UNESP UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

EDIMARA LISBOA

LÚCIO CARDOSO NO CINEMA DE LUIZ CARLOS LACERDA:

PROLONGAMENTOS DE LEITURA

ARARAQUARA – SP
2022

EDIMARA LISBOA

LÚCIO CARDOSO NO CINEMA DE LUIZ CARLOS LACERDA:

PROLONGAMENTOS DE LEITURA

Relatório final da pesquisa de Pós-doutorado realizada junto ao Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", *campus* de Araraquara, entre junho de 2020 e maio de 2022.

Linha de pesquisa: Relações intersemióticas

Supervisão: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

ARARAQUARA – SP
2022

LISBOA, Edimara. *Lúcio Cardoso no cinema de Luiz Carlos Lacerda*: prolongamentos de leitura. Relatório final de pesquisa de pós-doutorado. Araraquara: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 2022.

RESUMO

Os estudos da transposição cinematográfica de obras literárias no contexto brasileiro encontram no Cinema Novo uma recorrente intertextualidade com o Modernismo literário, que remete, de forma mais imediata, a títulos consagrados compartilhados pela literatura e pelo cinema nacionais, como *Macunaíma* e *Vidas Secas*. Em termos da recepção dessas obras, de modo geral, assistir a um filme adaptado de livro previamente lido permite prolongar a experiência de leitura em atenção a novas especificidades, quer da linguagem cinematográfica em relação à linguagem literária, quer do projeto estético e da postura crítico-política do cineasta em contraste com os do escritor. Mais particularmente, são leituras que convidam à reflexão sobre as transformações da realidade brasileira ao longo do século XX, segundo a fabulação de diferentes autores – escritores e cineastas – representativos das nossas vanguardas artísticas e seus desdobramentos. De maneira que a análise comparativa entre esses livros-fonte e filmes-alvo pode revelar facetas distintas das correlações entre arte e sociedade no Brasil, constituindo um campo profícuo de investigação interartística das conexões entre texto e contexto, mobilizando estética e ciências sociais. A partir desse modo de ponderar o fenômeno da adaptação, a proposta da pesquisa é examinar os filmes de Luiz Carlos Lacerda, cineasta da geração de 1970, que adaptam ou dialogam com a literatura de Lúcio Cardoso, escritor da geração de 1930, de maneira a observar o que a conjugação entre os dois, ainda pouco pesquisada no meio acadêmico, tem a revelar sobre as interpretações do Brasil empreendidas por nossas artes modernas.

Palavras-chave: literatura e cinema; adaptação; arte e sociedade no Brasil; Lúcio Cardoso; Luiz Carlos Lacerda.

Cadastramento no SisPROPE:
https://drive.google.com/file/d/1tWOSs2O6AcicUsJfXR8CxOHKhKHtrCRE/view?usp=sharing

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Últimas imagens fílmicas de Lúcio Cardoso, em *O Enfeitiçado* 53

Figura 2. Octávio de Faria e Walmir Ayala em *O Enfeitiçado* 58

Figura 3. Zefa de *Almas Adversas*, no documentário *A Mulher de Longe* 67

Figura 4. Fotografias do filme perdido *Almas Adversas* 68

Figura 5. Lúcio com Maria Fernanda nas filmagens de "A Mulher de Longe" e com Cecília Meireles em ensaio de peça teatral 73

Figura 6. Fotografias do elenco de "A Mulher de Longe" 75

Figura 7. Luiz Carlos Lacerda, na fase *hippie*, junto a Leila Diniz, durante as filmagens de *Mãos Vazias* (foto de Rogério Noel) 81

Figura 8. *Frames* da contracena da fachada entre Ana Maria Magalhães e Arduino Colasanti em *Mãos Vazias* 89

Figura 9. Os quatro casais do filme *Mãos Vazias* 92

Figura 10. Ficcionalização das filmagens de *Mãos Vazias*, sequência do filme *Leila Diniz* ...97

Figura 11. O núcleo familiar entrevisto por cortinas e reflexos, em *Introdução à Música do Sangue* 102

Figura 12. Lúcio Cardoso e Murilo Mendes, em fotografia e no filme *O Que Seria Deste Mundo Sem Paixão?* 106

Figura 13. Timóteo nos filmes *A Casa Assassinada* e *O Que Seria Deste Mundo Sem Paixão?* 108

Figura 14. A arte clássica greco-romana inspira os modernos, em *A Morte de Narciso* 110

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Decupagem analítica do documentário *O Enfeitiçado* 63

Quadro 2. Distribuição episódica da novela “Mãos vazias” 83

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO 7

2 ESCOPO DO PROJETO 9

2.1 Justificativa e objetivos 9

2.2 Circunscrições teórico-metodológicas 15

2.3 Configuração do *corpus* 24

3 RESULTADOS OBTIDOS 28

3.1 Modernismo e Cinema Novo: um trânsito descolonial 28

3.2 *O Enfeitiçado* (1968): a um bruxo, com amor 50

3.3 *A Mulher de Longe* (1949/2012): do projeto à pesquisa 64

3.4 Entre duas *Mãos Vazias* (1938/1972): adaptação e transgressão 79

3.5 *Introdução à Música do Sangue* (2015): continuidade e ruptura geracional 99

3.6 *O Que Seria Deste Mundo Sem Paixão?* (2016): Lúcio hoje 105

4 ATIVIDADES DESENVOLVIDAS NO PERÍODO 113

4.1 Atuação na Graduação 113

4.2 Atuação na Pós-graduação 114

4.3 Atuação na Extensão Universitária 115

4.4 Orientação de pesquisas 117

4.5 Participação em bancas julgadoras 118

4.6 Colaboração como parecerista *ad hoc* 122

4.7 Participação em grupos de pesquisa 123

4.8 Participação em eventos acadêmicos 123

4.9 Trabalhos publicados 126

5 ATIVIDADES PREVISTAS E EM ANDAMENTO 128

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 130

REFERÊNCIAS 132

1 APRESENTAÇÃO

> *A ciência social [assim como os estudos das artes] será sempre uma ciência subjectiva e não objectiva como as ciências naturais; tem de compreender os fenómenos sociais [os artísticos e os humanos] a partir das atitudes mentais e do sentido que os agentes conferem às suas acções, para o que é necessário utilizar métodos de investigação e mesmo critérios epistemológicos diferentes dos correntes nas ciências naturais, métodos qualitativos em vez de quantitativos, com vista à obtenção de um conhecimento intersubjetivo, descritivo e compreensivo, em vez de um conhecimento objectivo, explicativo e nomotético.*
>
> Boaventura de Sousa Santos, *Um discurso sobre as ciências* (1995, p. 22)

Este relatório visa expor e descrever as atividades acadêmicas desenvolvidas ao longo dos 24 meses de pesquisa de pós-doutorado junto ao Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", *campus* de Araraquara (UNESP-FCLAr). O projeto de pesquisa, com o plano inicial, foi elaborado para concorrer, primeiramente, à bolsa PNPD da Capes; em seguida, foi reformulado para pleitear a bolsa de fluxo contínuo da FAPESP; e, ao longo do período, foi se adaptando à contingência da não dedicação exclusiva, na modalidade PD-III (sem financiamento), e às dificuldades, pessoais e interpessoais, impostas pela pandemia de COVID-19, que marcou os dois anos de forçoso trabalho remoto, com retorno ainda recente ao presencial. Como documento para fins de encerramento formal do pós-doutorado, compõe-se por um ensaio crítico, a ser publicado posteriormente em livro monográfico, e pela exposição das atuações, sejam as concluídas, sejam as ainda previstas e em andamento, nos campos do ensino e da extensão, entre outras demandas universitárias.

Na sua construção textual, o relatório está dividido em duas etapas de composição, complementares, mas distintas. A primeira delas, constituída pelos capítulos 2 e 3, é dedicada ao conteúdo da investigação propriamente dito, contemplando, primeiro (capítulo 2), as linhas gerais do projeto apresentado para inscrição no Programa de Pós-Doutorado (RESOLUÇÃO UNESP Nº 91/2017, recentemente substituída pela de Nº 12/2022), cuja redação foi revista e ampliada para esta reapresentação institucional definitiva, e, em seguida (capítulo 3), os resultados obtidos, a partir da investigação bibliográfica empreendida e dos exercícios de análise e interpretação fílmico-literárias realizados, de maneira a demonstrar o desenvolvimento do que foi proposto em termos de projeto. Esses dois capítulos

compreendem, pois, o ensaio crítico acima mencionado, o qual será retomado e ampliado, ao longo do segundo semestre de 2022, para fins de publicação editorial, a ser devidamente creditada ao vínculo com a FCLAr, o qual foi marcado pela supervisão presente, parceira e motivadora da Profa. Dra. Renata Soares Junqueira. A segunda etapa do texto, mais descritiva, subdivide-se entre os capítulos 4 e 5, que elencam as atuações e produções decorrentes e/ou creditadas à vinculação unespiana – quer as relativas ao período efetivo do pós-doutorado (capítulo 4), quer as previstas ou em andamento (capítulo 5). Para encerrar, faz-se breves Considerações finais, com um balanço geral da pesquisa resultante da experiência de aperfeiçoamento acadêmico possibilitada por este estágio pós-doutoral.

Destaca-se, ainda, que a presente pesquisa, desenvolvida na UNESP, é um desdobramento do doutorado realizado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), entre 2016 e 2020, do qual resultou a tese intitulada "Estranhas Angélicas: confluências entre Manoel de Oliveira e Lúcio Cardoso", composta por uma análise comparativa entre o texto da peça de teatro "Angélica" (1945/1950), do brasileiro Lúcio Cardoso, e o filme *O Estranho Caso de Angélica* (1952/2010), do português Manoel de Oliveira, que discute os dois artistas de inclinação esteticista, e da mesma geração (estreantes nos anos 1930), ressaltando os aspectos sociológicos dessas duas obras ficcionais mais marcadas por aspectos ontológicos, uma vez que tematizam o envelhecimento e a morte, semelhantemente, segundo a dialética do anjo/bem e do demônio/mal e suas particularidades filosóficas.

O interesse por prosseguir investigando a obra do consagrado romancista Lúcio Cardoso em atenção às suas relações, pouco conhecidas e ainda menos examinadas, com o cinema e as artes do espetáculo – que incluem trabalhos como dramaturgo, encenador, produtor cultural, roteirista e cineasta, bem como a presença do escritor em adaptações de terceiros para teatro e cinema –, orientou o recorte da pesquisa atual, que, mantendo a perspectiva sociológica, delimita-se ao modo como a biobibliografia cardosiana surge, recorrentemente, na filmografia de Luiz Carlos Lacerda, cineasta da geração de 1970, herdeiro do Cinema Novo, que se tornou nome de referência na fortuna crítica do escritor.

2 ESCOPO DO PROJETO

2.1 Justificativa e objetivos

As relações entre o Modernismo literário e o Cinema Novo brasileiros se revelam, de forma mais explícita, no grande número de transposições de obras literárias modernistas para a estética cinematográfica cinemanovista, dentre as quais se podem recordar os filmes: *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, realizado a partir da obra homônima de Graciliano Ramos (1938); *Menino de Engenho* (1965) de Walter Lima Júnior, do livro de José Lins do Rego (1932); *A Hora e Vez de Augusto Matraga* (1965) de Roberto Santos, a partir da narrativa de Guimarães Rosa (1946); *O Padre e a Moça* (1966) de Joaquim Pedro de Andrade, inspirado no poema de Carlos Drummond de Andrade (1962); *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, da rapsódia de Mário de Andrade (1928); *A Casa Assassinada* (1971) de Paulo César Saraceni, do romance *Crônica da casa assassinada* (1959) de Lúcio Cardoso; *São Bernardo* (1972) de Leon Hirszman, do romance homônimo de Graciliano Ramos (1934); *Sagarana, o Duelo* (1973) de Paulo Thiago, a partir do conto "O duelo" do livro *Sagarana* (1946) de Guimarães Rosa, ao qual se cruzam outros contos rosianos; *Fogo Morto* (1976) de Marcos Farias, do romance de José Lins do Rego (1943); entre outros.

Alguns desses cineastas voltaram a adaptar obras modernistas décadas depois – a partir do cinema da retomada, dos anos 1990, fomentado pela Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/1993) –, utilizando de uma nova maneira de fazer e pensar o cinema, atenta às transformações técnicas e às mudanças de conjuntura sociopolítica. É o caso, por exemplo, de Nelson Pereira dos Santos, com *A Terceira Margem do Rio* (1993), a partir do conto homônimo do livro *Primeiras estórias* (1962) de Guimarães Rosa, que também busca o cruzamento com outros contos rosianos; e de Paulo César Saraceni, com *O Viajante* (1998), a partir do romance homônimo que Lúcio Cardoso deixou inacabado. Lembramos, ainda, de Helena Solberg, documentarista e única cineasta mulher a participar reconhecidamente do Cinema Novo, que adentrou pela primeira vez o cinema de ficção em 2003, adaptando justamente uma obra literária dos anos 1940, *Minha vida de menina*, de Helena Morley, pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant.

Em ponderação sobre a recorrência dessas adaptações e a importância da literatura modernista para inscrição do Cinema Novo na tradição cultural erudita, Ismail Xavier (2001,

p. 23) considera que grande parte dos cineastas do grupo cinemanovista dos anos 1960 e 1970 encontrou em diferentes escritores das gerações de 1920, 1930 e 1945, escolhidos conforme as convicções estéticas e políticas individuais, "uma matriz decisiva da articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética", que permitia pensar a questão da identidade coletiva como nação em novos termos e formas, com impactos também na música, nas artes plásticas e no teatro da época. Discute, por exemplo, em Glauber Rocha, o diálogo recorrente com *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, o qual faz ressaltar, na fricção com outras imagens artísticas da figura messiânica de Antônio Conselheiro, como o livro é revelador da crise do discurso positivista em que se inspira, uma vez que expressa em termos renovados (considerados pré-modernistas pela crítica especializada) a desproporção de forças que resultou no massacre do povo religioso/misticismo pelo exército republicano/racionalidade.

> Em sua variedade de estilos e inspirações, o cinema moderno brasileiro acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo. Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento. O diálogo com a literatura não se fez apenas nas adaptações [...]. Ele expressou uma conexão mais profunda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social. [...] Como parte de sua crítica social lhe era necessário colocar-se como primeiro exemplo de uma experiência cinematográfica de grupo apta a dialogar de forma mais conseqüente com os seguimentos mais consolidados da cultura, em especial a tradição do Modernismo dos anos 1920 [...]. (XAVIER, 2001, p.18-19 e 23)

O marco histórico da Semana de Arte Moderna de 1922, e seus desdobramentos na consolidação das artes modernas brasileiras ao longo do século XX, encontra, portanto, no Cinema Novo, nos anos 1960 e 1970, a sua expressão cinematográfica, consciente de sê-lo. Contudo, mais que discutir as reconhecidas influências do primeiro movimento (literário) no segundo (cinematográfico), é interessante extrair os aspectos de congruência entre eles – quer formais, quer temáticos – reveladores de um esforço comum por (re)pensar a sociedade e as artes no Brasil, a partir de experiências (e vivências) pessoais e coletivas, de acordo com renovações estéticas e políticas nos modos de contar e de representar. Julierme Morais (2017) observou algumas dessas intersecções, em um recorte atento às primeiras fases de ambos os movimentos, destacando: o débito estético para com as conquistas das vanguardas europeias;

a dialética entre o localismo e o cosmopolitismo; o rompimento com as linguagens artísticas tradicionalmente constituídas; a busca da "legítima" expressão artística nacional; e o enfoque humanista no ambiente circundante, revelador, sobretudo, de contestações de caráter político.

É possível, pois, compreender o Cinema Novo como um movimento cultural que significou para o cinema nacional o mesmo que as três gerações modernistas representaram para a nossa literatura (AVELAR, 1986, p. 224) – um sopro de inovação criativa e crítica. Mas se, por um lado, o Modernismo literário foi matéria do Cinema Novo e, portanto, suas obras constituem instrumentos para compreensão desse conjunto de filmografias parceiras, por outro lado, cabe averiguar o que a observação conjugada dos dois movimentos, considerando as particularidades das duas formas artísticas, a escrita e a audiovisual, teria também a oferecer, em perspectiva analítica de via dupla, de contribuição aos estudos das literaturas modernistas. Nesse sentido, as investigações voltadas para o relacionamento intersemiótico entre literatura e cinema,[1] entre as quais este trabalho se compreende, têm oferecido aportes específicos à percepção dos complexos imbricamentos das redes intertextuais e interartísticas, entre as duas artes, de modo geral,[2] e entre os dois movimentos de vanguarda nacionais, em particular.[3] À medida que são construídos novos estudos de caso sedimenta-se um campo de discussão dinâmico, onde a ampliação e a revisão do *corpus* integrado dos trabalhos permanecem constantemente requeridas e necessárias.

Randal Johnson, em entrevista concedida a Antonio Dimas para a *Revista Teresa* (2015), comenta como a sua pesquisa de doutorado, acerca do processo de adaptação de *Macunaíma*, levou-o não apenas a prosseguir suas investigações em atenção aos posicionamentos estéticos e políticos dos demais cineastas cinemanovistas, mas também motivou um projeto que tinha por objetivo compreender os diferentes modos de inserção política de escritores modernistas como Mário de Andrade, Cassiano Ricardo, Octávio de Faria e Graciliano Ramos. Isso porque a sua análise dos diálogos intersemióticos que Joaquim Pedro de Andrade estabeleceu com o romance-rapsódia de Mário de Andrade, com aproximações e afastamentos, provocou nele a consciência "de que os textos literários constituem uma rede dinâmica de relações sociais, intimamente vinculadas a relações sutis de autoridade e poder", inserindo "a trajetória de cada autor dentro de uma rede específica de

[1] Sousa (2001) e Bello (2008) oferecem exemplares panoramas teóricos da área de Estudos de Literatura e Cinema.
[2] Cf. Balogh (2005), Carelli et al. (orgs.) (2014), Hutcheon (2013), Leite (1984), Martins (org.) (2015), Pellegrini et al. (2003), Silva et al. (orgs.) (2009), Stam (2008a), Vicente e Junqueira (orgs.) (2014), por exemplo.
[3] Cf. Almeida (2016), Balogh (1980), Bomfim (2011), Johnson (1982), Kinzo (2014), Obeid (2012), p. ex.

afiliações que contribuem para a construção de sua posição no campo [literário]" (JOHNSON, 2015, p. 284). Por consequência, esse processo de formação de cânone irá se espelhar no modo como também os cineastas irão se relacionar com a sua própria rede de afiliações cinematográficas. Assim, consegue-se melhor compreender como o Brasil de finais dos anos 1920, que surge nas entrelinhas do texto de Mário de Andrade, transfigura-se, no filme de Joaquim Pedro de Andrade, segundo a rede de afiliações que com ele se renova, em termos cinematográficos, no Brasil de finais dos anos 1960.

Em orientação semelhante, minha tese de doutorado, defendida em 11/2/2020 junto ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH-USP, veio a motivar a pesquisa de pós-doutorado ora relatada. Ao discutir a inserção de Manoel de Oliveira e de Lúcio Cardoso entre os artistas de língua portuguesa que começaram a produzir suas obras nos anos 1930 e cujas leituras e posturas os colocaram em aproximáveis redes de afiliações estéticas e ideológicas – ligadas à literatura romântica oitocentista e ao romance e teatro modernos de sugestão católica, bem como aos cinemas mudos das vanguardas europeias de primeira hora –, destacaram-se as dificuldades que ambos enfrentaram para se manter ao largo da polarização política que caracterizou a década, não só no Brasil e em Portugal, mas internacionalmente. Por isso o interesse, agora, por voltar a Lúcio Cardoso para discutir como a sua literatura (modernista ou contramodernista?) foi transposta, adaptada, citada, mencionada (enfim, lida) pelo cineasta de formação cinemanovista Luiz Carlos Lacerda, mais conhecido no meio cinematográfico pelo apelido de "Bigode", que lhe foi dado por Nelson Pereira dos Santos, com quem trabalhou como assistente de direção em vários filmes,[4] tornando-se figura emblemática do desdobramento *hippie* do Cinema Novo.

Segundo essa perspectiva, a pesquisa de pós-doc objetivou o prosseguimento de meus estudos da produção e da fortuna crítica de Lúcio Cardoso, desenvolvidos ao longo do doutorado, em atenção, agora, às suas convergências (resultantes de semelhanças e diferenças, formais e temáticas) com o cinema de Luiz Carlos Lacerda, de maneira a investigar e analisar comparativamente a relação, ainda pouco discutida no meio acadêmico, entre esse escritor ligado ao Modernismo literário e esse cineasta que se relaciona com o Cinema Novo.

[4] Nomeadamente em *El Justicero* (1967), *Fome de Amor* (1968), *Azyllo Muito Louco* (1970), *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), *Quem é Beta?* (1973) e *O Amuleto de Ogum* (1974), filmes que, progressivamente, foram se configurando na fase *hippie* do cinema de Nelson Pereira dos Santos, em que o diálogo com o tropicalismo e o desbunde, a autorreferência constante e o embaralhamento dos temas e enredos refletiram o desencanto político do cineasta e sua equipe, a chamada "patota do Nelson", durante os anos de chumbo da ditadura militar.

