foi o protagonismo feminino a maior motivação para o empenho do cineasta em roteirizar e filmar o texto do amigo. Em sua biografia, ele diz que o seu interesse partiu dessa possibilidade de redimir a mulher, que, naquela época, “era uma escrava do lar” e revela que “sempre foi muito sensível a este assunto”. Assume que “o filme era um grito de revolta da mulher” (SARACENI, 1993, p. 137) e que, por isso, ficou tão feminino como era o argumento.

Stam (2006), ao elencar modelos prático/analíticos para tratar das adaptações, considera que o processo

tem a ver com a autoria, e especificamente com as afinidades potenciais entre romancista e cineasta. Embora a crítica biográfica seja provavelmente a mais desacreditada de todas as abordagens críticas nas artes, ainda podemos perguntar se romancista e diretor compartilham de certas afinidades temáticas ou estilísticas (STAM, 2006, p. 35).

No caso do cineasta e do escritor a que nos referimos, uma identidade flagrante e uma admiração mútua os aproximou primeiramente para a adaptação do romance *Crônica da casa assassinada*, projeto adiado, cuja frustração foi atenuada com o argumento feito com base em um crime real que se transformaria no primeiro longa-metragem do diretor. Ormond (2007), inclusive, assinala que “Cardoso injetou na filmografia do talentosíssimo Saraceni uma subversão plena, muito além do que poderiam supôr as discussões [dos] jovens e idealistas cineastas” do Cinema Novo, que criticaram a parceria. Não à toa, Saraceni declarou: “Fui fiel a Lúcio, como Bresson foi fiel a Bernanos. [...] Lúcio era genial e extremamente visual e cinematográfico, e mesmo seus diálogos, tão incompreendidos, eu amava. E fui rigoroso na minha fidelidade, não mudei nada no seu argumento e fui mais fiel a mim mesmo”.

Na adaptação de *Porto das Caixas* há a mesma narrativa do argumento no que concerne ao tempo e à sequência das cenas. Como se tratava de um texto curto, contemporâneo da filmagem, não houve subtração ou acréscimo de personagens e cenas nem adequação a um novo contexto. As modificações dizem respeito a detalhes que, sob o olhar do diretor, acrescentariam mais significação ao fato narrado. Na cena do assassinato, por exemplo, em que a mulher lança vários golpes de machado no marido que dorme na cama, não observamos a veemência presente na descrição que está no argumento. É notório que Saraceni arrefeceu um pouco a violência, diminuindo o impacto da cena sangrenta que, nas telas, teria um impacto bem maior que no papel.

Sobre o final do filme, Saraceni diz ter modificado o cenário indicado por Cardoso, imprimindo a ele a sua própria poética:

Em *Porto das Caixas* o nevoeiro virou personagem importante. No último dia de filmagem, que era o fim do filme, mudei muito o argumento do Lúcio, que visualizara uma chuva com Irma molhada e correndo para uns arbustos, embaixo de uma árvore, para não se molhar mais, encontrando, no matinho, um outro gato. Achei óbvio demais e preferi seguir a neblina que aparecia todas as manhãs em Porto. Ela saía do nevoeiro após o crime e caminhava, iluminada pelo sol. Radicalizei a revolta anárquica (SARACENI, 1993, p. 144).

No que se refere à estética visual, a simplicidade da história constante do argumento entrou em perfeita consonância com a proposta modesta, em termos de soluções formais, do Cinema Novo. O filme foi feito ao ar livre, com poucas cenas dentro do casebre do casal e do botequim, sem necessidade de cenários montados. A tela em preto e branco e a fotografia esparsa nos movimentos lentos da câmera parecem reforçar a melancolia dos personagens que conduz a uma trama extremamente tensa. Ormond (2007) fala sobre esse aspecto, afirmando que “a fotografia cheia de espaços não-vistos” é que sustenta a “tamanho ruminância íntima”, comentando que tal estética se coaduna com a prosa de Cardoso, que mais sugere do que diz. Complementa sua análise, afirmando que a “direção de Saraceni também é apaixonada e inspirada, e a trilha-sonora de Antônio Carlos Jobim transborda lirismo -- embora longe de seu habitat, engolida na imperfeição de um Brasil melancólico” (ORMOND, 2007). Diríamos não engolida pela imperfeição, mas sorvida devagar pela solidão dos personagens e pela aridez das imagens, dando vazão ao ritmo arrastado das cenas a que dá suporte.