A obra multifacetada de Joaquim Lúcio Cardoso Filho (Curvelo-MG, 1912 – Rio de Janeiro-RJ, 1968), que transita por diferentes campos da literatura e das outras artes, apesar do reconhecimento maior de sua produção romanesca, permanece pouco presente nos cursos de Letras, mas tem sido substancialmente recuperada por pesquisadores cardosianos, sobretudo a partir do centenário do autor, em 2012, podendo atualmente contar com as compilações: da edição crítica da *Crônica da casa assassinada* (1991), sua *magnum opus*; do *Teatro reunido* (2006), que se debruça sobre os manuscritos das peças concluídas; da *Poesia completa* (2011); do conjunto dos *Diários* (2012); dos *Contos da ilha e do continente* (2012), que reúne parte das narrativas curtas publicadas em colunas de jornais e revistas; da discussão crítica *Lúcio Cardoso em corpo e escrita* (2012), que recupera os fragmentos de textos e as significativas pinturas produzidos por Lúcio após o AVC, que o deixou hemiplégico e afásico a partir de 1962. Conta-se, também, com as renovadas reimpressões de seus romances e novelas pela editora Civilização Brasileira, que vem reeditando, ainda, algumas de suas traduções.

Entretanto, a presença de Lúcio Cardoso no cinema – através dos roteiros que escreveu (alguns deles filmados); do filme que dirigiu (mas deixou inacabado); dos documentários a seu respeito; e das adaptações e remissões fílmicas de algumas de suas obras literárias,[5] realizadas por Paulo César Saraceni e por Luiz Carlos Lacerda, às quais se podem somar as adaptações de peças suas para teleteatro[6] – ainda carece de vir a público de forma sistematizada, como as outras facetas da obra, aqui elencadas. Por isso, esta pesquisa objetivou, sobretudo, compor um novo passo no sentido de contribuir para a análise e a divulgação dessa faceta menos conhecida de Lúcio, participando da busca pela supressão dessa lacuna.[7]

---

[5] Teve, ainda, adaptado para teatro, o romance *Crônica da casa assassinada*, em peça homônima do dramaturgo Dib Carneiro Neto, montada por Gabriel Villela no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro, entre junho e julho de 2011 e publicada pela editora Giostri em 2013.

[6] A atuação de Lúcio no teatro fora a dramaturgia, como produtor cultural, responsável pela iniciativa do primeiro teatro de câmara no Brasil, e nas suas experiências como encenador, que chegaram a passar por desenhos de cenários e figurinos, igualmente carece de investigações mais exaustivas. Foram adaptadas para teleteatro as peças "O homem pálido" e "Angélica", sob direção de Fábio Sabag, em duas versões, a de 1961 pela TV Continental (como episódios do programa Teatro de TV) e a de 1979 pela TV Globo (episódios 2 e 17 do programa Aplauso).

[7] Fazem parte também dessa busca a dissertação de mestrado "O cinema inquieto de Lúcio Cardoso", defendida na Universidade Federal do Paraná (UFPR) por Érica Ignácio da Costa, em 2016, e a pesquisa de doutorado "Trilogia da paixão: Saraceni leitor de Lúcio Cardoso", de Livia Azevedo Lima, em desenvolvimento desde 2016 na Escola de Comunicação e Artes (ECA/USP).

Além do interesse por Lúcio no cinema, em geral, e na filmografia de Lacerda, em particular, que os dois anos desta pesquisa não esgota, buscou-se fazer um levantamento, o mais completo possível, do conjunto dos filmes e outras obras audiovisuais do Bigode, muitos deles felizmente exibidos em julho de 2020 pelo Canal Brasil, na televisão aberta e por assinaturas de *streaming*, em comemoração dos 75 anos do cineasta.

Filho do produtor, e também diretor de curtas-metragens, João Tinoco de Freitas,[8] Luiz Carlos Lacerda de Freitas (Rio de Janeiro-RJ, 1945), poeta e cineasta, esteve desde cedo envolvido com o *métier* fílmico, acompanhando o pai por *sets* de filmagens e pelos festivais e estreias cariocas. Começou a trabalhar como assistente de direção em meados dos anos 1960, em filme do fotógrafo e cineasta Ruy Santos, amigo paterno, consolidando-se nesse campo a partir dos trabalhos com Nelson Pereira dos Santos, que lhe ofereceu as bobinas para dirigir seu primeiro longa-metragem, *Mãos Vazias* (1972), justamente uma adaptação da novela homônima de Lúcio Cardoso.

Lacerda tem uma filmografia robusta. Dirigiu cerca de 30 documentários sobre personalidades de nossa cultura. O primeiro deles, igualmente em torno de Lúcio, *O Enfeitiçado* (1968),[9] foi seguido por curtas e longas dedicados a Angelo Agostini, João da Baiana, Nelson Pereira dos Santos, Maria Della Costa, Oduvaldo Vianna Filho, Walmir Ayala, entre muitos outros. Na ficção, destacam-se os seus filmes rodados em Paraty, entre os quais *O Princípio do Prazer* (1979) e *Leila Diniz* (1987), seguidos pelo enveredamento pela comédia, a partir dos anos 1990, com *For All: O Trampolim da Vitória* (1997) e *Viva Sapato!* (2003), por exemplo. Apresenta, atualmente, uma realização constante de filmes que alternam entre essas três frentes que o caracterizam, nos quais, muitas vezes, a figura de Lúcio reaparece, seja como tema central, como em *A Mulher de Longe* (2012) e *Introdução à Música do Sangue* (2015), seja como figura complementar, sendo *Tinoco* (1998) e *A Morte de Narciso* (2003) exemplos desses títulos. Lacerda é um cineasta bastante ligado ao meio acadêmico. Foi professor da Escuela Internacional de Cine de Cuba, é docente, há vários anos, da Universidade Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, e ministra, periodicamente, oficinas

[8] Nascido no Porto em 1908 (como Manoel de Oliveira) e falecido no Rio de Janeiro em 1999, cidade onde desenvolveu sua carreira cinematográfica, primeiro à frente da Liberdade Filmes, cooperativa de cinema do Partido Comunista Brasileiro (PCB), e depois em iniciativa privada, com estúdio próprio.

[9] *O Enfeitiçado* foi o primeiro de uma série de documentários sobre importantes artistas, mas é, de fato, o segundo filme de Lacerda. A estreia na direção se dá no ano anterior, na Bahia, com um curta dedicado não a um artista, mas à festa de Iemanjá, o filme perdido *Odóia-67*.

teóricas e práticas de Realização nas Mostras de Cinema de Tiradentes e Outro Preto, em Minas Gerais. Em contraste, sua filmografia carece de ser mais pesquisada academicamente.

Ao abordar o cinema de Luiz Carlos Lacerda pelo seu evidente e recorrente diálogo com a literatura de Lúcio Cardoso, esta pesquisa buscou contribuir nesse sentido. Lúcio está sempre retornando à obra de Lacerda, dos primeiros aos últimos títulos, como procuramos, muito rapidamente, pontuar acima. Lúcio surge no cinema de Lacerda como motivo, como personagem, como fonte para adaptações, como filiação estética, como exemplo de postura homossexual, como lembrança afetiva, como excertos poéticos, como fonte de inspiração e *modus operandi*. Ele aparece com frequência e de diferentes formas. À maneira de Lúcio ou em resposta a Lúcio, Lacerda reflete sobre a sociedade brasileira que o cerca, de lá para cá.

2.2 Circunscrições teórico-metodológicas

Para discutir o moderno e os modernismos na literatura e no cinema nacionais sob o recorte do diálogo entre Lacerda e Lúcio, mobiliza-se aqui uma postura metodológica comparatista[10] e interdisciplinar que compreende teoricamente as relações entre literatura e cinema em termos de *prolongamentos de leitura*. Em outras palavras, a pesquisa parte do entendimento de que um filme concebido como *texto-alvo*, elaborado a partir de um *texto-fonte* literário[11] ou relacionado com o campo da literatura, remete a um cinema que faz retomar a leitura da obra literária, desdobrando e ampliando o escopo de análise e as possibilidades interpretativas.

Segundo Sérgio Guimarães de Sousa (2008, p. 219), essa postura teórico-metodológica faz ressaltar o "cinema [que] vem como que volver-se, na mente do leitor, em categoria heurística" e, por isso, atua como "mais um instrumento ao serviço da busca e da indagação, constituindo uma perspectiva crítica suplementar para abordar o texto literário de um modo inteligente e sensível". Atenta, portanto, a uma forma de fazer cinema que faz voltar

[10] Cf. Nitrini (2010), Carvalhal (2011) e Brunel et al. (1990) para introdução à disciplina Literatura Comparada que, dentro do campo dos Estudos Literários/Letras, comporta a área de Estudos de Literatura e Cinema.

[11] Texto-fonte (obra de partida) e texto-alvo (obra de chegada) são conceitos que os Estudos de Literatura e Cinema emprestam da Teoria da Tradução para compreender a prática intertextual da adaptação cinematográfica de produções literárias com vocabulário mais neutro que o par convencional *obra original* vs. *obra adaptada/cópia/ texto de segunda mão*, herdeiro de uma prática crítica moralista, que lança mão de "um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi 'perdido' na transição do romance [ou outro gênero literário] ao filme,

à literatura, sobretudo por meio das adaptações,[12] mas também por outros tipos de diálogos intertextuais, em convite ao espectador-leitor, ou seja, ao conhecedor da rede textual mobilizada, para estabelecer um visionamento crítico palimpséstico, no sentido genettiano, observador das marcas em comum, "que se deixam ver por transparência" (GENETTE, 2010, p. 144). Essas marcas sobrepostas, constituídas por aproximações e por distanciamentos suscitados pelas alterações criativas, bem como as especificidades do próprio cruzamento, podem ser reveladoras de "enlaces comparatistas, tendentes a relações de reciprocidade, em que cada uma das partes é motivada pela possibilidade de aprender com a diferença da outra" (ABDALA JUNIOR, 2012, p. 53).

Uma vez que "los comparatistas somos ante todo lectores" (GUILLÉN, 2005, p. 11), pensar as relações entre literatura e cinema, dentro e fora do fenômeno da adaptação, pela perspectiva dos prolongamentos de leitura, é discutir a capacidade das adaptações de fazer voltar para o texto-fonte, retomar a sua leitura, a partir de uma referência interpretativa nova, que é o texto-alvo. Este, cabe lembrar, para além da referida dimensão crítico-apreciativa, por si só compõe outro objeto de leitura, audiovisual, que requer uma apreciação independente, segundo os critérios próprios da análise fílmica.[13]

Um filme adaptado de obra literária, como toda adaptação em geral, procura aliar a postura interpretativa com a função estética da arte. Por isso, pode ser construído, na distinção barthesiana, quer como *texto de prazer*, face à satisfação das expectativas do espectador médio, dando-lhe a sensação de conforto ritual, quer como *texto de fruição*, uma outra forma de prazer, que fornece um estado de perda, de desconforto e desafio intelectual, por pautar o exercício de linguagem em si mesmo e, por isso, insubordinar-se às fórmulas de sucesso comercial, para se estabelecer "fora de todo código, posto que ele inventa continuamente o seu próprio e apenas o seu" (BARTHES, 2015, p. 22).

> Como sentir prazer em um prazer *relatado* (enfado das narrativas de sonhos, de festas)? Como ler a crítica? Um único meio: visto que sou aqui um leitor

ao mesmo tempo que ignora o que foi 'ganhado'" (STAM, 2006, p. 20) e, por isso, tende a avaliar a adaptação de forma depreciativa.

[12] Esse tão polêmico, e tantas vezes revisto, conceito relacionado às traduções intra ou intersemióticas, ressignificado teoricamente por Linda Hutcheon (2013) no sentido de contornar a carga depreciativa da palavra, vinda da biologia darwinista, para recolocá-la como termo que popularmente denomina o passar de determinada obra de um sistema de comunicação para outro, seja uma mudança de gênero (de poema para narrativa, de ficção para documentário), seja uma mudança de mídia (de teatro para quadrinhos, de literatura para videogame).

[13] Para o comparatista de formação em Letras, já instrumentalizado para fazer análises literárias, recomenda-se cf. Vanoye e Goliot-Lété (2013) e Xavier (2019) para introdução à análise fílmica.

> em segundo grau, cumpre-me deslocar minha posição: esse prazer crítico, em vez de aceitar ser o seu confidente – meio seguro de perdê-lo – posso tornar-me o seu *voyeur*: observo clandestinamente o prazer do outro, entro na perversão; o comentário faz-se então a meus olhos um texto, uma ficção, um envolvimento fendido. Perversidade do escritor [aqui, tanto do escritor como do cineasta] (seu prazer de escrever *não tem função*), dupla e tripla perversidade do crítico [aqui, o cineasta enquanto leitor e crítico do escritor] e do seu leitor [cuja leitura é prolongada], até o infinito. (BARTHES, 2015, p. 25)

A interrogação e sugestão de Roland Barthes, colocadas sobre a leitura de ensaios crítico-acadêmicos como textos de fruição, cabe perfeitamente bem à discussão ora proposta acerca do cinema de inspiração literária como um simultâneo de interpretação e de arte face à apreciação ativa, com ir e vir, do espectador-leitor, na sua experiência prolongada de leitura. Assim como o contato com a crítica literária é um meio de prolongar e complementar a nossa compreensão do texto analisado, a depender sempre da qualidade dessa crítica, a adaptação fílmica possui uma função semelhante, acrescida da fruição estética nova. "A adaptação implica *uma forma de crítica literária*, da qual depende o desempenho do cineasta em produzir uma interpretação que o dinamize e fertilize, convidando a *reler* o texto-fonte. É uma hipótese de leitura esteticamente produtiva" (SOUSA, 2001, p. 70, grifos nossos).

Robert Stam, no artigo "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade", apresenta uma síntese das problemáticas teórico-metodológicas que envolvem os estudos de literatura e cinema, desde os teóricos de cinema que se dedicaram ao tema até a sua consolidação entre os estudos comparatistas e intersemióticos, destacando os vários caminhos possíveis de análise das adaptações e o processo de definição desses caminhos em conceitos:

> A teoria da adaptação tem à sua disposição um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias – adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (As palavras com o prefixo "trans" enfatizam a *mudança* feita pela adaptação, enquanto aquelas que começam com o prefixo "re" enfatizam a *função recombinante* da adaptação). *Cada termo joga luz sobre uma faceta diferente da adaptação*. O termo para adaptação enquanto "leitura" da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma *infinidade de leituras*, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da "tradução", similarmente, sugere um esforço íntegro de

> transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução. (STAM, 2006, p. 27, grifos nossos)

No amplo leque conceitual do ramo de estudos, Stam explicita como o direcionamento da análise do fenômeno da adaptação pode mobilizar diferentemente a percepção crítico-analítica. Um recorte como o dos prolongamentos de leitura não invalida os demais caminhos, antes coloca em evidência o posicionamento do analista diante das obras.

Escolher encaminhar a análise a partir desse preceito, e não de outro/s, salienta e problematiza um aspecto específico do fenômeno, o que diz respeito à apreciação continuada do espectador-leitor. Sousa (2001, p. 53) instrumentaliza, dentro do *tropo* da leitura, a adaptação como leitura prolongada, semelhante à função da crítica literária, justamente para destacar o método de discussão estendida que as adaptações possibilitam, pontuando que "o processo de adaptação é o prolongamento e a ampliação da essência originária de um texto-fonte. Dito de outra forma: o texto adaptado procede à renovação e duplicação da imanência do original". Uma vez que o prolongamento de leitura é apenas um aspecto do texto adaptado, faz ressaltar, justamente, os elementos desses filmes que fazem voltar ao texto literário para encontrar uma leitura diferente, que possibilite observar questões que antes não estavam em evidência.

A adaptação, particularmente, tem uma capacidade singular de nos fazer retornar ao texto adaptado com um novo olhar, pois ela, necessariamente, mune de uma interpretação nova sobre o texto, uma interpretação que não é a nossa, mas foi suscitada pelo filme. Sousa (2001, p. 261) acentua, ainda, que "a adaptação é uma *grelha de leitura* da cartografia do texto-original e, portanto, pode ser fator de enriquecimento do seu sentido, ao mesmo tempo que se configura numa criação artística nova". A adaptação, afinal, faz com que prolonguemos a experiência de leitura por recolocar o texto-fonte para nossa reavaliação como leitores críticos, que não esgotam o diálogo com o texto na primeira leitura.

Por certo que, como foi lembrado anteriormente, uma adaptação só se sustenta à medida que se torna uma obra autônoma, de prazer ou de fruição, que não requer o conhecimento da obra anterior para ser integralmente apreciada e, por isso, não se encerra nessa dimensão do prolongamento que proporciona. O filme adaptado de obra literária não é uma maneira de refazer a literatura, ou ainda, nas palavras de João Mário Grilo (1996, p. 209), "o cinema não filma livros", interessando, para o autor, exatamente aquilo que escapa ao literário em suas análises de adaptações. Andrei Tarkovski (1998, p. 161) defende que, no

filme adaptado, “o elemento literário deve *ser filtrado*; ele deixa de ser literatura assim que o filme for concluído”. É uma perspectiva que separa literatura e cinema para valorizar a adaptação enquanto filme. Já Linda Hutcheon (2013) destaca, em direção oposta, o recorte de estudos das adaptações *como adaptações*, ou seja, como obras que não são apenas autônomas e, sem deixar de sê-lo, partem de uma duplicidade factual pelo elo que assumem com o/s texto/s-fonte.

> Quando dissemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). [...] Eis o motivo pelo qual os estudos de adaptação são frequentemente estudos comparados [...]. Isso é diferente de dizer que as adaptações não são trabalhos autônomos e que não podem ser interpretadas como tais; conforme vários teóricos têm insistido, elas obviamente o são [...]. Interpretar uma adaptação *como adaptação* significa, de certo modo, tratá-la de acordo com o que Roland Barthes chamou, em sua formulação, não de “obra”, mas de “texto”, uma “estereofonia plural de ecos, citações e referências” [...]. Embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas *como adaptações*. (HUTCHEON, 2013, p. 27-28)

O conceito alargado de *texto*, presente na teoria semiológica barthesiana, como lembra a autora, compreende como texto qualquer objeto cultural total que implique um todo de sentido, dotado de uma organização específica de signos a ser apreendida em sua globalidade. Um filme é um texto, assim como “um ritual, um balé podem ser considerados como textos”, uma vez que “texto designa uma grandeza considerada anteriormente à sua análise” (GREIMAS; COURTÉS, 2009, p. 460-461) e, por isso, constitui um todo divisível em partes, ou elementos a serem examinados, passíveis de análise textual. As questões próprias do texto fílmico, a maneira como cada filme faz uso da linguagem cinematográfica, como dialoga com os gêneros e as tradições do cinema, é onde encontrará o seu interesse *enquanto filme*, e não propriamente como adaptação.

Com isso em vista, por certo, analisar segundo os prolongamentos de leitura, dentro da teoria da adaptação, não pressupõe desconsiderar o filme enquanto texto fílmico, inclusive porque serão aqui abordados filmes que não são propriamente adaptações, embora possuam vínculo explícito e extensivo com a literatura. O motivador do enfoque teórico-metodológico proposto vai no sentido de ressaltar as potencialidades interpretativas desses filmes em relação aos textos literários com os quais se propõem a dialogar.

Em contrapartida, se é possível discutir as obras de cinema enquanto textos, a própria percepção de mundo contemporânea é sobretudo visual (com peso auditivo), mesmo entre os profissionais das Letras. Os nossos modos atuais de transmissão e percepção da cultura residem sobretudo na imagem e secundariamente na escrita e em outros sistemas de linguagem. Daí a compreensão comum de que ler um livro é "construir um filme na cabeça", um filme imaginário (e pessoal) que não condiz (nem poderia) com o/s filme/s concreto/s inspirado/s no mesmo livro. "Os leitores atuais, imbuídos que estão de imagens de cinema (e não me custa crer que um bom leitor de literatura seja um razoável cinéfilo), leem os textos literários, inclusive aqueles mais recuados que são extemporâneos à sétima arte, numa perspectiva privilegiadamente visual" (SOUSA, 2008, p. 219).

Em discussão sobre o impacto dos recursos imagéticos no consumo contemporâneo de cultura, Tânia Pellegrini (2003) descreve as mudanças que, não apenas a leitura, como também a própria literatura (os textos literários) sofreram em decorrência das transformações tecnológicas, sobretudo com o advento da fotografia e do cinema. A câmera, fotográfica ou cinematográfica, mudou sensivelmente a nossa relação com as produções culturais, oferecendo acesso mais direto, imediato, disponível a vasto público. Primeiro, em função da *reprodutibilidade técnica*, destacada por Walter Benjamin (1996, p. 165-196), ampliando sobremaneira a circulação de ideias em larga escala, impulsionada pela máquina tipográfica de Gutenberg. Segundo, pelo princípio formal narrativo, próprio do cinema e não da fotografia, por ser obtido através das técnicas da montagem, que organizam em discurso sucessivo o material audioimagético. O "olho da câmera" que se movimenta popularizou a percepção da simultaneidade das ações, da fragmentariedade com que captamos o tempo e o espaço, e o próprio *devir* da experiência humana no mundo, com impactos sobre a literatura moderna e contemporânea. O fluir veloz dos filmes, com cortes, planos e angulações, com ou sem a presença do som, mimetiza o próprio pensamento, ao qual o tecer da escrita está tão intimamente ligado.