Miguel Freire observa que o uso da câmera na mão, na cena inicial do crime, “permite a diversidade de enquadramentos e possibilita uma aproximação do olhar do espectador” (FREIRE, 2006, p. 63). Vê-se “o machado sendo retirado do esconderijo e direcionado, em seguida, ao ponto áureo da tela, ficando então entre os amantes”. A iluminação é fundamental para enquadrar a lâmina. Aliás, no filme todo, a iluminação tem papel fundamental, seja propiciando a escuridão, a penumbra, a luz focada ou o nevoeiro, de acordo com o que pede a cena. A morte do marido é dada ao espectador pelo movimento da mão da mulher e pelo sangue que expira. O corpo mutilado não é mostrado ao espectador.

Outra modificação presente na adaptação dá-se no diálogo entre fregueses do botequim que, no argumento, enquanto tomam cachaça, falam sobre a inconveniência das chuvas (CARDOSO, 1962, p. 4). No filme, o freguês (Zé) conversa com o dono do botequim, que se chama Antônio (no argumento ele é apenas o botequineiro) sobre a

doença estranha de uma mulher da região e um comício nas proximidades da casa dela. A conversa, interrompida pela mulher, parece introduzir a presença da politicagem na cidadezinha, que voltará no final, quando cenas de bêbados num botequim se alternam com o crime. Não há *flashes* do comício de um vereador como está no argumento, mas cenas escuras de homens falando e a voz deles, bêbados, fazendo um discurso sobre reforma agrária e feijão. Dizem, entre outras coisas: “De que adianta ser campeão do mundo se não temos feijão!”. Na visão de Freire (2006, p. 63), essa troca mostra “a clara intenção do diretor de desqualificar o discurso politiquês dos personagens dos palanques”.

Por fim, depois de livrarem-se do corpo do morto, a mulher e o amante caminham pelos trilhos, seguidos pelo olhar da misteriosa feirante e pela valsa de Tom Jobim. O único diálogo que há consiste no chamado seco dela para que ele vá com ela. Diante da recusa, ela não insiste, apenas diz que irá e segue. Mais uma vez aparece a mulher fazendo-se dona do seu destino, sem dramas sentimentais, sem culpa e sem remorso, sem medo do que está por vir.

Há vários espaços vazios que Freire (2006, p. 63) chama de “incompletudes ou aberturas de finais”, os quais, no seu entender, convocam o público a participar do desfecho da obra. Diz ele que, especialmente nessa cena final, fica nítido o chamamento de Saraceni à imaginação do que ocorre (ou poderá ocorrer) no destino incerto a que se lança a mulher.

Considerações finais

Como Lilith, a personagem de *Porto das Caixas* se rebela contra a submissão. Não aceita o destino miserável a que está condenada. A sua maldade, evidente na trama da morte do marido, é o único caminho para a sua libertação.

O filme, como o argumento, é uma obra revolucionária do ponto de vista estético e também conteudístico ao colocar a mulher com poder de decisão e capacidade para reagir à opressão num contexto que não a favorecia. Não é panfletário, mas focaliza a revolta feminina com a sua condição, o que representa um significativo registro das transformações sociais.