> Convivendo meio à margem no interior desse universo cultural colorido e cambiante, cuja reprodução e veiculação dependem de um sofisticado aparato tecnológico, o texto literário vem sofrendo transformações sensíveis, expressas numa espécie de diálogo com ele, cujas marcas estão claras na sua própria tessitura. [...] Tratando-se do texto ficcional, é a observação das modificações nas noções de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa, que ajuda a entender um pouco melhor a qualidade e a espessura dessas modificações. (PELLEGRINI, 2003, p. 16)

À margem ou não, a literatura é uma esfera da expressão humana entre outras, convivendo com as demais formas poéticas e narrativas. Por conseguinte, a nós, leitores e estudiosos da literatura em diálogo com outra(s) arte(s), a partir da perspectiva comparada, é imprescindível a ampliação dos campos da atividade crítica por meio dos estudos interdisciplinares, justamente, porque a literatura, de modo geral, não está isolada dos demais fenômenos artísticos. No que tange ao relacionamento entre literatura e cinema, a busca por compreender as operações de interinfluências entre as duas linguagem estéticas, bem como as maneiras como se processam os diálogos intersemióticos entre seus *autores* – por esta denominação compreendendo tanto escritores como cineastas (geralmente, o sujeito da autoria no cinema) –, nos orienta pelo comparatismo como "uma indagação que formule a relação entre os textos e as interprete", de modo a observar "como, repetindo-o, o segundo texto 'inventa' o primeiro" (CARVALHAL, 2011, p. 46), redescobrindo-o e dando-lhe outros significados.

Conforme as especificidades de cada obra, visto que "o texto fala, no sentido de que aponta direções, e é preciso que o analista o escute, e some ao espectro de possibilidades que ele oferece a experiência proveniente de sua formação teórico-intelectual" (COUTINHO, 2013, p. 107), o estudo comparatista pode (e deve) mobilizar diferentes disciplinas, visando a compreensão crítica das manifestações artísticas específicas e, por consequência, dos meios culturais em que elas se inserem. A partir "de uma verdadeira interdisciplinaridade" e "segundo a natureza da questão levantada", a perspectiva comparada preceitua que "já é tempo de saber questionar, de dar uma resposta entre outras" (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 17 e 170).

Embora a comparação seja um instrumento analítico de ampla utilização em todas as áreas do saber, quando "empregada como recurso preferencial no estudo crítico", converte-se "na operação fundamental da análise" (CARVALHAL, 2011, p. 7-8). Torna-se, pois, o ponto de partida para "absorção de noções teóricas diversas", vindas de diferentes disciplinas, "tomando sempre por base o texto, mas levando também em conta suas relações com o contexto histórico-cultural" (COUTINHO, 1996a, p. 6). Cabe, em vista disso, atentar que "a própria palavra comparar" carrega "uma idéia de valor", pois, em gramática, "o comparativo é 'de superioridade', 'de igualdade' ou 'de inferioridade'" e, no mesmo sentido, "os pressupostos historicistas da literatura comparada" são "platônicos quanto ao valor e

deterministas quanto à concepção dos processos" (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98). A postura interdisciplinar dos comparatistas atuais caminha conscientemente na contramão desse passado mecanicista e valorativo, no sentido de quebrar barreiras e acolher não apenas teorias e métodos vindos de diferentes campos do saber, como também os artistas e as produções artísticas normalmente estudados por diferentes cursos, como a literatura e o cinema.

O recorte teórico da adaptação como leitura prolongada possibilita concentrar a discussão no exercício de revisão que toda adaptação promove, na apreciação comparativa com a obra adaptada, sem incorrer em julgamentos de que obra, ou que forma de arte, é melhor que a outra. As adaptações, de fato, convidam a refletir sobre as circunscrições formais e expressivas do texto-fonte, mas não são subservientes a elas. Como experiência fruitiva que se diferencia tanto da leitura de um livro, como do visionamento de um filme por si só, a adaptação observada como fenômeno que somente se completa na recepção do espectador-leitor tem interesse próprio, de outra natureza, o qual contribui tanto para a perspectiva crítica suplementar na abordagem do texto literário, como na investigação do impacto dessa literatura no projeto estético do cineasta que propôs o diálogo intertextual de caráter intersemiótico.

Para compreender os pontos de intersecção entre Lúcio Cardoso e Luiz Carlos Lacerda, em contextos de artes modernas, segundo os prolongamentos de leitura, esta pesquisa adotou uma perspectiva crítica sociológica, observando os aspectos formais e temáticos das obras constituintes do *corpus* de trabalho – sobretudo no que diz respeito aos elementos da narrativa, em especial as personagens –, em atenção às visões de mundo sugeridas pelas obras, "fruto[s] do conjunto de práticas, contextos e atores sociais que estão envolvidos na produção e apropriação desse[s] produto[s] artístico[s]" (OLIVEIRA SANTOS, 2008, s.p.). A literatura e o cinema, como condutores de aspectos sociais da realidade que visam retratar, cumprem, necessariamente, uma função social que envolve uma troca de valores entre o artista e seu público, mesmo quando a obra não possui esse enfoque ou preocupação consciente. O espaço de interação de valores sócio-históricos entre autor e leitor, cineasta e espectador, promove um intercâmbio social para além de estético. Uma vez que a expressão de concepções acerca do meio e das instituições é intrínseca à arte, da postura mais esteticista à mais engajada, torna-se uma dimensão constitutiva da experiência de leitura e,

por isso, é convidativa à crítica sociológica, o que não significa atuar propriamente no campo da sociologia.

> [...] quando estamos no terreno da crítica literária [e comparada] somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social [como enfoque], procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora ([...] se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra de arte ([...] se é determinante do valor estético). [...] A análise crítica [em geral], de fato, pretende [...] a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel [...]. (CANDIDO, 2011, p. 14-15)

A linguagem (estética) e a significação (valores sociais), permanentemente envolvidas nas produções artísticas, atentam, *ambas*, para a posição dos sujeitos nos campos ideológicos de suas épocas, não passando ao largo dos conflitos políticos. As questões históricas e contextuais, a serem captadas no processo de leitura, releitura e seus prolongamentos, revelam um conjunto de disposições formais e sociais que pautam e dão sentido às ações dos agentes (autores, autores-adaptadores e espectadores-leitores), organizando as práticas e percepções desses sujeitos. Observar o âmbito social dos textos "permite superar a oposição entre leitura interna e a análise externa sem perder nada das aquisições e das exigências dessas abordagens, tradicionalmente percebidas como inconciliáveis" (BOURDIEU, 1996, p. 234). Na busca por um modo mais abrangente de análise dos fenômenos artísticos, a postura crítica sociológica permite observar os textos em forma e conteúdo, destacando os processos de produção e apropriações de sentido em atenção às experiências sociais dos sujeitos envolvidos.

Aijaz Ahmad (2002), ao fazer um balanço das contribuições efetivas da crítica literária pós-colonial, cujo desenvolvimento se assenta nos estudos sociais e literários em contexto terceiro-mundista, que inclui o Brasil, demonstra como as conjunturas histórico-políticas estão alinhadas com as mudanças de orientações teóricas dos estudos literários, destacando o fato de o ensino de literatura vir se desdobrando com a ampliação do conceito de leitura e dos fenômenos artísticos passíveis de serem analisados por meio da teoria literária e da literatura comparada. "As dificuldades do procedimento analítico que surgem dessas complexidades do próprio objeto de análise se combinam ainda com as modalidades mesmas de pensamento que

são atualmente dominantes nos debates literários" (AHMAD, 2002, p. 23), promovendo revisões e ampliações dos cânones, em ato de resistência aos poderes hegemônicos, tais como eles se manifestam no meio universitário. Ahmad acentua como a teoria literária vem sendo chamada simplesmente de "teoria" para melhor englobar objetos de estudo cada vez mais plurais, de maneira a produzir intervenções críticas que, sem deixar de atentar para as formas artísticas, estão comprometidas com a responsabilidade social do analista de atuar sobre as problemáticas do debate público.

Nesse sentido, os estudos interdisciplinares nas Letras contribuem para a compreensão do impacto da literatura sobre a sociedade, tal como ele se manifesta em outras artes. Encaminhar esse debate pela questão da leitura, em via sociológica, é fazer crítica literária atenta às preocupações mais amplas da sociedade em que estamos inseridos, transformando a atividade acadêmica em um efetivo ato de intervenção sobre a realidade. Por isso, o recorte teórico-metodológico aqui sintetizado procurou, a seu modo, tanto responder às especificidades do *corpus* da pesquisa, como dialogar com o momento atual.

No conjunto, os procedimentos para apreciação crítico-analítica aqui delimitados configuram nosso esforço por captar as características e peculiaridades intrínsecas das obras, que a seguir serão mais detidamente apresentadas, em atenção às interpretações da realidade e da história brasileira que esses textos oferecem. O compromisso com a compreensão abrangente das manifestações artísticas discutidas fez atentar para análises de via dupla, que não subordinam nenhum dos objetos à condição passiva, quer de mera fonte, quer de mero receptor, inserindo-os em discussões mais amplas sobre as relações entre arte e sociedade.

2.3 Configuração do *corpus*

Leitor, amigo e *affair* de Lúcio Cardoso, Luiz Carlos Lacerda (o "Bigode") é o cineasta com o maior número de diálogos explícitos com a obra cardosiana.[14] Adaptou a

[14] Seguido de perto por Paulo César Saraceni, com *A Casa Assassinada* (1971) e *O Viajante* (1998), adaptações de dois dos títulos mais conhecidos de Lúcio, para além de ter dirigido um dos roteiros escritos pelo autor, *Porto das Caixas* (1962), sendo as três obras designadas por "Trilogia da Paixão". Destacam-se ainda: o roteiro de Lúcio e a atuação como assistente de direção no filme *Almas Adversas* (1952), de Leo Marten, produzido por João Tinoco de Freitas, pai de Lacerda; *O Desconhecido* (1977), de Ruy Santos, adaptação da novela homônima de Lúcio; e os documentários *O Despertar de um Horizonte* (1964), de Igino Bonfioli, a partir de texto de Lúcio e *Lúcio Cardoso* (1993), de Eliane Terra e Karla Holanda, que retoma a trajetória do autor por meio de uma série de entrevistas.

novela “Mãos vazias” (1938), em filme homônimo (1972) que agrega situações e personagens de outros títulos do autor. Recuperou e filmou, em 2015, uma versão para a novela inacabada “Introdução à música do sangue”, texto inédito depositado no Arquivo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), que Lúcio escrevia para que Lacerda levasse ao cinema, quando sofreu o AVC, em 1962. A ficção de roteiro original, escrito por Lacerda, *O Que Seria Deste Mundo Sem Paixão?* (2016) transforma Lúcio em personagem fílmica que, ao lado de Murilo Mendes, é pirandellianamente assombrado por personagens inesquecíveis de suas obras. Além disso, Lacerda escreveu, dirigiu e produziu os documentários *O Enfeitiçado: Vida e Obra de Lúcio Cardoso* (1968), no ano da morte de Lúcio, revelando as últimas imagens dele, e *A Mulher de Longe* (2012), filme que, por ocasião das comemorações do centenário de Lúcio, buscou recuperar as bobinas sobreviventes do projeto frustrado homônimo, pelo qual Lúcio fez tentativa de se lançar como diretor de cinema de arte, em finais dos anos 1940. São essas, pois, as obras fílmicas que compõem o *corpus* principal da presente pesquisa, sendo apenas a primeira delas uma adaptação propriamente dita.

Para além desses diálogos mais explícitos, que constituem o fio condutor das obras fílmicas, Lúcio é mencionado, citado e discutido em outros tantos filmes de Lacerda, tais como: *O Princípio do Prazer* (1979), sua primeira ficção de roteiro original, escrito por ele sob incentivo de Lúcio, em princípios dos anos 1960; *Leila Diniz* (1987), em que Lacerda surge como personagem e menciona seus sentimentos por certo escritor famoso (Lúcio), no interior da história da grande atriz, sua amiga; *A Morte de Narciso* (2003), com poemas de Lúcio ajudando a pontuar a trajetória artística de Alair Gomes, precursor do nu masculino na fotografia brasileira e amigo de ambos; *Rua do Sobe e Desce, Número que Desaparece* (2020), minissérie televisiva, de comédia romântica, lançada pelo Canal Brasil no ano das comemorações dos 75 anos de Lacerda, na qual o protagonista, um diretor de teatro que funciona como *alter ego* do cineasta, faz destacar a presença da poesia cardosiana em sua estante de livros, construída como verdadeiro mosaico dos gostos e referências artísticas de Lacerda; em *Tinoco* (1998), documentário que retrata a trajetória cinematográfica de seu pai, o cineasta e produtor João Tinoco de Freitas, Lacerda dedica uma longa sequência à tentativa frustrada de Lúcio como diretor de cinema, trazendo novas informações e curiosidades sobre o projeto frustrado “A Mulher de Longe”, que faz parte também da história da produtora paterna, responsável pelo suporte financeiro da iniciativa.

A rápida descrição dos títulos já é capaz de demonstrar a larga importância da presença de Lúcio Cardoso no cinema de Luiz Carlos Lacerda, desde os primeiros filmes, da virada dos anos 1960-1970, passando por filmes centrais dos anos 1980, para ganhar fôlego redobrado nos filmes mais recentes, da última década, sobretudo a partir do centenário de Lúcio, em 2012. A literatura cardosiana, iniciada nos anos 1930, é um *leitmotiv* importante, quiçá incontornável, na filmografia de Lacerda, cineasta da geração de 1970 de formação cinemanovista. Esse diálogo interartístico recorrente guarda contributos aos estudos intertextuais entre Modernismo literário e Cinema Novo ainda por serem avaliados, bem como reúne grandes obras literárias e cinematográficas das artes brasileiras modernas e contemporâneas, convidativas a leituras e releituras, a um leque de pesquisas.

O cinema de Lacerda surge no seio de uma rede de afiliações cinematográficas que remete aos esforços paternos para produzir filmes de arte no Brasil, já na primeira metade do século XX, aos cineastas Nelson Pereira dos Santos e Ruy Santos (dos quais foi assistente de direção) e a diretores como Cacá Diegues, Arnaldo Jabor e Sérgio Rezende (com os quais trabalhou na área de produção). É um cinema que testemunha e participa, pois, de envolvimentos coletivos pela construção de alternativas aos filmes comerciais, desde a cooperativa Liberdade Filmes, ligada ao PCB e à figura de Luiz Carlos Prestes (em homenagem a quem Lacerda foi batizado Luiz Carlos), passando pelos bastidores da fratura do Cinema Novo, enfraquecido pela intensificação da censura e das perseguições políticas por consequência do AI-5, mantendo-se mais discretamente, e apesar das dificuldades financeiras, ao longo dos anos 1980, até o cinema da retomada dos anos 1990 marcar um período mais festivo e confiante para nossa arte cinematográfica, com a consolidação de políticas públicas para a produção de filmes independentes, chegando, enfim, nas heroicas iniciativas individuais de nossos dias, em que volta a minguar o fomento público à arte e à cultura, sem falar do retorno da perseguição política.

A voz cinematográfica de Lacerda, marcada por um modo próprio de se posicionar contra o conservadorismo, em especial quanto à homofobia,[15] reflete as transformações sociais e políticas testemunhadas por ele ao longo dos últimos 75 anos de história do Brasil e

[15] A representação do homoerotismo, sobretudo o homoerotismo masculino, é uma faceta importante do cinema de Lacerda, destacada pelos trabalhos acadêmicos "Cinema *gay* brasileiro: políticas de representação e além" (2015) de Luiz Francisco Buarque de Lacerda Júnior (o cineasta Chico Lacerda, membro do coletivo Surto e Deslumbramento), "Perto do fim: os desfechos dos personagens *gays* no cinema brasileiro" de Jônatas Breno Silva Santos e "Cinema em sete cores: a homossexualidade no cinema brasileiro" (2008) de Rafaela Dias Pinto e Felipe Tostes Dias, por exemplo.

do cinema brasileiro, em atenção às contradições das grandes ideologias e seus maniqueísmos, que o cineasta teria aprendido a identificar com Lúcio Cardoso (STERNHEIM, 2007, p. 54).

Exemplo significativo disso, que será retomado, com mais vagar, em momento oportuno, é a mudança de destino de Ida, a protagonista da novela cardosiana *Mãos vazias* e da adaptação cinematográfica homônima de Lacerda. Na novela, Ida encontra no suicídio a única alternativa viável para pôr termo à sua crescente inadequação e insatisfação com o casamento burguês, que ela passa a questionar, transgressivamente, após a morte do filho. A adaptação cinematográfica, preocupada em reinterpretar o texto-fonte à luz de seu presente histórico, constrói um novo destino para a Ida fílmica, que não mais resolve por meio do suicídio o seu basta às convenções machistas do casamento burguês, mas, antes, encontra na corporeidade da atriz Leila Diniz, ícone da luta pela emancipação feminina, a possibilidade de revolucionar os costumes, enfrentando as personagens reacionárias e incentivando as transgressões das demais. A Ida de Lúcio, relida pela lente de Lacerda, torna-se uma personagem feminina que assume plenamente sua recém adquirida liberdade pessoal e sexual, pois nas duas narrativas o seu primeiro ato transgressor é trair o marido com o médico jovem e inexperiente, a quem o marido confiou o tratamento do filho talvez de forma irresponsável. Essa Ida dos anos 1970 não desfalece como a dos anos 1930, antes assassina (e sobrevive a) tudo o que representava o patriarcado.

3 RESULTADOS OBTIDOS

3.1 Modernismo e Cinema Novo: um trânsito descolonial

Paradigmáticos em seus respectivos campos, o Modernismo literário e o Cinema Novo estão, decerto, entre os movimentos artísticos brasileiros mais debatidos e tematizados por pesquisas acadêmicas, nacionais e internacionais. Consequentemente, não é tarefa fácil retomá-los sem incorrer em repetição de problemáticas amplamente exploradas, controvertidas e, muitas vezes, já assentadas em consensos. O que pretendemos nesta breve revisão bibliográfica, por via comparativa entre os dois movimentos (cujas relações contam igualmente com amplo debate), é esclarecer os pontos de contato mais gerais que irão orientar o nosso interesse específico por compreender as particularidades da presença de Lúcio Cardoso no cinema de Luiz Carlos Lacerda.

Modernismo e Cinema Novo pautaram-se por tentativas de descolonizar nossa cultura erudita. Em *Formação da literatura brasileira*, ao pensar a produção literária como um sistema que, no Brasil, oscila, historicamente, entre tendências universalistas e particularistas, Antonio Candido observa o peso do colonialismo sobre nossos escritores, em decorrência do qual a literatura brasileira tem se desenvolvido, desde a sua origem e sobretudo após a independência, dialeticamente entre a adaptação à realidade interna e a imposição de modelos estrangeiros, vindos da hegemonia cultural eurocêntrica. Essa perspectiva o faz destacar o Arcadismo e o Romantismo, em sequestro do Barroco (CAMPOS, 1989) por exemplo, como movimentos que balizaram "a atividade literária como parte do esforço de construção do país" e, portanto, "como prova de que os brasileiros eram tão capazes quanto os europeus"; percebendo esse desejo de expressão nacional e demonstração do próprio valor "mesmo quando procuram exprimir uma realidade puramente individual, segundo os moldes universalistas do momento" (CANDIDO, 2000a, p. 26).

O colono europeizado, herdeiro dos valores do colonizador, permaneceu culturalmente dependente após 1822, substituindo a metrópole portuguesa pelos grandes centros culturais globais – França, Inglaterra e Estados Unidos. Por isso, o programa nacionalista dos autores românticos rejeitou os modelos portugueses para adotar os franceses, simplesmente mudando a referência de um dos lados da gangorra dialética entre o local e o universal, ora veemente na expressão da chamada *cor local*, ora conformista na imitação dos padrões ditos *cosmopolitas*.

Candido (2011), no ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, ao se debruçar sobre o Modernismo, identifica uma continuidade desse processo. Observa que a substância da expressão modernista é brasileira (local), na medida em que busca aproximações com a realidade e a cultura popular à sua volta, enquanto a forma da expressão permanece herdada da Europa (importada), possuindo íntima relação com as vanguardas europeias, nas quais encontra expressões pioneiras de ruptura com os modelos artísticos preestabelecidos, os quais não expressavam, de fato, o mundo à cerca por estarem demasiado apegados às convenções da beleza estética (problema do gosto).

> Hoje, vemos que é necessário chamar Modernismo, no sentido amplo, ao movimento cultural brasileiro de entre as duas guerras, correspondente à fase em que a literatura, mantendo-se ainda muito larga no seu âmbito, coopera com os outros setores da vida intelectual no sentido da diferenciação das atribuições [da arte e da ciência], de um lado; da criação de novos recursos expressivos e interpretativos, de outro. A inteligência tomou finalmente consciência da presença das massas como elemento construtivo da sociedade; isto, não apenas pelo desenvolvimento de sugestões de ordem sociológica, folclórica, literária, mas sobretudo porque as novas condições de vida política e econômica pressupunham cada vez mais o advento das camadas populares. Pode-se dizer que houve um processo de convergência, segundo o qual a consciência popular amadurecia, ao mesmo tempo que os intelectuais se iam tornando cientes dela. (CANDIDO, 2011, p. 142)

Como se sabe, a Semana de Arte Moderna (São Paulo, 1922) foi o catalizador dessa nova forma de fazer literatura no Brasil que vinha se desenvolvendo desde o início do século XX, pois cooptou, no seu dinamismo e na ousadia de seus representantes, as tendências vanguardistas europeias mais capazes de dialogar com a consciência popular que despertava. Desde a primeira hora, alguns escritores mais intimistas, como Manuel Bandeira e Guilherme de Almeida, outros mais conservadores, como Ronald de Carvalho e Cassiano Ricardo, somaram esforços com as expressões mais atentas à linguagem popular, como as de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, na construção de novos parâmetros estéticos e críticos para as artes brasileiras. Esse evento ao mesmo tempo irreverente e escandaloso, de um lado, sério e coordenado, de outro, ajudou a mudar definitivamente os rumos das artes modernas nacionais, entre as quais a literatura, por trazer à consciência dos artistas e críticos a subserviência colonial de nossa cultura erudita.

Oswald de Andrade irá sintetizar essa consciência de nossa subalternidade no “Manifesto antropófago” (1928), propondo em resposta não a negação ingênua da herança

europeia, antes a "deglutição" das referências hegemônicas por ela oferecidas: "Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem" (ANDRADE, 2017, p. 59). O debate iniciado por ele, e que continua mais atual do que nunca, concilia proveitosamente o nacional e o estrangeiro, o que vem do exterior e o que é produzido aqui dentro, sem cair na pura cópia ou na imitação acrítica. A compreensão de que uma obra de arte se realiza através do diálogo com outras obras previamente conhecidas, intertextualmente, encontra no antropofagismo oswaldiano o reconhecimento dos contornos assimétricos dos trânsitos textuais em um cenário geopolítico supranacional onde o posicionamento do Brasil é subalterno e as marcas do colonialismo continuam manifestas. "Vem dessas fronteiras a divisão que tem marcado a ação e o pensamento dos atores intelectuais [e artísticos] brasileiros" a partir do Modernismo, quando perceberam estar "com os pés assentados ambiguamente em dois territórios: um no centro de prestígio, no exterior, e o outro, provavelmente de uma perna manca, que os situam com adesão afetiva ao solo do país de origem" (ABDALA JUNIOR, 2012, p. 29).

Paulo Emílio Sales Gomes, no ensaio "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento", coloca esse problema da *dependência cultural* em termos de ocupante e ocupado. A cultura brasileira, vista como um prolongamento da cultura ocidental em geral, surge quando o ocupante (os portugueses) entra em contato com os ocupados (os indígenas), ganhando seus contornos tripartidos após a chegada da nova força de trabalho oprimida (escravos africanos). É, portanto, essencialmente pluricultural. Entretanto, o peso evidente do predomínio europeu sobre esse "multiculturalismo tropical" (STAM, 2008b) levou o ocupante a recriar simbolicamente o ocupado à sua imagem, representando com exotismo a cor local, bem como a transformar em caricatura o terceiro polo do contato, de matriz africana.

> Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delineia muita vicissitude nacional. [...] Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada [tal como os modernistas]. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar a nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na

> realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. Essa delimitação ficou bem marcada no fenômeno do Cinema Novo. (SALES GOMES, 2001, p. 90 e 102)

Entre a maquiada imagem do ocupado e o desejo de recusa à imagem do ocupante, modernistas e cinemanovistas perceberam a urgência de reconstruir a si mesmos como brasileiros, buscando repensar criticamente a história nacional e ampliando as observações das realidades sociais tão diversas do país. Como movimentos de arte erudita, pouco penetraram na sociedade em geral, como bem observa Sales Gomes quanto à bolha de espectadores do Cinema Novo, mas cumpriram, sem dúvida, uma função mediadora importantíssima para o desenvolvimento mais recente das literaturas e dos cinemas indígenas e de periferia, por exemplo.

Segundo Álvaro Vieira Pinto (1960, p. 35), "o próprio da colônia é não possuir consciência autêntica". Em outras palavras, o colonizado coloca a si mesmo na posição de objeto, pois se enxerga pelo pensamento de outrem. Representar a si mesmo como uma alteridade é a essência do ser colonial. "O colonizado sabe de tudo isso e dá uma risada a cada vez que ele se descobre como animal nas palavras do outro. Pois ele sabe que não é um animal. E, precisamente, ao mesmo tempo que descobre a sua humanidade, ele começa a afiar suas armas para fazê-la triunfar" (FANON, 2013, p. 59). Modernistas e cinemanovistas, mais ou menos conscientemente, em atenção ou não à postura antropofágica oswaldiana, transformaram suas obras em arma descolonial, pois estabeleceram um novo olhar, o do *intelectual colonizado*, de que fala Frantz Fanon, enfim assumidamente colocado na sua posição intermediária entre ocupante e ocupado.

O movimento modernista surgiu como uma resposta aos grupos artísticos *avant-garde* que agitavam a Europa nas primeiras décadas do século XX. Em diálogo com eles, atuou em reação aos códigos literários parnasianos, formalizantes e elitistas, que dominavam as Letras brasileiras naquela altura, encontrando novas formas – futuristas, expressionistas, cubistas, surrealistas – para representar as transformações sociais pelas quais o país então passava. Se, no período da Institucionalização, que consolidou a Primeira República, sobressaiu o projeto estético, considerado modernista propriamente dito, de ruptura com as normas do "bem escrever", para oferecer no lugar uma aproximação com as variantes do português falado no Brasil; a partir da Revolução de 1930, que implantou a Era Vargas, destacaram-se projetos literários acentuadamente engajados na representação das mazelas sociais. Com a

redemocratização em 1945, no pós-guerras mundiais, o Modernismo foi-se diluindo em projetos mais individuais, considerados pós-modernistas, nessa terceira fase do movimento. De fato, todas as três gerações modernistas[16] contaram com escritores mais ou menos alinhados às propostas coletivas centrais de seu período e, portanto, contribuintes, cada um à sua maneira, para a transformação da expressão artística nacional em via descolonial.

Uma das ironias e contradições dessa postura descolonial modernista foi combater o código literário dominante, o Parnasianismo importado da França em finais do século XIX, com modernas técnicas estéticas também buscadas na Europa. Isso porque os únicos capazes, naquela altura, de reocupar os espaços de consumo de arte – livrarias, galerias, teatros etc. – eram os filhos viajados da aristocracia rural e da burguesia urbana; agentes de um processo de reação que se deu no interior das próprias classes sociais herdeiras das posturas coloniais. O escândalo provocado, por exemplo, pela publicação do artigo "Paranoia ou mistificação?", de Monteiro Lobato, acerca dos quadros de Anita Malfatti inseridos na exposição coletiva Concurso Imagem do Saci, entre outubro e novembro de 1917, da qual Lobato participou da comissão julgadora, passou ao largo do conhecimento popular na época, bem como a própria divisão entre passadistas e modernistas, intensificada em definitivo pelas atrações provocativas da Semana de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, não atingiu o interesse da população em geral.

O problema modernista era uma questão concentrada nos jovens artistas que tateavam tanto o moderno quanto o popular como realidades alheias que lhes fascinavam, em busca da expressão de uma identidade nacional mais condizente com a percepção de mundo resultante desses cruzamentos; um mundo que se transformava rumo à modernização, pelo desenvolvimento da indústria, a urbanização das grandes cidades, a imigração em massa de novas forças de trabalho (brancas e asiáticas) e a implantação definitiva do capitalismo no Brasil. Nesse sentido, João Luiz Lafetá (2000) identifica que o Modernismo correspondeu, em termos culturais, a uma virada da própria ideologia dominante, o que ajuda a compreender os patrocinadores abastados da Semana de 1922.

---

[16] Há controvérsias acerca desse recorte tripartido do Modernismo, proposto por Afrânio Coutinho (2007), para fins didáticos, à semelhança das três gerações românticas de José Veríssimo (1998). Em vista da discussão comparada com o Cinema Novo, que também será dividido em três fases pela historiografia do cinema, não penetraremos os meandros desse debate classificatório. Coutinho adota a seguinte terminologia para distinguir as três gerações modernistas: "Nascente" ou "Heroica" (1922-1930), "Reformista" ou de "Consolidação" (1930-1945) e "Reacionária" ou "Reflexiva" (1945 em diante).

> [...] o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país) iriam estalar e desaparecer em parte. Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros culturais, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem "oficializada", acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular. Assim, as "componentes recalcadas" de nossa personalidade [colonizada] vêm à tona, rompendo o bloqueio imposto pela ideologia oficial; curiosamente, é a experimentação de linguagem, com suas exigências de novo léxico, novos torneios sintáticos, imagens surpreendentes, temas diferentes, que permite – e obriga – essa ruptura. (LAFETÁ, 2000, p. 21-22)

Ainda sobre essa ruptura com o passadismo, que faz retornar, em contrassenso, o contato com a Europa, é curioso que a única grande figura da primeira geração modernista que não viajou para a Europa seja, ironicamente, a mais bem informada sobre as correntes artísticas europeias, Mário de Andrade. Em contrapartida, ele foi um dos primeiros a reconhecer a contradição de usar modelos estrangeiros para a criação de uma poesia dita verdadeiramente nacional. "Sou um tupi tangendo um alaúde" (ANDRADE, 2017, p. 27), esse verso paradigmático, que fecha o poema de abertura da *Pauliceia desvairada* (1921), condensa o desejo de expressão nacional como uma identidade multicultural. Em carta a Manuel Bandeira, diria Mário de Andrade em 1925: "Combato atualmente a Europa o mais que posso. Não porque deixe de reconhecê-la, admirá-la, amá-la, porém para destruir a europeização do brasileiro educado" (ANDRADE, 1967, p. 108).

A conjuntura política de 1930 a 1945, com a implementação institucional dos modelos fascistas de propaganda ufanista e censura, intensifica esse esforço por aclimatar a arte moderna, cujos parâmetros eram europeus, face às perplexidades diante dos problemas nacionais mal disfarçados pelo discurso oficial, direcionando o olhar de muitos artísticas para as classes sociais oprimidas. Rachel de Queiroz considerava as suas atividades como repórter e jornalista, ligadas, portanto, a acontecimentos concretos, essenciais para sua literatura atenta às vicissitudes da realidade social. Em entrevista, conta: "Trabalhei na reportagem e na redação de *O Ceará* e do jornal *O Povo*", daí retirava temas para a ficção. Em seguida, testemunha as limitações de carreira profissional para as mulheres da época, que frustraram esse *modus operandi*: "Depois, vim para o Rio, em 1939 [...]. Eu tinha me casado e não era comum mulher casada trabalhar em redação à noite. Então passei a escrever meus artigos e

crônicas em casa. Mas quando era jovem, achava muito bom ser repórter. Infelizmente durou pouco" (*apud* HOLLANDA, 2016, p. 30).

Lúcio Cardoso estreia no cenário literário estando mais claramente alinhado a esse olhar para as camadas populares. São muito elogiados pela crítica os seus dois primeiros romances, *Maleita* (1934), que conflagra o embate entre empresas modernizantes e comunidades quilombolas no planalto mineiro, e *Salgueiro* (1935), protagonizado por moradores do morro carioca. São duas obras que refletem o ardor modernista por conhecer o país e o povo brasileiro por meio da denúncia das desigualdades sociais. Entretanto, como outros escritores do decênio de 1930, Lúcio acabará se distanciando dessa perspectiva empenhada da literatura, para desenvolver, a partir de *A luz no subsolo* (1936), problemáticas de cunho mais intimista, por viés católico, que já estavam antevistas nos romances anteriores. Esse enfraquecimento do interesse político irá caracterizar a geração seguinte, de 1945, então considerada contramodernista, seja por exprimir "um inconformismo com o Neorrealismo dos modernos", seja por confrontar "a sua interpretação geralmente radical da sociedade" (CANDIDO, 2011, p. 132). Ainda segundo Candido (2011, p. 133), o que marcará a geração de 1945 será "um certo repúdio do local, reputado apenas como pitoresco e extraliterário; e um novo anseio generalizador, procurando fazer da expressão literária um problema de inteligência formal e de pesquisa interior".

Apesar dessas diferenças claras de posicionamento ideológico entre as três gerações modernistas, que se manifestam nas suas produções mais representativas, há entre elas um elo que permanece: a orientação para a pesquisa e interpretação da identidade nacional. Ora observando de forma ampla as várias camadas sociais, ora em atenção às hipocrisias da classe dominante e seu impacto sobre a vida interior dos indivíduos, as várias facetas da revolta modernista ocorreram, tanto no nível da linguagem (formal) quanto no nível da mensagem (temático), sempre em observação às particularidades do Brasil enquanto uma sociedade decorrente do processo colonial. Os diferentes autores que entraram para nossa galeria modernista, diretamente comprometidos ou não com a proposta antropofágica oswaldiana, produziram respostas à velha dialética local/universal no sentido de digerir criticamente, reelaborando, os modelos das literaturas hegemônicas. Por isso, muitos desses escritores se transformaram em paradigma para as literaturas pós-coloniais dos países africanos de língua portuguesa, a partir dos anos 1960, bem como para as perspectivas decoloniais das literaturas contemporâneas afro-ibero-latino-americanas.

Lúcio Cardoso certamente não está entre os escritores de 1930 mais costumeiramente apontados como críticos da herança colonial e das desigualdades sociais. Sua mudança de percurso, inclusive, muitas vezes o colocou em situações polêmicas envolvendo autores considerados mais engajados, como José Lins do Rego e Jorge Amado.[17] Contudo, suas incursões intimistas pelas problemáticas psicológicas e filosóficas do humano, que a maior parte das vezes se concentram em personagens da elite oligárquica ou da classe média burguesa, estão necessariamente imbricadas, nas obras todas, às contingências sociais dos espaços subalternos; ora nas pequenas cidades do interior mineiro da sua infância, ora na periferia urbana do Rio de Janeiro, cidade de sua eleição. "É tempo de [re]ler Lúcio Cardoso, com seu potencial ambivalente e múltiplo, prenhe de complexidade psíquica e social. [...] Sua obra, que se inscrevia interiorizada, sem abrir mão da tensão social, perfaz um retrato subjetivo da sociedade brasileira" (CARDOSO E., 2013, p. 49-50).

Em meados dos anos 1950, os poetas concretistas Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, herdeiros do Modernismo literário, iniciam uma campanha para revitalizar a obra de Oswald de Andrade e retomar o projeto renovador das formas e dos temas, que moveu os primeiros modernistas, em direção a um novo impulso de vanguarda. Esse debate literário será absorvido também pelas outras artes e chegará ao ponto culminante em 1967, com a encenação da peça oswaldiana *O rei da vela*, por Zé Celso, por sua vez impactada pelo recém-lançado filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, um divisor de águas em termos de arrojo estético e crítica política. A escolha da peça, até então não representada, de Oswald de Andrade, pelo Teatro Oficina é significativa por duas razões: é a primeira de uma série de reelaborações interartísticas da Antropofagia; e foi fundamental para revitalizar a literatura oswaldiana não só em termos de forma radical, como fizeram os concretistas, mas também em termos de política revolucionária. No ano seguinte, o disco *Tropicália*, de Caetano Veloso, Os Mutantes e Tom Zé, e as exposições tridimensionais das *Manifestações Ambientais*, de Hélio

[17] Em 1937, saiu na imprensa que teria ocorrido uma briga física entre Lúcio e Lins do Rego, na Livraria José Olympio, por conta da diferença de opiniões sobre o recém-lançado romance *Mundos mortos*, de Octávio de Faria, escritor considerado "espiritualista" (em contraposição a "modernista"). O episódio foi negado de parte a parte e imputado como uma tentativa integralista de cooptar Lúcio, que não tinha atividade política. Já a querela envolvendo o nome de Jorge Amado foi mais concreta. Lúcio concedeu uma entrevista controversa a Brito Broca, na qual teria se ressentido da predileção da crítica pelos chamados romances do Nordeste, chegando a dizer: "A maior indignidade do romance brasileiro é a obra do sr. Jorge Amado que em *Cacau e suor* esquematizou reportagens e no resto descambou para uma poesia grossa e palavrosa" (*apud* SANTOS, 2001, p. 57). Lúcio se pronuncia, em seguida, acusando o jornalista de ter agido de má-fé para intensificar a polarização entre artistas católicos e comunistas, ocasionando uma sequência de farpas trocadas entre ele e Brito Broca, que divide a opinião pública.

Oiticica, transpuseram a proposta de deglutição oswaldiana para a música e as artes plásticas, respectivamente.

Está além do escopo do presente estudo discutir as proposições particulares de todos esses movimentos. Deles, gostaríamos apenas de destacar o caráter politicamente combativo e a contraposição às tradições estéticas convencionais, posturas tão caras aos modernistas e que encontraram em Oswald de Andrade um antecessor rebelde, com vias ao revolucionário. Na histórica entrevista concedida a Tite Lemos, em julho de 1968, Zé Celso explica o processo de revitalização da Antropofagia oswaldiana nos anos 1950 e 1960:

> Fomos encontrar no Oswald dos anos 1930, anterior a toda baboseira de ufanismo do Estado Novo, de todo desenvolvimento, das crenças na burguesia progressista, na tragédia da aristocracia decadente – enfim, de toda mistificação que o chamado povo brasileiro (classe média para cima) inventou para fugir ao olhar detalhado, cara a cara, com a cara deste país parado. *O rei da vela*, escrito antes de tudo isso, não embarcava em nenhuma dessas canoas furadas. Uma visão generosa, furiosa, anarquizante, revolucionária, via a burguesia brasileira à sua maneira... Oswald hoje fala não somente a nós. Hoje, com o fim de todos os moicanos da festividade, ele é a possibilidade de um marco de ruptura com toda uma visão engrandecedora e mistificadora da nossa realidade. O Brasil não tem uma tradição de cultura revolucionária. Oswald preconiza uma. (apud HOLLANDA, 1986, p. 64)

Resgatemos, rapidamente, os contextos históricos dessa retomada antropofágica iniciada pela poesia concretista e ressignificada politicamente pelo Teatro de Arena. A guinada desenvolvimentista do governo Kubitschek, seguida dos projetos de reforma de base propostos pelo governo Jango sedimentaram esse processo de agitação e renovação cultural que se manifestou em diálogo com o Modernismo. Cabia, então, representar o Brasil do futuro, um país enfim liberto das sequelas coloniais. Cabia, assim, imaginar as transformações sociais possíveis com o crescimento econômico, um país que enfrentaria sua profunda desigualdade. Os sentimentos nacionalistas extremos e a nova polarização ideológica, decorrente do cenário geopolítico da Guerra Fria, pautavam um clima de agitação não muito diferente dos anos 1920 e 1930. Em contrapartida, há uma vívida consciência coletiva do subdesenvolvimento brasileiro e do longo caminho necessário para superá-lo. Mas o otimismo eufórico acerca do futuro terminou com o golpe militar de 1964; e as possibilidades de discutir esse desencanto, tão bem expressas pelas obras de 1967 e 1968 mencionadas acima, foram minadas em definitivo com a promulgação do AI-5. O endurecimento da censura e a

perseguição violenta a opositores políticos, promovidos pelo regime militar a partir de dezembro de 1968, estrangularam esses novos movimentos culturais *avant-garde*, ao mesmo tempo que promoveram uma indústria cultural vigiada e bem-comportada.

Dividido, pela historiografia do cinema brasileiro, em três fases que acompanham – e se diferenciam conforme – essas mudanças de contexto político (1960-1964; 1964-1968; 1968-1972), o Cinema Novo não foi um movimento de vanguarda isolado das outras esferas culturais do país e caminhou próximo a elas na resposta cultural a esses diferentes contextos. Assim como o Modernismo literário fez parte de um movimento modernista interartístico mais amplo, o Cinema Novo traduziu em películas uma renovação estética que se deu em várias esferas, entre os laços de amizade com artistas de diferentes campos e a busca comum por compreender e interpretar o Brasil em termos novos, repensando a posição do país em um mundo dividido entre duas superpotências. Para isso, tal como o Modernismo se aproximou das vanguardas europeias para construção de uma linguagem nova, o Cinema Novo encontrou no moderno cinema europeu, e suas repercussões pelo globo, referências para a desejada revitalização do cinema nacional.

> Cinema novo em marcha: volta da Europa Paulo César Saraceni, após um ano e meio de trabalho com os jovens realizadores italianos, contato técnico e vivência com o moderno cinema europeu, sucesso de três prêmios importantes para *Arraial do Cabo* (1960), criação conjunta com Mário Carneiro. [...] O furo de *Arraial do Cabo* [...] – reconhecido na Europa pela crítica (não é mentira que até se falou em nomes como os de John Ford e de Luis Buñuel...) – poderia atemorizar certos tabus humanos e profissionais do mal iluminado palco cinematográfico de nossa terra, desde quando provava – na insistência de três prêmios – que não se necessita de milhões para um bom filme; que cinema moderno é um problema de inteligência, coragem, vivência, sobretudo sentido de profissionalismo; que cinema moderno é o cinema de autor, por isto é o cinema independente e para ser isto precisa ser digno (em todas as direções), e somente os jovens (que é uma questão de verdade e não de idade) podem e estão aptos para esta revolução que se anuncia no País e já começa a despertar as ironias iniciais da geração que teve uma oportunidade e não soube aproveitá-la; desta mesma geração que, diante de outra chance (vide o crédito do BB), já tem uma concorrência de sangue vibrante, de sangue que não se quer diluir, mas ser derramado na obsessão de libertar o cinema nacional do colonialismo econômico e intelectual. (ROCHA, 2019, p. 39-41)

Esse artigo crítico de Glauber Rocha acerca do documentário de curta-metragem *Arraial do Cabo* (1960), de Paulo César Saraceni, publicado no *Jornal do Brasil* em 12 de março de 1961, ilustra a passagem da referência europeia para os princípios próprios do

movimento cinemanovista, que serão desenvolvidos por ambos na sequência, junto com os cineastas Alex Viany, Cacá Diegues, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, entre outros. O cinema pretendido por esse grupo heterogêneo seria "novo" na forma e no conteúdo, segundo um modo específico de filmar: "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", era o lema do movimento. Ou seja, a proposta comum, em torno da qual se reunia esse grupo de cineastas, buscava o desenvolvimento de um cinema nacional em que a inventividade criativa sobrepujasse a escassez dos recursos técnicos e financeiros; "uma estética da fome", como diz o título do texto-manifesto de Glauber Rocha, apresentado publicamente em julho de 1965, numa mesa-redonda da "V Resenha do Cinema Latino-Americano", sediada em Gênova, na Itália.