Tão imperante era ainda o machismo à época, que Gomes, ao comentar o fato de o filme ter sido preterido no Festival de Cinema da Bahia, assinalou que o que fez diferença entre ele e os outros filmes concorrentes - *Três cabras de Lampião* e *Assalto e Tocaia* -, também tendo como *leitmotiv* o crime, “é o fato de a assassina de Paulo César Saraceni e Lúcio Cardoso não ter, como o Tião ou o Firmino das outras fitas, amor, filhos ou mesmo, propriamente, ódio. A agudeza extrema do desgosto e do fastio que faz a mulher de *Porto das Caixas* matar não pode com efeito ser assimilada automaticamente ao ódio” (GOMES apud SARACENI, 1993, p. 150-151). Ou seja, os sentimentos da mulher não eram jamais entendidos como humanos, mas como essencialmente femininos, portanto, detentores de uma fragilidade que, não aparecendo, a torna irreal ou, pelo menos, inverossímil.

O argumento, como o filme, focaliza um mundo desagregador, vivificando um universo de angústias e arrebatamentos existenciais certamente atemporais. Hoje, a mulher vive uma realidade diferente da das duas obras, cujo contexto não permitia saída senão pelo crime e pelo vazio do destino a que ela se lança.

Referências

- ALBUQUERQUE, Aldrêyka. *Lilith, a primeira mulher de Adão*. 2013. Disponível em: <<http://oestranhocurioso.blogspot.com.br/2013/01/lilith-primeira-mulher-de-adao.html>>. Acesso em: 22 jan. 2016.
- ALMEIDA, Maurício. *Por que ler Lúcio Cardoso*. 2013. Disponível em: <<http://www.revistaamalgama.com.br/10/2013/ler-lucio-cardoso/>>. Acesso em: 25 mar. 2016.
- ARTHURO, Rui. *Porto das Caixas, de Paulo César Saraceni (Brasil, 1962): o ritmo dos contrastes*. *Cinética: cinema e Crítica*, jan. 2016. Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/home/porto-das-caixas-de-paulo-cesar-saraceni-brasil-1962/>>. Acesso em: 25 mar. 2015.
- BASSANEZI, C. *Mulheres dos anos dourados*. In: DEL PRIORE, M. D. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 607-639.
- _____. *Virando as páginas, revendo as mulheres: revistas femininas e relações homem-mulher 1945-1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BIBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução, introduções e notas de E. M. Balancin e I. Storniolo. São Paulo: Paulus, 1991. Edição Pastoral.
- CARDOSO, Lúcio. *Porto das Caixas*. Rio de Janeiro, 1962. Argumento manuscrito (cópia), disponível na Casa Rui Barbosa.

- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- FREIRE, Miguel. O texto, o filme e a releitura: textualidades e refigurações narrativas em Porto das Caixas. *ALCEU*, v. 6, n. 12, p. 57-71, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n12_Freire.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2016.
- GOMES, Adolfo. *Porto das Caixas*: Brasil, 1962. *Contracampo*: Revista de Cinema, n. 98, jan. 2012. Não paginado. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/98/artportoadolfo.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2015.
- KANT, Immanuel. *A religião nos limites da simples razão*. São Paulo: Escala, 2008
- LEFEVERE, Andre. *Tradução, reescrita e manipulação da fama*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher*: permanência e revolução do feminino. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MADRIGANO, Clara. *Por que as mulheres não podem ser más na literatura?* 2015. Disponível em: <<http://homoliteratus.com/por-que-as-mulheres-nao-podem-ser-mas-na-literatura>>. Acesso em: 22 maio 2015.
- ORMOND, Andrea. *Porto das Caixas*. 2007. Disponível em: <<http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2007/04/porto-das-caixas.html>>. Acesso em: 02 fev. 2016.
- PAULO César Saraceni: por dentro do cinema novo. [ca. 1993]. Disponível em: <<http://botequimcultural.com.br/paulo-cesar-saraceni-por-dentro-do-cinema-novo/>>. Acesso em 25 mar. 2016.
- PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: Edusc, 2005.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SARACENI, Paulo César. *Por dentro do cinema novo*: minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- 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.

Data de submissão: 22/01/2017

Data de aceite: 14/04/2017