Se o Neorrealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa foram importantes referências cinematográficas modernas para os cinemanovistas,[18] o Modernismo literário ofereceu-lhes matéria para pensar os problemas da arte e da sociedade no Brasil, em termos de permanência e mudança relativas à nova época.[19] Esse diálogo interartístico entre cinema e literatura foi marcado por contatos e filiações que se deram em vários níveis, não apenas nos episódios mais diretos, constituídos pelas adaptações e pelas parcerias com escritores na elaboração de roteiros fílmicos, mas também por meio de citações e alusões menos explícitas, pois os cinemanovistas eram leitores vorazes da literatura modernista e seus desdobramentos. A título de exemplo, reproduzimos o depoimento do cineasta Paulo César Saraceni sobre o ingresso da literatura no interior de seu cinema, intensificado pela parceria com Lúcio Cardoso:

> Em Roma, li e amei *Angústia*, de Graciliano Ramos. Comecei um roteiro que terminei no Rio. Estava pensando em filmá-lo. Também trabalhei no *Surrupita, o devente*, de Guimarães Rosa. A literatura brasileira tem uma coisa nova para revelar ao mundo, e o Cinema Novo pode fazer muito por ela. Mas o autor de filmes tem que ter um amor desrespeitoso pelo livro. Não tem que ter medo, tem de criar em cima.
> Fiquei feliz com a adaptação que fiz da *Casa assassinada*. Encontrei Ferdy Carneiro, que me disse que Lúcio estava me procurando. Fomos ao seu encontro. Ficamos amigos de todo dia. Chegamos a morar os três no edifício da Joana Angélica. Lúcio já tinha marcado uma sessão de *Arraial do Cabo* na paróquia da Nossa Senhora da Paz para levantar algum dinheiro para a gente fazer a locação da casa onde ele havia escrito em Valença. Fomos.

[18] Das primeiras vanguardas cinematográficas europeias, relacionadas à efervescência modernizante de princípios do século XX, os cinemanovistas irão absorver, antropofagicamente, sobretudo o Expressionismo alemão e o Construtivismo soviético.

[19] Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, ao adaptar *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, interpretou a condição de escassez e insegurança dos retirantes nordestinos em atenção às discussões sobre reforma agrária que estavam na frente do pensamento nacional quando o filme foi produzido.

> Uma graça de cidade, com uma praça brasileiríssima. Na chácara, que ainda não estava abandonada, moravam umas primas de minha mãe, as Ribeiro de Castro. Eram de Juiz de Fora, estavam passando dias ali. A proprietária era dona Lea Pentagna, irmã do poeta Vito Pentagna, a quem o livro é dedicado e que emprestou a chácara para Lúcio escrever o livro [anos antes].
> Dez anos depois, em 1971, a chácara estaria abandonada, perfeita para o filme. Adorei. Deus escreve certo por linhas tortas – como as pernas de Garrincha, por exemplo. Todo o filme poderia ser passado no interior da casa, salvo o jardim encantado. Estava tudo ali. Fiquei triste por não filmá-la em 1962. Lúcio, sentindo minha decepção, me disse que poderíamos fazer, antes, um filme mais barato: a história de uma mulher que mata o marido a machadinha para se livrar de toda a miséria e indignidade. Vi logo Irma Álvarez com aquele machado. Estávamos de trem, correndo o estado do Rio, voltando a Ipanema, e passamos por Porto das Caixas, Ferdy gostou do nome. *Porto das Caixas* ficou sendo o nome do filme. Lúcio pediu uma ilha para escrever o argumento-roteiro. (SARACENI, 1993, p. 127)

Sob a herança do esforço modernista de descolonização da cultura brasileira, o Cinema Novo reuniu artistas e intelectuais das classes média e média-alta urbana que estavam preocupados em romper o isolamento com os pobres (*Cinco Vezes Favela*, *Porto das Caixas*, p. ex.) e com as demais regiões do país (*Barravento*, *A Casa Assassinada*, p. ex.) por meio da produção cinematográfica independente dos grandes estúdios. Motivados, assim, em dialogar com as ruas e em dar a ver as condições de vida dos rincões do Brasil, os cinemanovistas se envolveram vividamente na representação da cultura popular, tal como ela se manifesta na prática. Como bem avalia José Carlos Avellar:

> Assim, o processo de criação do Cinema Novo, como o da literatura modernista, foi um processo de descoberta do Brasil, e à medida que os filmes iam sendo feitos, conscientemente ou não, o único ponto de apoio encontrado era a obra literária a partir de 22 (e não foi certamente por acaso que *Vidas Secas* foi o primeiro grande momento do cinema brasileiro). Contrariamente a uma atitude de imitação tomada pelas elites intelectuais como a posição válida, o intelectual brasileiro depois do modernismo voltou-se para a cultura popular, esta sim uma cultura viva e autêntica, desenvolvida a partir de condições sociais particulares do brasileiro.[20]

Foi em atenção ao povo brasileiro que o Cinema Novo buscou representar o debate internacional entre capitalismo norte-americano e socialismo soviético, considerando os impactos diretos e indiretos das ideologias políticas sobre as experiências cotidianas do grosso da população no Brasil. Por conta disso, o impulso inicial do Cinema Novo atrelou-se ao

[20] Citação retirada da reedição, pela revista eletrônica de cinema *Contracampo*, da matéria "O filme em questão: Macunaíma" publicada pelo *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07-11-1969. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/27/macunaimaemquestao.htm. Acesso em: 20 de jun. de 2021.

realismo crítico da segunda fase modernista, voltando-se para os problemas do país por meio de um ponto de vista engajado. Nesse sentido, é significativa a escolha de *Vidas secas* para adaptação fílmica. É tanto como fonte narrativa como quanto referência de arte empenhada que o romance de Graciliano Ramos é retomado pela lente de Nelson Pereira dos Santos.

> Nesta época, a polêmica ideológica vinha aumentando, também as polêmicas entre filmes baratos com câmera na mão e aqueles de produção, industriais. *Arraial* era usado pelos críticos para polemizar. Dizíamos: a realidade do Brasil é esta, pobre e cheia de conflitos, não adianta fazer filmes caros, não adianta criar uma indústria cópia de Hollywood. Vamos fazer filmes artísticos, culturais, que dêem o retrato verdadeiro desse nosso país e do nosso continente. Vamos competir e concorrer com qualidade, com nossas idéias, nossos temas e nosso tesão. Idéia na cabeça e câmera na mão. Íamos formar um público para nossos filmes – um público que acreditasse nas nossas idéias, nas nossas emoções e na nossa revolução. Era também um combate ideológico. [...] Eu e Gláuber entramos numa briga de quase porrada com César Memolo e Carlos Alberto de Sousa Barros. Era a indústria contra a arte. Arte é plural, dá para todos. Indústria é filme de produtor. Imposição de tema, equipe, linguagem etc. (SARACENI, 1993, p. 126)

Entretanto, esse olhar da *intelligentsia* para os problemas do povo, acima ilustrado mais uma vez pelo depoimento de Saraceni, continuava a ser um olhar externo, o ponto de vista do antropólogo e do etnólogo, que remete ao Naturalismo do século XIX. Por isso, as dificuldades de essa cultura popular representada pela arte erudita de fato chegar ao espectador médio, como se desejava, perdendo progressivamente esse público para a indústria cultural custeada e controlada pela ditadura militar. No caso do cinema, a "indústria cópia de Hollywood" chegou com a Embrafilme, fundada em 1969 com participação estatal.

Roberto Schwarz, no artigo "Cultura e política, 1964-1969", problematiza essa desarticulação que ocorreu entre arte sobre o povo e arte para o povo em termos de dependência cultural, tão própria do colonialismo. Os filmes do Cinema Novo eram feitos com temas populares, mas segundo o gosto cinematográfico europeu (então referência de bom-gosto).[21] Após discutir como o endurecimento da ditadura – que inicialmente conviveu bem com as produções artistas de oposição (no período posteriormente marcado pelo jargão "ditamole") – deu-se, justamente, em resposta aos primeiros sinais de sucesso dos artistas de esquerda em furar a bolha do público erudito, conseguindo enfim se aproximar dos gostos e

[21] Em São Paulo (Boca do Lixo) e depois no Rio de Janeiro (Belair Filmes), o Cinema Marginal (1968-1973) irá se desenvolver de forma mais independente das referências europeias, com uma proposta radical, mas menos erudita, do fazer cinematográfico, atenta ao gosto (hollywoodiano) do grande público. Cf. Puppo (2012).

das insatisfações da população em geral, Schwarz (1978, p. 73) salienta que: “contrafeita, a burguesia aceita a programação cultural [enlatada] que lhe preparam os militares”, constituída pela “penetração instituída e maciça da cultura dos EUA, que não casa bem com ‘Deus, pátria e família’, ao menos em sua acepção latino-americana”.

> O problema da dependência cultural é exacerbado com o advento da comunicação de massa. Uma coisa é ter um modelo artístico imposto de fora (o que geralmente chamamos de “influência”) e outra é conviver e criar numa sociedade com controle estrangeiro dos canais internos de comunicação. Se os modernistas estavam preocupados com a influência de modelos literários e artísticos da Europa, os cinemanovistas estavam defrontados com um mercado interno dominado por filmes estrangeiros. (JOHNSON, 1982, p. 45)

Randal Johnson, ao pensar comparativamente Modernismo e Cinema Novo, chama a atenção para a comunicação de massas como uma dificuldade enfrentada pelos cinemanovistas que não se apresentava aos modernistas. Antes mesmo da resposta cultural da ditadura, intensificando a importação da indústria cultural estadunidense, as produções hegemônicas desde sempre competiram diretamente com as nacionais pelo público interno de cinema. Desde o princípio, não foi o cinema nacional que modelou o gosto do público aos parâmetros estrangeiros, como fez a literatura brasileira oitocentista, por exemplo, mas foram os próprios filmes de fora, sobretudo os da indústria hollywoodiana, que construíram e delimitaram as preferências dos espectadores nacionais, conformando as fórmulas de sucesso de nossos principais estúdios, sejam as chanchadas[22] da Atlântida (Rio de Janeiro, 1941-1962), sejam os dramas da Vera Cruz (São Bernardo do Campo, 1949-1954), filmes populares anteriores às novas configurações de mercado importadas pela Embrafilme.

No âmbito da história do cinema brasileiro em geral, cedo fica explícito como o capitalismo substituiu o colonialismo como modo internacional de produção, econômico e cultural, que alimenta a dependência dos países periféricos, generalizando e repondo continuamente os critérios consumidores segundo a unidade cultural definida pela liderança norte-americana (*star system*), por sua vez construída em termos ocidentais eurocêntricos. “Consequentemente, os grupos sociais e classes alcançadas por estas formas de comunicação

[22] As chanchadas denominam um gênero do cinema nacional ligado ao musical hollywoodiano e com uma visão idealizada da sociedade brasileira. Fizeram grande sucesso entre os anos 1930 e 1950, perdendo depois espaço para a televisão. Os cinemanovistas observaram, entretanto, que “a chanchada é sempre espinafrada, mas a chanchada [...] foi a primeira tentativa legítima de captação de tipos e da maneira de falar do povo que houve em nosso cinema. [...] Havia comunicação entre tela e público” (VIANY et al., 1965, p. 192-193).

são induzidos a pensar e a expressar-se nos termos e objetivos daqueles que controlam os meios de comunicação" (JOHNSON, 1982, p. 45).

O Cinema Novo, herdeiro também do ambiente crítico fomentado pela atividade cineclubista,[23] cujos espaços sem fins lucrativos promoviam a exibição sistemática e debate de filmes, propunha uma produção fílmica independente da indústria cinematográfica e, portanto, mais pessoal (segundo a "política dos autores" da Nouvelle Vague) e de baixo custo (como mostrou possível o Neorrealismo italiano). O nacionalismo crítico inerente ao grupo estava comprometido em discutir os problemas do país e, através dessa preocupação comum entre artista e público, fez esforços por reeducar o gosto dos espectadores de cinema, os quais foram frustrados pelo endurecimento da ditadura militar.

> Desde 1964, algumas euforias foram sabotadas pelo tempo; a agitação em torno de diferentes fórmulas, ora ousadas, ora tímidas, ora cínicas, acabou se constituindo numa pedagogia muito diferente daquela que os cineastas tinham idealizado para o povo brasileiro, uma pedagogia dirigida a eles próprios, na qual a interlocução com a sociedade e com a linguagem do cinema foi, nos casos mais felizes, engendrando descobertas de valor, vitórias sobre a condição desfavorável do cinema, que se tornou mais aguda à medida que todo o avanço tecnológico do país se canalizou, na área da indústria cultural, para a televisão. Esta é veículo de massa de outra natureza e possui condição diversa na ordem internacional das comunicações. Na integração via satélite, a modernização brasileira consolidou as redes nacionais e colocou a TV no trono de forma peculiar, numa hipertrofia do veículo não encontrada sempre, em qualquer país. Enquanto a esfera eletrônica de consumo de cultura e secreção de ideologia se move apoiada no próprio modelo de desenvolvimento patrocinado pelo regime, o cinema recebe os golpes da inflação, da crise urbana, da vigência do padrão-dólar na economia. (XAVIER, 2001, p. 53-54)

Os cinemanovistas fizeram cinema como uma forma de contribuir para o debate público em torno dos problemas enfrentados pelo Brasil subdesenvolvido. Fizeram cinema como uma forma de prática política. A fase inicial do movimento, durante o governo Jango,[24] foi marcada pela coesão do grupo; com filmes que trataram, em sua maioria, do problema da desigualdade social e da má distribuição de renda, bem como da alienação da sociedade em

---

[23] Curiosamente, o marco inicial do cineclubismo no Brasil está intimamente ligado à literatura, pois remete à criação do Chaplin Club, no Rio de Janeiro, em 1928; iniciativa encabeçada pelo escritor Octávio de Faria, que mais tarde se tornaria amigo e mentor de Lúcio Cardoso, incentivando suas incursões pelas artes do espetáculo.

[24] Fase essa que vinha a reboque das discussões sobre um cinema mais barato, um cinema de locação natural, fora dos estúdios, mobilizadas por Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos no I Congresso do Cinema Nacional, no Rio de Janeiro, entre 22 e 28 de setembro de 1952, e sintetizadas pelo filme *Rio, 40 Graus* (1955), precursor do Cinema Novo.

geral. São, em grande medida, filmes otimistas, confiantes nas propostas reformistas do governo eleito pela chapa "jan-jan" (Jânio-Jango); filmes caracterizados por um compromisso com o realismo, no retrato de nosso subdesenvolvimento. Três títulos representativos que se pode destacar são *Cinco Vezes Favela* (1962) de direção coletiva, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha e *Os Fuzis* (1964) de Ruy Guerra. A segunda fase, entre o golpe e o AI-5, diferencia-se pela crescente experimentação de linguagem, a fim de criar uma expressão descolonizada que o realismo não daria conta. É uma fase que contrasta também com a anterior pelo tom extremamente pessimista dos filmes, pontuando um processo de autoanálise que tentava compreender o fracasso da esquerda intelectual em impedir o golpe. Destacamos *O Desafio* (1965) de Paulo César Saraceni, *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha e *O Bravo Guerreiro* (1968) de Gustavo Dahl. Já a terceira fase, decorrente da repressão violenta instituída pelo AI-5, é composta por narrativas mais alegóricas, que buscavam driblar a censura e, ao mesmo tempo, fazer concessões ao grande público, sem preterir à crítica da realidade brasileira. Considerada a fase antropofágico-tropicalista do Cinema Novo, trazia planos e sequências grotescos e extravagantes, em um tom carnavalesco e vibrante que, reforçado pelo uso da cor, recusava a análise racional, a preto e branco, predominante no primeiro momento. São dessa fase *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) de Glauber Rocha e *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos.

Voltando à discussão comparada com o Modernismo, é curioso que: se, como já foi mencionado, o momento inicial do Cinema Novo aproximou-se mais da segunda geração modernista e compartilhou semelhante engajamento político, o diálogo altera-se ao longo do movimento cinematográfico. Na terceira fase cinemanovista há um processo de retorno ao Modernismo de primeira hora, resgatando dele o desejo de recriação radical da linguagem. É significativo, nesse sentido, o contraste entre as adaptações cinematográficas de *Vidas secas* e de *Macunaíma*, do realismo crítico (modernismo reformista) à criticidade alegórica (modernismo heroico).

Não são poucos os pontos de contato entre o Modernismo literário e o Cinema Novo. Ambos os movimentos foram reações ao código dominante: contra a linguagem artificial parnasiana e contra o formato enlatado dos filmes de estúdio/produtor, respectivamente; os quais refletiam, semelhantemente, uma visão colonizada, idealizada e acrítica sobre o país. O nacionalismo crítico foi a via escolhida para tentar descolonizar a cultura brasileira. No caso

da literatura modernista, a necessidade de posicionamento político ficou mais acentuada no segundo momento, enquanto foi parte constitutiva do Cinema Novo desde as primeiras manifestações. “O movimento cinematográfico, certamente, lançou mão dos quarenta anos que o separavam dos modernistas e conseguiu beneficiar-se dos ganhos, erros e evolução do modernismo” (JOHNSON, 1982, p. 90), buscando atuar de forma mais efetiva para a transformação da realidade, em prol de uma revolução cultural, por fim frustrada pela ditadura e pelo reaquecimento do conservadorismo.

Embora o Cinema Novo tenha reunido um grupo relativamente coeso, não foi dogmático quanto às formas de expressão individuais, sendo nesse sentido também semelhante ao Modernismo. Liberdade de invenção e de criação, na busca comum pela atualização da inteligência artística brasileira, era um lema importante para os dois movimentos. O interesse pelo folclore e pelas formas populares de expressão também os aproxima, assim como o fato de não conseguirem furar a bolha do público erudito, sendo ambos apontados, muitas vezes, como herméticos e impenetráveis. “Enquanto o modernismo evoluiu de um movimento baseado essencialmente no irracional (em oposição à racionalidade da poesia parnasiana) para o racional (o ‘neo-realismo’ dos anos 30), o cinema novo evoluiu em direção oposta” (JOHNSON, 1982, p. 93): da “estética da fome” de Glauber Rocha para a “estética de silêncio” de Cacá Diegues.

> Em última instância convém ressaltar que a adesão de vanguardas artísticas nitidamente logrou resultados tanto nos modernistas como nos cinemanovistas. Do mesmo modo que a concepção segundo a qual, do ponto de vista formal, os passados literários (para modernistas) e cinematográfico (para cinemanovistas), respectivamente, eram considerados desserviços às linguagens artísticas nacionais, a concepção de que a refuta desses passados sinalizava a necessidade de descarte para a construção de um novo código estético para se expressar. Nesse sentido, um novo “legitimamente” nacional surgiu no horizonte de expectativas dos agentes culturais dos movimentos. (MORAIS, 2017, p. 86)

Cabe lembrar, ainda, que mesmo as questões relativas à estética fílmica não distanciam em definitivo os dois movimentos, pois a literatura modernista foi também impactada pelos aspectos formais do cinema, sobretudo as inovações de linguagem obtidas pelas primeiras vanguardas cinematográficas – Expressionismo alemão, Impressionismo francês, Surrealismo espanhol, Montagem soviética, entre outras – e os debates conceituais

promovidos pelos primeiros teóricos do cinema, tais como Béla Balázs, Dziga Vertov, Hugo Münsterberg, Robert Desnos, Serguei Eisenstein.

> Mário de Andrade, ao escrever *Amar verbo intransitivo*, trabalhou num espaço cinematográfico. Carlos Drummond de Andrade, em pelo menos dois poemas de seu *Alguma poesia* (que ele escreveu entre 1923 e 1930 e dedicou-a ao amigo Mário de Andrade) fez o mesmo. Fez um filme de sete planos (panorâmicas um tanto nervosas, feitas com a câmera na mão) no "Poema de sete faces". Fez um filme de planos curtos e fixos interrompidos por cortes secos no "Cota zero: stop". (AVELLAR, 1986, p. 208-209)

No clássico ensaio "O cinema e as letras modernas", de 1921, Jean Epstein pondera essa presença de recursos cinematográficos nas vanguardas literárias salientando a relação de sobrevivência mútua entre ambas as artes. Segundo o teórico-cineasta, "a literatura moderna está saturada de cinema", assim como o cinema assimilou muito do fazer literário, de maneira que, para além do fenômeno da adaptação como a mais evidente forma de colaboração cineliterária, "existe realmente entre esta literatura [moderna] e o cinema um natural intercâmbio que evidencia algo que vai além de um parentesco" (in XAVIER, 2018, p. 269).

Nesse sentido, Epstein enumera sete estéticas confluentes que ultrapassariam os trânsitos temáticos (explicitados pelas adaptações): a estética da proximidade (o detalhismo dos autores modernos e o *close-up* sistematizados por Griffith – "não olhamos a vida, nós a penetramos"); a estética de sugestão (a narrativa que não conta, apenas sugere, para que caiba ao público completar o sentido – "o vazio de um gesto que o pensamento, mais rápido, empolga em seu nascedouro"); a estética da sucessão (o encadeamento rápido e angular das palavras ou dos planos, rumo à impossível simultaneidade – "cinema e letras, tudo se mexe"); a estética da rapidez mental (o cinema e a literatura moderna agiriam para maior rapidez do raciocínio humano – "passados rapidamente nos fazem pensar rápido. Um modo de educação, talvez"); a estética da sensualidade (a sentimentalidade modernamente substituída pela corporeidade – "o que fazer das flores platônicas quando se nos oferece a pele de um rosto violentado por quarenta holofotes?"); a estética de metáforas (da metáfora por palavras à metáfora visual – "o princípio da metáfora visual é exato na vida onírica ou normal; na tela, ele se impõe"); e a estética momentânea (a efemeridade da literatura moderna e do cinema – "do outono até a primavera, a estética muda").

Em linhas gerais, a recusa da narrativa linear e a busca por novas formas de contar são intenções compartilhadas pelo cinema e pela literatura modernos que intensificaram os pontos

de contato entre essas duas artes discursivas. Em 1948, no artigo “La caméra stylo” (a câmera-caneta), Alexandre Astruc direciona a discussão de Epstein para os diálogos entre literatura moderna e cinema também moderno, comparando o fazer do cineasta moderno ao próprio ato de escrever: “libertando-se paulatinamente desta tirania do visual, da imagem pela imagem, do concreto, para se tornar uma escrita tão maleável e tão sutil como a da linguagem escrita” (apud BERNARDET; REIS, 2018, p. 23-24). Trata-se de uma perspectiva que redimensiona o papel do diretor como um artista singular, cujas marcas estilísticas se assemelhariam às do autor literário. É significativo o subtítulo do artigo de Astruc, “Nascimento de uma nova vanguarda”, indicativo da compreensão de que o cinema moderno perfazia, em finais dos anos 1940, movimento semelhante ao da literatura vanguardista das primeiras décadas do século XX, rompendo com a tradição do cinema de estúdio.

André Bazin, no famoso texto “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, escrito em meados dos anos 1950, recoloca o problema das relações entre literatura e cinema em seu fenômeno mais evidente: a transposição de livros para telas. Ao discutir a questão da adaptação, em geral, e o diálogo entre literatura e cinema modernos, em particular, por meio da análise do filme de Robert Bresson a partir do romance *Diário de um pároco de aldeia* de Georges Bernanos, Bazin valoriza a contribuição de outras linguagens artísticas para o desenvolvimento do cinema. Esse posicionamento reflete um momento em que a linguagem cinematográfica, já amadurecida, não precisa mais comprovar a sua especificidade, ou julgar a adaptação fílmica como um demérito.

> O problema apresentado à nossa reflexão não é, no fundo, tão novo assim: é, a princípio, o da influência recíproca das artes e da adaptação em geral. Se o cinema tivesse dois ou três milhões de anos, sem dúvida veríamos mais claramente que ele não escapa às leis comuns da evolução das artes. [...] Notemos [...] que a adaptação, considerada mais ou menos como quebra-galho mais vergonhoso pela crítica moderna, é uma constante da história da arte. (BAZIN, 1991, p. 84)

O cinema moderno brasileiro, na esteira da Nouvelle Vague – de que Epstein, Astruc e Bazin são precursores –, revisará esse processo de afirmação da linguagem cinematográfica permeado de associações com a linguagem escrita e orientado para o conceito de autoria no cinema. Por conta disso, valorizará a proposição baziniana por um cinema impuro, capaz de assumir o diálogo com as outras artes como valor, e não mais como fragilidade de uma arte jovem, encontrando no Modernismo um importante interlocutor. No livro *Revisão crítica do*

cinema brasileiro, de 1963, Glauber Rocha esclarece o caráter vanguardista da questão da autoria no quadro do Cinema Novo ao afirmar que: "Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução" (ROCHA, 2003, p. 36). Portanto, atrelada à noção de autor estava, para os cinemanovistas, a recusa da indústria, dos estúdios e da linguagem fílmica convencional que, segundo Glauber, afastavam o cinema da realidade social e da ação para transformá-la. O cinema comercial seria o cinema do não autor e o cinema independente o campo de manifestação da autoria/criatividade no cinema. Em vista disso, ele identifica que: "O autor no cinema brasileiro se define em Nelson Pereira dos Santos" (ROCHA, 2003, p. 104); o qual, precursor do Cinema Novo, logo irá se integrar ao grupo de jovens cineastas e realizará filmes representativos das transformações que marcaram as três fases do movimento, contribuindo para pontuá-las.

Luiz Carlos Lacerda atuou nos bastidores do Cinema Novo, trabalhando continuamente como assistente de direção de Nelson Pereira dos Santos a partir de 1967 e participando, desse modo, da passagem da segunda fase para a terceira. Dele recebeu o apelido de "Bigode", pelo qual ainda hoje é mais conhecido no meio cinematográfico brasileiro. Lacerda cresceu no seio das atividades cinematográficas do PCB; como muitos membros das equipes cinemanovistas, recebeu formação intelectual (ainda que informalmente, como ouvinte) no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB);[25] e iniciou cedo a atividade política, organizando o Partido nas favelas cariocas. Quando se junta à "patota do Nelson", em 1967, já desenvolvia paralelamente outros trabalhos na assistência de direção[26] e na produção, tendo fundado, com dois amigos, a produtora Cinesul, pela qual dirige seus primeiros curtas e viabiliza curtas de outros diretores estreantes. Participante ativo do debate político, foi preso e torturado em 1968, uma semana antes do AI-5. Sobre sua experiência pessoal nesse momento nevrálgico da história do Brasil, revela:

---

[25] Fundado em 1955 pelo MEC do governo Kubitschek, o ISEB era uma espécie de universidade antiacadêmica, de orientação marxista. Lá lecionaram Antonio Candido, Jacob Gorender, Marighella, Nelson Werneck Sodré, Sérgio Buarque de Hollanda, por exemplo. Foi descontinuado em 1964, após o golpe militar.

[26] Lacerda era, então, um assistente de direção bastante requisitado. Chega, inclusive, a trabalhar para o Instituto Nacional de Cinema (INC), controlado pelo regime militar. Em entrevista concedida a Alfredo Sternheim (2007, p. 58-59), conta: "O órgão passou a ser dominado pelos críticos de direita, que eram o Moniz Viana, o Ely Azevedo que era casado com uma irmã do Moniz, o Carlos Fonseca, o Salvyano Cavalcanti de Paiva que era ex-comunista amigo do meu pai. Com essa gente toda eu tinha uma ótima relação. Trabalhei como assistente de direção no *Panorama*, produzido pelo INC, e isso era usado politicamente por esse pessoal da direita para dizer: 'Olha só, o Bigode assistente do Nelson, trabalha aqui com a gente'. Um dia, o Glauber foi lá e fez um escândalo, que adorei. Ele gritou: 'Seus macartistas... O Elia Kazan era um grande cineasta, mas foi um cara que denunciou os seus colegas'. Aquilo começou a me dar vergonha de estar trabalhando naquele lugar".

> A minha prisão se deu porque ia fazer uma atividade do Partido na favela da Rocinha. Uma preparação de grupos armados. Mas como cheguei cedo ao lugar do encontro, resolvi visitar o meu amigo Neville de Almeida. Só que ele estava morando em Nova York e tinha passado o apartamento para um grupo mineiro que tinha sido preso numa kombi carregada de metralhadoras. E eu não sabia de nada, acabei preso também. No Doi-Codi [Centro de Operações de Defesa Interna] fui espancado, torturado. E meu medo era que pegassem a Helô [Eloênia Mazarelli, com quem foi casado] lá em casa, ela estava grávida. Mas eu consegui avisá-la por intermédio de um soldadinho que estava servindo no Doi-Codi. Sai de lá dias depois, paranóico. Ainda em 1968, tomei meu primeiro LSD. A esquerda tinha um preconceito violento com as drogas. Eu gostava muito da Helô. Mas ela acabou perdendo o filho, entrou em pânico com a minha prisão, foi para a casa da mãe e teve uma hemorragia.
>
> Naquele clima pós AI-5, eu comecei a me sentir desconfortável trabalhando para o INC. Mesmo indiretamente. Com o fim da sociedade com Júlio e Gilberta [na Cinesul], ganhei dinheiro e, em 1969, fui para Paraty. Antes, trabalhei com Roberto Pires em *Máscara da Traição*. Naquele ano, o Nelson foi a Paraty fazer *Azyllo Muito Louco*. Ai começa a experiência coletiva da droga e da família alternativa. Um ano depois, em Paris, encontro o Glauber no exílio e ele me acusa: *Você é que deu drogas ao Nelson, você é da CIA, infiltrado* (in STERNHEIM, 2007, p. 61-62)

No livro *1968: o ano que não terminou*,[27] Zuenir Ventura (2013, p. 54) recupera essa conversa entre Lacerda e Glauber em Paris, ironizando que esse seria o primeiro caso de corrupção de maiores. Na altura, Glauber acreditava em uma teoria da conspiração de que as drogas resultavam de uma operação da agência de inteligência norte-americana para corromper a juventude do Terceiro Mundo, pois Antônio Calmon, seu assistente de direção, viciou-se a partir do contato com um grupo de turistas estadunidenses. Lacerda explica que, de fato, foi ele quem apresentou a maconha para Nelson, mas, pelo contrário, acreditando ser isso um ato ideológico de resistência. Para Lacerda, naquele ano divisor de águas, a Revolução que se frustrava pelo caminho das armas, se daria por essa via dos estimulantes cerebrais, que ele então atrelava ao desbunde[28] e às práticas do *amor livre* e bissexual. Faz parte da geração que queria trazer a política para o comportamento, ou vice-versa. Glauber, no episódio citado, acaba representando os quadros moralizantes do PCB, enquanto Lacerda figura essa nova geração para quem a subversão política começa na revisão dos costumes.

[27] "Você não pode imaginar o que sofria uma pessoa como eu, que era comunista, homossexual e transava droga." Fala de Luiz Carlos Lacerda utilizada como epígrafe do capítulo "A viagem experimental" in Ventura (2013, p. 39).

[28] Movimento de oposição à ditadura militar brasileira que, diferentemente da luta armada, escolheu o deboche como forma de resposta ao enrijecimento do regime, após a publicação do Ato Institucional n. 5, de 1968, que pôs fim às garantias constitucionais, tais como a liberdade de opinião e expressão.

Nelson Pereira dos Santos, tanto em 1968 como no início da década, demonstra sua abertura, como veterano, para os anseios militantes das gerações mais jovens.

Sobre esse embate geracional em torno do uso de drogas e da chamada Revolução Sexual, que dividiu a militância do PCB após o AI-5, assim como criou tal fratura entre os cinemanovistas, Marília Carneiro[29] diz em depoimento a Ventura (2013, p. 50):

> Para um Partido Comunista como o nosso, que ainda na década de 50 promovia nas suas bases casamentos reparadores entre militantes que ousassem dar um "mau passo" – exatamente como faziam alguns pais retrógrados –, aderir aos novos costumes era um inaceitável desvio ideológico. As mudanças de comportamento não eram recebidas como sinais de avanço, mas de retrocesso. Eram sintomas de decadência da burguesia. A ideia de proletariado estava associada à ideia de *pureza* moral.

A partir de relatos como esse, Ventura (2013, p. 51-52) destaca:

> A intolerância da esquerda, de todas as esquerdas, era ainda maior quando essas liberdades de costumes ameaçavam tabus como a prática do homossexualismo ou a experimentação de drogas. [...] Alguns pioneiros de 68 tiveram que enfrentar as mais severas discriminações por parte das nossas elites pré-revolucionárias, sobretudo quando aliavam à militância política a prática do homossexualismo. Se às duas ainda associavam o uso de drogas, viravam então seres politicamente desprezíveis. [...] Com 22 anos em 68, Bigode era de fato um *intrépido vanguardista*. Filho de pai comunista e militante do PCB desde a adolescência, ele tivera aos 16 anos um caso de amor com o escritor Lucio Cardoso [...]. Um ano após essa experiência homossexual, Bigode provou o seu primeiro cigarro de maconha, um hábito então só reservado aos marginais de baixa extração social. Ele achava que podia ser ao mesmo tempo comunista, homossexual e consumidor de drogas, por que não?

Com efeito, as drogas e o exílio *hippie* em Paraty foi o modo que Lacerda, assim como Nelson Pereira dos Santos e os outros membros fixos de seu elenco e equipe de filmagens, encontraram para lidar com a repressão cada vez mais violenta da censura. Disso resultaram alguns dos filmes mais alegóricos e herméticos da terceira fase do Cinema Novo: *Azyllo Muito Louco*, *Como Era Gostoso o Meu Francês*, *Quem É Beta?* e *O Amuleto de Ogum*. Longe de estarem alienados da dura situação política do período, esses filmes revelam uma

[29] À época, causou escândalo o divórcio entre a figurinista e cenógrafa Marília Carneiro e o cinemanovista Mário Carneiro, considerados um casal modelo. Marília explica, no mesmo depoimento, que o seu casamento aparentemente feliz, glamoroso e endinheirado, na prática, reproduzia o velho lugar de apêndice reservado às mulheres, onde ao homem cabe todas as liberdades e à mulher a recusa de si pelo bem-estar comum.

radicalização da linguagem descolonizada, constituindo um escape agressivo às frustrações causadas pelo regime cada vez mais fechado, violento e arbitrário.

Dos rolos de película que sobraram das filmagens de *Como Era Gostoso o Meu Francês*, Luiz Carlos Lacerda pôde realizar, com essa mesma equipe e elenco, o seu primeiro longa-metragem de ficção, inspirado na literatura de Lúcio Cardoso, *Mãos Vazias*. No interior do Cinema Novo, no *underground* desse movimento que reuniu os maiores diretores do cinema nacional, o Bigode conduzirá um frutífero diálogo interartístico com um escritor que, embora venha sendo cada vez mais lembrado, permanece nos bastidores do Modernismo literário, que produziu alguns dos maiores nomes da literatura brasileira.

O diálogo entre a literatura cardosiana e o cinema lacerdiano reflete o esforço de descolonização de nossa cultura que marca o contato, mais geral, entre Modernismo e Cinema Novo? Em que medida essas obras menos conhecidas, de importantes momentos da literatura e do cinema nacionais, refletem e/ou se diferenciam dos títulos paradigmáticos dos dois movimentos? São essas as perguntas que orientaram o interesse deste trabalho por trazer a debate a presença da literatura de Lúcio Cardoso no cinema de Luiz Carlos Lacerda.

3.2 *O Enfeitiçado* (1968): a um bruxo, com amor[30]

Na sexta-feira de 23 de agosto de 1968, às 21 horas, no auditório do Consulado Geral dos EUA, no centro da cidade do Rio de Janeiro,[31] Luiz Carlos Lacerda apresentava, sem o saber, a quase exato um mês antes do falecimento de Lúcio Cardoso, que ocorrerá em 22 de setembro daquele ano, uma espécie de filme necrológio em homenagem à sua primeira paixão, afetiva e artística. Nessa data, Lacerda inaugurava a Cinesul, produtora de curtas-metragens que fundou em parceria com dois amigos, Gilberta e Júlio, na Rua Alice, bairro de Laranjeiras, na zona sul do Rio (STERNHEIM, 2007, p. 57). Essa sociedade, que inicia a sua

[30] Em lembrança ao famoso poema de Carlos Drummond de Andrade que originou o epíteto Bruxo do Cosme Velho, atribuído a Machado de Assis em referência à casa do nosso grande romancista na Rua do Cosme Velho, n. 18. No diálogo interartístico que o filme *O Enfeitiçado* inaugura entre Lacerda e Lúcio, vejo reverberar o contato drummondiano com Machado: "Que crime cometemos além de viver/ e porventura o de amar/ não se sabe a quem, mas amar?/ [...] onde o diabo joga dama com o destino,/ estás sempre aí, bruxo alusivo e zombeteiro,/ que resolves em mim tantos enigmas" (DRUMMOND DE ANDRADE, 2015, p. 401).

[31] Informações divulgadas pelo *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30-08-1968. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/95094. Acesso em: 11 nov. 2020.

atividade como produtor, será dissolvida no ano seguinte, quando Lacerda decide se isolar em Paraty com a equipe de Nelson Pereira dos Santos (STERNHEIM, 2007, p. 62).

A inauguração da Cinesul dava-se com o lançamento de quatro curtas documentários. Além do filme sobre Lúcio, que será premiado pelo 4º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, estreava outra obra dirigida por Lacerda, *Angelo Agostini: Sua Pena e Sua Espada*, acerca do famoso cartunista da *Revista Ilustrada*. Os outros dois filmes foram por ele produzidos sob roteiro e direção de Eduardo Ruegg. *Rio: Princípio de Século*, em torno da história dos bondes, durante a *belle époque*, retomada por meio das fotografias de Marc Ferrez, Augusto César Malta, Mortimer, Lensinger, entre outros. E *Rugendas: Viagem Pitoresca Através do Brasil*, sobre o gravurista alemão João Maurício Rugendas e sua passagem pelo Brasil na altura da independência.

A Cinesul atuou, ainda, na coprodução de alguns títulos de curta-metragem do Instituto Nacional de Cinema (INC). Entre eles, *Os Vencedores: 1952-1965*, de Rodolfo Nanni, sobre os prêmios conquistados pelo cinema nacional em festivais internacionais, desde o curta *Santuário* (Veneza, 1952), passando pelo ponto alto com a Palma de Ouro de *O Pagador de Promessas* (Cannes, 1962).[32] Outro deles é *A Batalha dos Sete Anos*, de Alfredo Sternheim, acerca dos esforços continuadores dos cineastas brasileiros nos sete anos críticos que sucederam ao término de atividades dos estúdios Vera Cruz, nossa primeira grande companhia cinematográfica.

O Enfeitiçado (Vida e Obra de Lúcio Cardoso) (1968, doc, 11', pb), mais tarde distribuído em VHS pela Fundação Nacional de Artes (Funarte), na série Brasilianas n. 15, é um filme construído aos moldes da política dos autores, que os cinemanovistas foram buscar na Nouvelle Vague. Com direção e produção de Lacerda, e roteiro que ele assina ao lado de Angelo Sant'anna, expressa a admiração pessoal do cineasta pelo escritor documentado, procurando construir um olhar de artista sobre outro. Com imagens capturadas, majoritariamente, do acervo privado de Lúcio,[33] as quais incluem fotografias, manuscritos, recortes de jornais e livros publicados (com planos de capas e miolos), o filme é construído a partir de planos sóbrios, em tom de reverência ao escritor que vinha convalescendo, há seis anos, do AVC que deixou por sequelas a afasia e a hemiplegia do lado direito do corpo. A

[32] O filme *O Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte possui uma posição controversa em relação ao Cinema Novo. Acerca disso, cf. Novaes (2000).

[33] Compreendemos a dedicatória do filme a Maria Helena Cardoso, a Lelena, irmã de Lúcio e sua cuidadora após o AVC de 1962, como um reparo à importância central dela na facilitação do acesso a esses materiais, bem como terá sido ela a fonte das informações pessoais de Lúcio.

sobriedade dos planos se faz sentir pela predominância de imagens fixas, com economia de movimentos de câmera, bem como pela narração solene e pela utilização contida da trilha sonora, que alterna as sequências com música com longos momentos de ausência musical.

No que diz respeito à construção da banda imagem, a inserção cuidadosa de movimentos de câmera destaca a centralidade colocada no material (fixo/fixado) de arquivo, já que o filme divulga, pela primeira vez, o acervo de Lúcio, cujo espólio será anos depois cedido pela família para acesso público, na FCRB. Por isso, a maior parte das filmagens para o filme foi dedicada à captação desse material precedente e as poucas imagens novas, produzidas exclusivamente para o curta, se fazem sentir ao serem utilizadas. Exemplo disso é o plano da fachada do prédio em que Lúcio passou a morar depois do derrame, no apartamento de sua irmã Lelena. A imagem nova surge mesclada a velhas fotografias da cidade do Rio de Janeiro, para logo se destacar como produto das filmagens, por aparecer como o primeiro plano do filme com movimento (de cima para baixo).

Entre as pontuais, mas significativas, imagens novas, há entrevistas, em planos únicos, feitas a dois grandes amigos do escritor, Octávio de Faria e Walmir Ayala, sendo este último um elo afetivo também do cineasta. Há, ainda, um plano poético, realizado com a câmera na mão, que perfaz um passeio por uma trilha tortuosa do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e que funciona como *leitmotiv* visual, em destaque às passagens fílmicas mais interpretativas da obra de Lúcio.

Ainda entre as imagens novas, que complementam as imagens de arquivo sustentadoras da banda imagem, surge um belo plano médio de um dos bares frequentados por Lúcio, na época de boemia, fixado no ângulo de visão de quem observa de fora, separado pelo vidro da entrada. O movimento humano que se dá no interior do bar e, por consequência, no interior do plano imóvel vem contrastar com o resguardo contemplativo do olhar da câmera, que observa de fora o ambiente interno. A imagem seguinte, plano detalhe de uma das mesas do bar, arrumada conforme o antigo uso de Lúcio, com manuscritos dele no centro do quadro, encena a antiga presença rotineira do escritor ali, ao mesmo tempo que intensifica a sua ausência atual. Uma vez que os objetos estão dispostos para uso de um corpo ausente, reminiscente, fantasmático.

Surgem, por fim, também como imagens novas, recolhidas especificamente para o curta, as últimas captações fílmicas da figura de Lúcio, as quais destacam o esforço do romancista por continuar artisticamente ativo, apesar das limitações motoras e linguísticas.

Com o movimento restrito à mão esquerda, a fala e a escrita muito comprometidas pelas sequelas cerebrais, Lúcio continuava criando por meio da pintura (Figura 1). Atividade que lhe traz sucesso e lucro financeiro maiores do que com os livros publicados.[34] Longe da visão de alguém adoentado, recolhido da vida, vê-se Lúcio, pela última vez, ainda repleto de vigor e de paixão pela arte, obsessivo na expressão dos seus temas e formas recorrentes, cuja elaboração mais bem acabada se acomoda na fictícia cidade de Vila Velha, descrita nos seus romances da maturidade, *Crônica da casa assassinada* (*CCA*) e o inacabado *O viajante*.

Na sequência final, destacam-se mais algumas imagens novas, panorâmicas por ambientes noturnos cariocas, outrora frequentados por Lúcio e ligados à sua fama de dândi notívago, Oscar Wilde de Ipanema.

Figura 1. Últimas imagens fílmicas de Lúcio Cardoso, em *O Enfeitiçado*



Quanto à construção da banda sonora, destaca-se, desde os créditos iniciais, a escolha da "Sonata ao luar" de Beethoven como *leitmotiv* musical, que irá pontuar as passagens de maior intensidade poética da narração fílmica. Essa pontuação, suave e melancólica, da conhecidíssima melodia clássica, corrobora para o aspecto de necrológio que observamos no filme. Se, por um lado, tal como Beethoven, em processo de surdez, teria conseguido ainda assim compor essa grande obra-prima da música, Lúcio continuava, mesmo impossibilitado

[34] Segundo afirma Maria Helena Cardoso em entrevista a Vivian Wyler, publicada sob o título "Lúcio Cardoso: mítico, barroco, autodestrutivo" no *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 1 de dezembro de 1979. Disponível: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/169469. Acesso em: 31 abr. 2021.

de escrever, a construir suas narrativas investigativas da alma humana por meio da série de quadros que pintava, com dificuldade, utilizando a mão esquerda (como o filme mostra e salienta). Por outro lado, semelhante também a Beethoven, que dedicou este solo para piano, cujo famoso título foi dado postumamente, a uma antiga aluna que se cogita ser a Amada Imortal, da célebre carta de amor deixada pelo compositor antes de morrer, Lacerda dedica este seu primeiro filme a celebrar a trajetória humana e artística do escritor a quem amava e admirava, recuperando, desse modo, em 1968, o desenvolvimento de uma escrita literária que, a seu tempo, despertava paixões e ódios exacerbados, mas que já pouco era lida e ainda menos comentada nos últimos anos de vida de seu autor.

Sobre Lúcio, Lacerda rememora a relação de paixão e de amizade que tiveram, na entrevista a Alfredo Sternheim para o número da Coleção Aplauso dedicado à sua carreira como cineasta:

> Nessa fase, eu com 17 anos, me apaixonei pelo Lúcio Cardoso. Já era apaixonado por ele como escritor, pelas coisas que meu pai contava. Uma noite, no Jangadeiro,[35] eu estava com o Cláudio Murilo, um poeta que era meu professor e o Lúcio me vê, pede uma champanhe e escreve um poema lindo pra mim... E me arrasta pra a sua casa. Foi realmente a minha primeira relação homossexual. Até então eu tinha tido brincadeirinhas sexuais com uma menina que namorava, com um garoto vizinho... Tinha tido uma relação com uma prostituta. [...] Já com o Lúcio, fiquei apaixonado. [...] Eu tinha tesão por mulheres, tinha namoradas. Mas na fase do Lúcio, fui apaixonado. (in STERNHEIM, 2007, p. 39-40)

Na composição reverente do filme *O Enfeitiçado*, essa paixão e intimidade da vivência pessoal cede lugar à paixão e intimidade do leitor Luiz Carlos Lacerda com a biobibliografia de Lúcio enquanto expoente da literatura brasileira moderna. Ainda em termos da banda sonora, a narração em *voz over*, cujo locutor não é creditado, é grave e reverente, harmonizando-se tanto com a trilha sonora quanto com a sobriedade da banda imagem. A narração fílmica, em linhas gerais, traça um perfil biográfico formal do escritor documentado, bastante preciso nas informações veiculadas, salvo alguns pequenos equívocos – como datar o nascimento de Lúcio em 1914, em vez de 1912,[36] ou atribuir a encenação da peça "O

[35] Bar famoso no bairro de Ipanema durante os anos 1950 e 1960, o Jangadeiro era um dos mais concorridos *points* cariocas. Ficava ao lado do antigo Cinema Ipanema, na Praça General Osório. Para conhecer mais, recomendamos o artigo "O bar Jangadeiro" de Ediel Ribeiro, publicado no *Diário do Rio*, Rio de Janeiro, 26-12-2020. Disponível em: https://diariodorio.com/ediel-ribeiro-o-bar-jangadeiro. Acesso em: 19 jan. 2021.

[36] Parece-nos que a confusão se deu por conta do dia do nascimento do escritor, em 14 de agosto. No filme consta, assim, a atribuição do nascimento de Lúcio a 14 de agosto de 1914, em vez de 14 de agosto de 1912.

escravo", ocorrida em 1943,[37] à iniciativa do Teatro de Câmera, primeira experiência de teatro de câmara no Brasil, concebida e liderada por Lúcio entre 1947 e 1950.

O filme retoma alguns dados biográficos amplamente veiculados, pelo próprio Lúcio e pela crítica, para então se concentrar na obra cardosiana propriamente dita. Da publicação de estreia em 1934, o romance *Maleita*, passa, fora de ordem, pelos títulos mais conhecidos, até a celebrada *magnum opus*, *CCA*, publicada em 1959. O Prêmio Machado de Assis, recebido em 1965 pelo conjunto da obra, ajuda a situar Lúcio Cardoso como autor representativo da vertente intimista/psicológica do Modernismo literário. A partir do reconhecimento como o grande romancista da *CCA*, o documentário traça a imagem de Lúcio como um moderno bruxo do Cosme Velho, "enfeitiçado pela expressão" (LACERDA, 1968, 4:20).

Entretanto, em vez de insistir nessa mais conhecida verve romanesca de Lúcio, o filme ganha, definitivamente, seu toque mais pessoal (e autoral), quando atribui a particularidade de Lúcio não à força de seus romances, mas ao caráter multifacetado e interartístico da obra cardosiana, em seu conjunto. Essa linha argumentativa é reveladora da intimidade de leitura de Lacerda, já em 1968, com o conjunto da produção artística de Lúcio, pois o filme avança numa maneira de compreendê-lo apenas recentemente estabelecida.

Essa tendência à multiplicidade, que levou o escritor Lúcio Cardoso a enveredar por vários gêneros literários e por variados campos das outras artes, passaria por muito tempo despercebida da crítica. Lacerda atribui, no filme, a intuição interpretativa a Carlos Drummond de Andrade. Faz-se citação direta, vista e ouvida em cena, ao artigo "A mão esquerda", que Drummond publicou por ocasião da exposição das pinturas de Lúcio na Galeria Goeldi, em 19 de maio de 1965: "O pintor estava dentro dele, vigiando e esperando a sua hora, que poderia não vir, e veio" (LACERDA, 1968, 8:32). No texto, Drummond prossegue de uma maneira que nos parece sintetizar a proposta do documentário: "como ouso dizer que o músico [ou o cineasta, ou o dramaturgo] está dentro dele, sugerido em certas soluções plásticas, na riqueza de dons que o fizeram, de nascença, fatalizado, um artista".[38]

---

[37] "O escravo" foi a primeira peça de autoria nacional montada pelo grupo Os Comediantes, na mesma temporada que encerra com a histórica sessão de "Vestido de Noiva" de Nelson Rodrigues, considerada inauguradora do teatro moderno nos palcos brasileiros. A essa montagem de 1943, sucederam outras duas: de 1949, pelo Teatro do Estudante do Paraná (T.E.P.) e de 1954, pela Agremiação Goiana de Teatro (A.G.T.).

[38] DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. A mão esquerda. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21-05-1965. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/64843. Acesso em: 10 mai. 2022.

No artigo "Memória de Lucio Cardoso (I)",[39] Octávio de Faria retoma a proposição drummondiana, mais amplamente desenvolvida no documentário de Lacerda, assinalando o "vaguear incessante" como característica do autor da *CCA*. Mas esse caráter plural da expressividade artística de Lúcio só viria a ser discutido em termos críticos e acadêmicos muito mais tarde, com a tese *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso*, defendida por Mario Carelli em 1988. "Não podemos dissociar a criação romanesca das outras modalidades artísticas abordadas ou cultivadas por Lúcio Cardoso", que escolheu cedo a narrativa "em detrimento de outras atrações, em especial pela poesia e pelo cinema, que nunca o abandonaram. Lúcio era antes de tudo um criador, fascinado pela obra de arte sob todas as suas formas" (CARELLI, 1988, p. 75). Lúcio, que não concluiu o ensino normal nem frequentou curso universitário, era um ávido estudante autodidata. Conhecia teoria do teatro e do cinema, lia em várias línguas, apreciava música, aprendeu a desenhar paisagens, cenários e figurinos muito antes da fatalidade de 1962. Os projetos frustrados como artista do espetáculo o fizeram delimitar, em seus *Diários*, o romance como o meio expressivo de sua vocação. Contudo, "ainda que tenha se definido, mais de uma vez, como um 'desesperado romancista', Lúcio Cardoso foi um artista plural e assim deve ser lembrado" (SANTOS, 2017, p. 25).

> Se, desde 1988, a extrema versatilidade de Lúcio Cardoso já era evidente para o pequeno número de leitores que havia tido contato com *Corcel de fogo*, o livro de Mario Carelli que aborda a vida e a obra do romancista mineiro, somente no início deste século XXI a percepção desse fato se generalizou a ponto de romper as barreiras da academia e atingir um público mais amplo. (SANTOS, 2017, p. 34)

Desse modo, *avant la lettre*, Lacerda irá reelaborar a imagem drummondiana do artista múltiplo como alguém fatalizado desde o nascimento a partir da figura do enfeitiçado, que vai buscar à própria literatura cardosiana. Encontra, então, no título da segunda novela da trilogia inacabada "O Mundo Sem Deus",[40] cuja capa/referência é mostrada na película, a linha guia para seu modo de apresentar Lúcio Cardoso. Na trilogia, o enfeitiçado é Inácio Palma, uma das mais marcantes personagens cardosianas, responsável pela amarração entre as três narrativas. No primeiro livro, centrado na narração do filho dele, Rogério Palma, Inácio surge como um ser demoníaco, belíssimo e assustador, motivo de atração e repulsa, com suas

[39] FARIA, Octávio de. Memória de Lúcio Cardoso (I). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 27-10-1968. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_15/54663. Acesso em: 10 out. 2021.
[40] Composta pelas narrativas *Inácio* (1944), *O enfeitiçado* (1954) e *Baltasar* (deixada incompleta).

vestimentas extravagantes de dândi e sua "cara de boneca", que não envelhece (CARDOSO, 2002, p. 87). Já na continuação, no segundo livro, Inácio assume a voz narrativa, em discurso memorialístico, demonstrando a sua fragilidade, como a de todo mundo, diante da velhice e da morte inelutável. Por fim, no livro abandonado, de que restam apenas fragmentos, centrado em Adélia de Val-Flor, que fora estuprada por ele na novela precedente, Inácio ressurge como uma falta que está viva através do destino (trágico) dela (CARDOSO, 2002, p. 350).

À semelhança da caracterização prismática de Inácio Palma, que vai sendo ressignificado ao longo das três novelas, mas sempre sob a égide de um feitiço que o destaca das pessoas comuns, o Lúcio enfeitiçado pela câmera de Lacerda faz ver que, por trás do grande romancista, destaca-se a força de expressão de um "poeta na mais extensiva aplicação do termo".[41] Um artista que, seja com teatro, cinema ou pintura, seja na escrita romanesca, na poesia ou no diário,[42] é multifacetado na sua maneira de representar tormentos da alma humana. "Um poeta mais prolífico do que até então se supusera" (SANTOS, 2017, p. 31), caberia ver Lúcio em sua pluralidade. De diferentes formas, inquietante e criativamente, "o enfeitiçado procura [sempre] um novo meio de expressar o seu mundo de sombra e música" (LACERDA, 1968, 7:55).

Um aspecto da banda imagem que se completa na banda sonora, *audiovisualmente*, é a economia dos depoimentos sobre Lúcio. Como já foi dito, elegem-se apenas dois interlocutores, muito significativos. Um grande amigo de Lúcio (e do cinema), que foi Octávio de Faria, e um grande amigo que Lacerda compartilhou com Lúcio, Walmir Ayala. Ambos os escritores são filmados em suas próprias casas, nas mesas de trabalho onde produziam suas obras, em planos que sutilmente contrastam entre si, pela escolha cuidadosa dos enquadramentos. O plano frontal faz destacar o espaço formal e a vasta biblioteca do veterano Octávio de Faria, representante de uma geração mais velha de autores católicos, mentor de Lúcio. Já o plano sutilmente angulado salienta o espaço desordenado, as folhas soltas e os itens iconográficos religiosos da geração mais jovem, de Walmir Ayala, que encontrou em Lúcio uma referência tanto de postura artística, como de atitude humana diante do preconceito homofóbico. Entre os dois entrevistados, a máquina de escrever surge como elemento de ligação (Figura 2).

---

[41] DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Idem*.

[42] Acerca da escrita diarística de Lúcio, o texto fílmico afirma que: "O gênero do diário surge com Lúcio no Brasil. As reminiscências, a intimidade são reveladas com a coragem exigida. É um laboratório de um bruxo aberto como uma conferência que ensina a vida" (LACERDA, 1968, 6:28-6:44).

Figura 2. Octávio de Faria e Walmir Ayala em *O Enfeitiçado*



Enquanto Octávio de Faria salienta a potência artística de Lúcio, considerando-o "o nosso grande romancista, o nosso maior romancista, autor de uma obra das mais notáveis de nossa literatura" (LACERDA, 1968, 2:35), o testemunho de Walmir Ayala faz a pessoa humana sobressair à figura pública:

> Devo a Lúcio Cardoso a revelação de uma juventude que não cessa. Quando eu o conheci eu estava fugindo. Fugindo de uma sociedade que me impunha padrões convencionais. Fugindo de uma família. Fugindo de um meio que me dava uma mentira em troca de um ajustamento medíocre. Ele era então como um príncipe banido, como um caçador solitário. Mais ou menos como um carrasco e vítima de si mesmo. Nas longas noites de insônia em seu apartamento, ele atravessava com um copo de cristal na mão, embriagado de vinho e convivência. Era desde então e para sempre um grande pesquisador das almas. Aquele grande pesquisador, que além de dar a toda uma geração que o seguiria a lição da coragem de viver, se transformaria no grande romancista da *Crônica da casa assassinada*. (LACERDA, 1968, 4:45-5:38)

Por meio da intimidade aberta por Ayala, sem chegar a assumir a primeira pessoa do discurso, Lacerda insere a si próprio no filme, destacando a importância de Lúcio para si e para as futuras gerações de homossexuais. Na entrevista a Sternheim, explicita a centralidade dessas duas figuras, Lúcio e Ayala, para a sua aprendizagem de libertação das imposições de nossa sociedade patriarcal.

> [...] conheci o Walmir Ayala, um poeta de prestígio, homossexual assumido. Não que o Lúcio não fosse. Mas o Lúcio tinha um porte mais masculino. Já o Walmir... Era muito afetado. Mas, ao mesmo tempo, era respeitado pelos acadêmicos. [...] Ele acabou sendo o meu padrinho como poeta. Depois da antologia de novos poetas, foi graças a ele que vi, pela primeira vez, publicados outros poemas meus. Ele fez uma bela apresentação em outra antologia. Comecei a exercer a minha homossexualidade, a cotidianizá-la na casa do Walmir. Ele deixava eu ficar lá nos fins de semana, com meus namorados. O Walmir foi meu padrinho sexual, meu guru; com ele tomei consciência da liberdade erótica. E principalmente, tomei consciência de que é possível ser homossexual e ser respeitado, ser aceito. Sou de uma geração que, embora consciente do meu tesão por homens, via os rapazes da minha rua dando porrada em um faxineiro *gay* vestido de mulher no carnaval. Eu via e ficava paralisado, não conseguia fazer nada. A moral era essa: dar porrada em viado. Ao mesmo tempo eu pensava: não quero ser isso, não é possível que só tenha esse caminho. Mas o Walmir me abriu uma nova porta; a possibilidade de ser respeitado. O Lúcio era diferente, misturava homossexualidade com alcoolismo. Aprontava escândalos, mas era uma figura meio folclórica. (in STERNHEIM, 2007, p. 41-43)

Os *Diários* de Lúcio, embora discretos na descrição de seus amores,[43] que aparecem pouco e destituídos de gênero, com menção apenas à primeira letra do nome da pessoa, marcam um avanço histórico no processo de autoafirmação da homossexualidade. Mas o curta não penetra nesses meandros privados da narrativa diarística cardosiana, a qual foi mantida sistematicamente, dos 30 aos 50 anos de idade, com a intenção de ser publicada. Antes, pontua os bastidores da criação ali revelados, "laboratório de um bruxo aberto como uma conferência que ensina a vida" (LACERDA, 1968, 6:44).

A imagem de Lúcio como um moderno bruxo do Cosme Velho, como *grande romancista* brasileiro do século XX, é, por sinal, uma compreensão que aproxima os depoimentos de Octávio de Faria e Walmir Ayala, mas que também não chega a entrar em contradição com a chave de leitura desenvolvida no filme, de que Lúcio seria um artista em sentido lato, inquietamente em busca das mais variadas formas de expressão. Ao propor uma compreensão da obra de Lúcio Cardoso como resultante dessa intuição artística plural, o documentário de Lacerda não retira o romance do centro da criação cardosiana. Pelo

[43] Numa das últimas páginas, do último caderno, o próprio Lúcio se ressente de não ter escrito mais sobre suas experiências amorosas, ao descrever um encontro que imaginou ser o principiar da última paixão: "18[/09/1962] – Pela primeira vez, depois de já ter estado com ele três vezes, J.P. anuncia, por telefone, que virá ao Rio. Marca um encontro às três horas nas Barcas. Irei, e com certo sobressalto – estarei diante de um novo problema sério? É possível, e como imagino, quase com certeza, que seja este o último da minha vida, apresto-me para dele tomar as notas que devia ter tomado em todos os outros. 19 – J.P. ao cinema. Não, não é o que penso. Verdor demais, inocência quase nos propósitos. De um certo modo, o mais corruptível dos seres. Falta-me tempo, tempo e paciência. E o apetite de corrupção, que é um dom da mocidade. (Na velhice, ao contrário, é sinal do diabo.) (CARDOSO, 2012b, p. 514).

contrário, enxerga as incursões interartísticas do autor da *CCA* como uma forma de fazer romance com diferentes linguagens. Diz o narrador, em reflexão sobre a doença de Lúcio e seu forçoso enveredamento pelas artes plásticas:

> Interrompido o canto de um poeta, fisicamente impossibilitado de escrever, o enfeitiçado procura um novo meio de expressar o seu mundo de sombra e música. Reduzido ao gesto impreciso da mão esquerda, Lúcio *conclui o seu romance*, o está fazendo dia a dia, agora através de traços e cores que compõem toda uma trilha e uma linha de romance. Aquela mesma sombra contida no coração de seus personagens, os seus seres mágicos, do teatro, do cinema, do poema, que ele vem desenhando desde há muito. (LACERDA, 1968, 7:45-8:25, grifos nossos)

Note-se que o documentário amarra, deste modo, a intuição sobre a multiplicidade artística de Lúcio Cardoso à sua decantada vocação para o romance. O interesse de Lúcio pelas artes plásticas data de muito antes do AVC de 1962. Nos anos 1940, ilustrou algumas das narrativas curtas que publicou pela revista *Letras e Artes*, bem como esboçou cenários e figurinos para o Teatro de Câmera. Nos anos 1950, contribuiu com desenhos para periódicos literários em diferentes ocasiões, sendo recorrentes as suas ilustrações para a coluna "Arquivos Implacáveis" de João Condé para *O Cruzeiro*. Em julho de 1960, Lúcio participou de uma exposição de quadros compostos exclusivamente por escritores, promovida pela Galeria Macunaíma. Sobre o interesse pela pintura, anotou nos *Diários*, em 13 de outubro de 1957: "Há em mim, sem dúvida, um artista plástico fracassado. Em certos momentos, tenho a impressão de que escrevo como se desenhasse" (CARDOSO, 2012b, p. 436).

Em outras passagens, quando rememora suas atividades com teatro e com cinema, Lúcio faz comentários semelhantes. Vê as suas incursões para fora do romance como fracassos. Como resultados de uma vontade de potência, no sentido nietzscheano, mais do que manifestações de um talento plural. Em 23 de janeiro de 1951, há pouco mais de dois meses da desastrosa montagem da sua peça "Angélica", que ele mesmo dirigiu, pelo Teatro de Câmera, Lúcio sentencia: "Agora sei: nenhuma força, nenhuma tentação me afastará novamente do caminho do romance" (CARDOSO, 2012b, p. 330). Como sabemos, as vicissitudes da vida apontarão a pintura como o gesto derradeiro.

No romance memorialista *Vida-vida*, Maria Helena Cardoso narra o empenho do irmão no enfrentamento da hemiplegia e as pequenas alegrias obtidas com as gravuras e os quadros pintados. A satisfação com o reconhecimento público da sua nova forma de

expressão artística, contudo, não fez com que ele aceitasse ser chamado de pintor. Maria Helena esclarece que era compreendendo-se romancista que Lúcio pintava e empenhava-se na fisioterapia. Em curtos lembretes manuscritos, dirigidos a si mesmo ou a outros, fazia destacar a sua predileção pela palavra escrita.

> Do quarto junto ao meu chegam as palavras meio cantadas e mal pronunciadas que Dona Lúcia faz Nonô [apelido familiar de Lúcio] repetir. Ouço e penso: cinco anos para conseguir tão pouco. Como a vida é terrível, de repente quem tinha tudo, perdeu tudo: palavra, escrita, prestígio, uma parte grande dos amigos. E mesmo assim teima em viver, em rir, em ser feliz. Mas não é sempre alegre assim, há dias em que tem crises de depressão e angústia, quando se lembra que são decorridos cinco anos de impossibilidades. [...] De vez em quando me pergunta quando poderá escrever de novo, tem mais de cinqüenta romances na cabeça, me faz entender. "Quando fico bem?" Eu o animo sempre, conto-lhe curas de outras pessoas em piores condições ou iguais e que súbito começaram a falar e a escrever. Sorri para mim, para aquelas curas maravilhosas, nas quais, tenho certeza, ele acredita tão pouco quanto eu. Quer me ver feliz, tanto quanto eu quero vê-lo. Quando se comunica comigo através da escrita a professora se zanga com ele:
> – Lúcio, Lúcio, pare de escrever, faça um esforço e diga as palavras, mesmo errado.
> [...] Há poucos dias me comoveu muito escrevendo a propósito de uma coisa qualquer que lhe disse: "Eu, escritor por fatalidade". (CARDOSO M.H., 1973, p. 230-232)

Integrante da chamada "geração de 30", Lúcio fez parte do grupo de escritores que consolidaram o romance moderno no Brasil, como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, Erico Verissimo e outros. A narração fílmica salienta o seu enveredamento pelo chamado "romance introspectivo psicológico", por meio do qual Lúcio foi moderno "pesquisador das almas" (LACERDA, 1964, 3:35).

No entanto, a opção por essa vertente considerada mais universalista do Modernismo literário não encontrará em Lúcio um desprendimento da busca da brasilidade, comumente atribuída à literatura empenhada. É em atenção à identidade nacional e, em especial, aos perfis humanos de espaços subalternos, que vai buscar no interior mineiro da sua infância e na periferia carioca das longas caminhadas que fazia pela cidade de sua eleição, que Lúcio circunscreve o seu interesse pelos sofrimentos íntimos, pelas nuances entre sanidade e loucura, por dilemas filosóficos e espirituais.

> Outros estarão na Europa e, à ciência local, unirão o conhecimento clássico do Velho Mundo. Ah, mas que importa: sou feito da visão

> dessas cidades pequenas, de seu pequeno sol, de sua pequena vida. Não que elas se incorporem a mim através de sua paisagem pobre e o característico seja o que delas me vem à alma. Não disse *alma* e está certo. É este Brasil obscuro, feito de almas pobres e contrafeitas, o que me interessa. Apego-me a uma população de sombras – e o que vejo, é como um telão de teatro que circundasse a cena – sempre a mesma onde esta pobre gente me fala de seu esquecimento e do seu afã de perenidade. Existem, em meio ao pó e à contingência brasileira de assistir sem alegria à gestação de um velho burgo que nem sequer é novo – é neutro esperando em suas sepulturas brancas o sinal da ressurreição. (CARDOSO, 2012b, p. 502, grifo do autor)

No filme *O Enfeitiçado*, Lúcio Cardoso é celebrado, como grande escritor e artista moderno plural, aos moldes da contenção da segunda fase do Cinema Novo (Quadro 1), que se estendeu, grosso modo, do golpe de 1964 até o golpe dentro do golpe de dezembro de 1968. Tal como os filmes cinemanovistas de segunda fase, que se afastaram da favela e do sertão para examinar o fracasso do projeto de esquerda por uma via autorreflexiva, o documentário do estreante Luiz Carlos Lacerda volta-se para *a arte que contempla a arte*, traçando a trajetória de vida do artista retratado como pretexto para expressão da poesia, quer por palavras, por imagens ou por música.

Quem melhor que Lúcio Cardoso para ilustrar aquele momento de desencanto do poder transformador da arte? Quem melhor que Lúcio Cardoso para reiterar o dilema do artista que busca representar as mazelas da realidade brasileira? Percebe-se, entretanto, atrelado aos limites da própria subjetividade burguesa.

> Enquanto os filmes da primeira fase [do Cinema Novo] tendem a apresentar um cenário rural, os da segunda fase são predominantemente urbanos, e, se os filmes da primeira fase exibiam um estilo comprometido com o realismo, os da segunda fase tendiam à auto-referência e ao antiilusionismo. Essa mudança de foco trouxe consigo um corolário. Como os cineastas eram, de modo geral, intelectuais brancos de classe média, esse olhar crítico no espelho tendia a não incluir negros ou mestiços. O golpe militar destruiu as ilusões dos esquerdistas que se haviam imaginado como líderes das massas marginalizadas, combatendo a alienação e avançando rumo à liberdade. O golpe forçou essa elite progressista a encarar simultaneamente sua própria impotência – já que o regime aprisionou os militantes de esquerda ou forçou-os ao exílio – *e* seu próprio *status* de elite. Nesse sentido, a esquerda branca foi forçada a aceitar-se como branca e como elite, em vez de se apresentar simplesmente como porta-voz autonomeada do povo. (STAM, 2008b, p. 334, grifo do autor)

Quadro 1. Decupagem analítica do documentário *O Enfeitiçado*

O Enfeitiçado: Vida e Obra de Lúcio Cardoso **Luiz Carlos Lacerda, Brasil, 1968, Documentário, 11', pb.**			
Sequência	**Planos**	**Banda Imagem**	**Banda Sonora**
1	1-8	Créditos iniciais Legendas sobre detalhes a preto e branco de quadros de Lúcio, que mudam a cada plano	Música: "Sonata ao luar" de Beethoven Sonata n. 14, op. 27, n. 2, para piano
	8	Legenda dedicatória: "dedido êste filme a maria helena cardoso"	
2	9-23	Apresentação biográfica de Lúcio Cardoso: infância (em Minas Gerais), adolescência e estreia literária (no Rio) Fotografias e imagens de outros materiais do arquivo pessoal do escritor mesclados a fotos antigas da cidade do Rio de Janeiro (com exceção do Plano 17)	Narração em *voz over* A música é interrompida no plano 10
	13	"Poemas do colégio interno" (título e primeira estrofe)	
	17	Filmagem da fachada da casa de Lúcio O plano se difere dos anteriores (de arquivo) pelo movimento de câmera (de cima para baixo)	
3	24	Depoimento de Octávio de Faria sobre Lúcio Cardoso Entrevista concedida na casa do escritor	Octávio de Faria
4	25-34	Características gerais da literatura cardosiana Mais uma vez, imagens do arquivo pessoal do escritor mescladas a fotografias antigas da cidade do Rio de Janeiro	Narração em *voz over* Música: balada carioca (a partir do plano 26)
	25-26	Fotos da casa em que Lúcio nasceu, Curvelo-MG	Leitura de trecho dos *Diários* em que o escritor rememora a infância
	29-34	Capas de obras do autor, fora da ordem de publicação, sendo a última delas a da novela que dá título ao filme	
5	35-44	Produções de Lúcio para teatro e cinema Imagens do espólio pessoal do escritor, com movimentos de câmera destacando algumas delas	Narração em *voz over* Sem música
	35	Capa da publicação da peça *O escravo*, destacada por movimento de câmera (de cima para baixo)	
	36	Foto de ensaio realizado pelo Teatro de Câmera, com movimento de câmera (*zoom in* em Lúcio)	
	41	Foto das filmagens de *A Mulher de Longe*, o movimento de câmera coloca em destaque os protagonistas (Iracema Vitória, seguida por Orlando Gui)	
6	45-46	Depoimento de Walmir Ayala sobre Lúcio Cardoso Entrevista concedida na casa do escritor	Walmir Ayala
	45	Walmir Ayala na escrivaninha de sua casa	
	46	Filmagem no Jardim Botânico do Rio de Janeiro (passeio com a câmera na mão)	Ao encerrar a fala de Walmir Ayala retoma-se a "Sonata ao luar" de Beethoven
7	47-51	Acerca da *magnum opus* de Lúcio, o romance *Crônica da casa assassinada* (*CCA*)	Narração em *voz over* A música continua até o Plano 48
	47	Outro plano do Jardim Botânico (fixo)	
	48-51	Capas das várias edições da *CCA* e recortes da recepção crítica na imprensa	
8	52-53	O pioneirismo de Lúcio na escrita diarística no Brasil Capa do *Diário I* seguida de foto de Lúcio com a mãe, Maria Wenceslina Alves de Souza	Narração em *voz over*

9	54-55	A escrita da maturidade. Os poemas de Lúcio dedicados a amores e amigos em mesas de bar Planos filmados em bares frequentados por Lúcio	Narração em *voz over* retoma-se a "Sonata ao luar" de Beethoven no Plano 55 ao mencionar o AVC de 1962
10	56	Manuscrito do último poema de Lúcio: "Arde no ácido clínico da pluma", com a câmera passeando pela página e possibilitando a leitura integral do texto	"Sonata ao luar" de Beethoven
11	57-70	As pinturas de Lúcio diante da impossibilidade de escrever Imagens de quadros de Lúcio (57-65) seguidas de recortes de sua recepção na imprensa (66-70)	Narração em *voz over* A música continua
12	71	Prêmio Machado de Assis pelo conjunto da obra, recebido por Lúcio em 1965 Fotografia da premiação	Narração em *voz over* A música continua
13	72-79	Balanço sobre o escritor enquanto artista multifacetado Planos da filmagem de passeio pelo Jardim Botânico intermediados pelas filmagens de Lúcio e suas pinturas (as últimas imagens do escritor em vida) e seguidos por filmagens de espaços noturnos cariocas frequentados pelo escritor e pelo cineasta (76-79)	Narração em *voz over* A música continua
	79	Legenda: FIM 1968	

3.3 *A Mulher de Longe* (1949/2012): do projeto à pesquisa

Realizado por ocasião das comemorações do centenário de Lúcio Cardoso, com estreia na Mostra de Cinema de Ouro Preto (CineOP), o filme *A Mulher de Longe* (2012, doc, 75', pb), de Luiz Carlos Lacerda, oferece uma reconstituição poética do filme homônimo concebido e dirigido por Lúcio em 1949, mas deixado inacabado. "O Lúcio, como todo bom maldito, tinha que completar o centenário no ano do Jorge Amado e do Nelson Rodrigues. Depois da morte do Saraceni (em 14 de abril), era minha obrigação", diz Lacerda em entrevista,[44] inserindo seu documentário entre as publicações, reedições, exposições e mesas de debate organizados em função da efeméride.

No ano anterior ao projeto de filme frustrado, Lúcio iniciava as suas atividades com cinema, escrevendo seu primeiro roteiro cinematográfico para *Almas Adversas*, o quinto filme do diretor Leo Marten, pseudônimo de Ivan Dolsky, um tcheco que já trabalhava com cinema no Brasil desde os anos 1920. Para *Almas Adversas*, Lúcio colaborou também como assistente

[44] BRAGA, Carolina. Luiz Carlos Lacerda estreia documentário *A mulher de longe*, baseado em longa-metragem inacabado do escritor Lúcio Cardoso. *Portal Uai*, Belo Horizonte, 22-06-2012 08:59. Disponível em: https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2012/06/22/noticias-cinema,102449/luiz-carlos-lacerda-estreia-documentario-a-mulher-de-longe-baseado-em-longa-metragem-inacabado-do-escritor-lucio-cardoso.shtml. Acesso em: 10 jun. 2020.

de direção e como um dos produtores associados. Trata-se do primeiro longa-metragem de ficção brasileiro inteiramente filmado em locações, ou seja, sem utilização de estúdio, à semelhança do Neorrealismo italiano. Foi rodado em Congonhas-MG, diante da arquitetura barroca de Aleijadinho, com fotografia de Ruy Santos, um dos principais fotógrafos artísticos da época. Estrelado pelos atores Graça Mello e Bibi Ferreira, com a participação de outros nomes conhecidos, como Ambrósio Fregolente, David Conde, Lúcia Lopes e Nelson Dantas, o filme faz ecoar, *avant la lettre*, adiantado em dez anos, uma obra-prima do cinema, *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock. Tal como Kim Novak, uma das grandes musas do *star-system*, que se divide entre Madeleine e Judy, desorientando o apaixonado Scottie (James Stewart), Bibi Ferreira dá corpo, em duplicado, a Zefa e Georgina, que dificultam, entre o ver e o relembrar, a peregrinação do escritor Carlos (Graça Mello) para cumprir uma promessa.

Érica Ignácio da Costa (2016) conseguiu recuperar quatro folhas manuscritas, avulsas e escritas a lápis, do roteiro de *Almas Adversas*, na FCRB. Delas, não pôde deduzir muito mais sobre o enredo do filme, apenas resgatar alguns elementos, como os nomes de parte das personagens, que não correspondem aos nomes finais utilizados no filme; certos índices de construção do espaço ficcional – a praia e o mar (o argumento previa uma locação litorânea), a igreja, o leilão, a festa; e o entrecruzar de relacionamentos amorosos, semelhante ao poema "Quadrilha", de Carlos Drummond de Andrade.

> No breve e incompleto argumento, Lúcio Cardoso parece ainda não possuir noção exata do formato de um roteiro cinematográfico, que aparecerá muito bem formatado no ano seguinte com *A mulher de longe*. Ele cria muito mais imagens do que uma linha narrativa clara, tem uma *noção muito econômica de diálogos* e o que se faz presente é o *excesso de imagens*, de uma praia solitária e de seres que se cruzam neste cenário. Mas é impressionante notar como o autor já apresentava noções cinematográficas como fusão de imagens, imagens em movimento e certo ritmo de montagem, como na ideia do barco que chega na praia e se funde com a imagem dos pés de uma multidão. (COSTA, 2016, p. 91-92, grifos nossos)

Almas Adversas foi o primeiro título produzido de forma independente por João Tinoco de Freitas, o pai de Lacerda, após encerrar as atividades da Liberdade Filmes, produtora ligada ao PCB, em função da cassação do partido. A partir do sucesso das rodagens, Tinoco convidou Lúcio, na sequência e antes da estreia do primeiro filme, para assumir não apenas o roteiro, como também a direção do segundo filme de arte, aos moldes do cinema de

autor, antes mesmo de os jovens turcos, críticos relacionados à revista *Cahiers du Cinéma*, definirem o conceito. Assim surgiu o projeto de "A Mulher de Longe",[45] título do filme frustrado de Lúcio Cardoso, cujo conturbado processo de filmagem foi relatado por ele no *Diário I*, publicado em 1960. Ao recuperar e fazer vir a público esse título soterrado da história do cinema brasileiro, com o documentário de 2012, Lacerda não apenas retoma o filme esquecido, como perfaz a presença e a importância do escritor Lúcio Cardoso para o desenvolvimento do cinema no Brasil, seja como roteirista, como fonte de adaptações, ou mesmo como artista do espetáculo, envolvido diretamente em esforços coletivos que sedimentaram o caminho do Cinema Novo.

Em atenção a isso, gostaríamos de iniciar a discussão acerca de *A Mulher de Longe*, não pela abertura do documentário de 2012, mas pela sequência que retoma *Almas Adversas* como o primeiro título da trajetória de Lúcio no cinema (LACERDA, 2012, 29:38-36:36). Hoje, encontram-se apenas alguns fragmentos do filme, em estado muito precário, na Cinemateca Brasileira. Esses fragmentos foram tratados e digitalizados, justamente, em função do documentário de Lacerda, que possibilitou a recuperação desse material, cujo resultado constitui a sequência referida.

Composta por cenas avulsas e desarticuladas entre si, a sequência do primeiro filme com participação de Lúcio, presente em *A Mulher de Longe*, evidencia os esforços de Lúcio e Marten para encontrar, na expressividade imagética, equivalentes audiovisuais para a potência poética da escrita cardosiana. Nesse sentido, salta aos olhos, à semelhança do que Costa (2016) observou no manuscrito fragmentário do roteiro, a opção do filme pela economia dos diálogos, substituídos por um gestual não naturalista, que remete aos códigos do cinema mudo, envolvendo em mistério as intenções das personagens, sobretudo a fantasmagórica Zefa, uma das duas figuras interpretadas por Bibi Ferreira, justamente a mulher que faz lembrar da outra. Zefa enfrenta a câmera, olhando o espectador nos olhos, como também sequestra a banda sonora, com a sua gargalhada exuberante e macabra (Figura 3). A sedução que provoca no protagonista, interpretado por Graça Mello, oscila entre índices de paixão e desejo e elementos de horror e morte.

[45] Será mencionado aqui, entre aspas, o título "A Mulher de Longe", sempre que nos referirmos ao filme de ficção inconcluso, rodado em 1949, uma vez que ele não veio a ser exibido/publicado. *A Mulher de Longe*, em itálico, referirá ao documentário realizado em 2012 por Luiz Carlos Lacerda.

Figura 3. Zefa de *Almas Adversas*, no documentário *A Mulher de Longe*



Poucas pistas nos restam acerca do resultado fílmico de *Almas Adversas*. Cabe lembrar que esse filme de arte, com produção independente e orçamento limitado, foi lançado na altura em que se consolidava um cinema de gênero no Brasil, com a segunda fase da Atlântida, empresa cinematográfica estabelecida no Rio de Janeiro em 1941 e reestruturada em 1947, por Ribeiro Júnior, no sentido de conquistar maiores êxitos de bilheteria, resultando na realização massiva e no sucesso estrondoso das chanchadas. Sobre a recepção do filme, Lúcio faz um comentário vago no *Diário I*:

> Estreia hoje de *Almas Adversas*, que tanto trabalho me custou. É verdade que serviu para mim como uma profunda experiência, mas não posso constatar senão que se trata de uma grande esperança fracassada. Com que ingenuidade acreditei que estivesse trabalhando a favor de uma grande tarefa! – e convenhamos, o defeito não é dos outros, é meu. Não tive a alma pequena que era necessária para empregar nessas coisas... E só compreendi isto tarde demais. (CARDOSO, 2012b, p. 250)

Quando Lúcio vê estrear *Almas Adversas* nos cinemas cariocas (Figura 4), já eram passados vários meses da interrupção de "A Mulher de Longe". Isso pode ter impactado a sua percepção do filme. Desiludido do cinema, na mesma época em que enfrentava dissabores também nas suas incursões pelo teatro, é difícil dizer se a percepção desencantada de Lúcio condiz com a percepção do público espectador. Em artigo crítico para o periódico *Letras e Artes*, anterior à estreia comercial do filme, Raul de Oliveira Filho afirma o seguinte:

> A história de *Almas Adversas* é das mais complexas do cinema nacional – não se achassem nela envolvidos alguns dos nomes mais importantes de nossos meios artísticos, e não concretizasse essa produção, a maioria dos sonhos de quantos esperam o verdadeiro nascimento do cinema nacional... Houve *Limite*,[46] é claro, mas *Limite* permanece como uma produção à parte, uma tentativa intelectual e restrita, dos nossos velhos tempos do mudo... Há ainda duas ou três coisas que devem ser citadas – mas, tratando-se de uma nova fase no cinema nacional, lícito é esperar dos realizadores de *Almas Adversas* um salto, um progresso, que situe esse filme entre o que de melhor se fez e se fará por muito tempo entre nós.[47]

Figura 4. Fotografias do filme perdido *Almas Adversas*[48]



[46] Oliveira Filho refere-se ao longa-metragem de ficção *Limite* (1931), de Mário Peixoto, com quem Lúcio Cardoso discutia cinema, ao lado de Octávio de Faria, no Chaplin Club. Há no arquivo da FCRB uma longa carta de Mário Peixoto a Lúcio, datada de fevereiro de 1937, que testemunha a paixão compartilhada pela sétima arte.
[47] OLIVEIRA FILHO, Raul de. Almas Adversas... marco do cinema nacional. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 20-02-1949, p. 15. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/114774/1475. Acesso em: 24 abr. 2021.
[48] Imagens publicadas pelo periódico *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 08-03-1949; 29-03-1949. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/084859/50372; http://memoria.bn.br/docreader/084859/50456. Acesso em: 12 fev. 2022. Na primeira imagem, vê-se David Conde, Lúcia Lopes e Nelson Dantas; na segunda, Lúcia Lopes; e, na terceira (maior), Bibi Ferreira ao centro de Vina de Souza e Rosita Gay.

Se são escassas as informações sobre *Almas Adversas*, o relato das filmagens de "A Mulher de Longe", presente no *Diário I*, permite perfazer, em riqueza de detalhes, a trajetória do segundo título de Lúcio no cinema, relativo à sua tentativa frustrada de se lançar como diretor. Rodado em Niterói-RJ, numa aldeia de pescadores conhecida como Praia do Gradim, o filme de Lúcio esteve perdido até que Lacerda empreendesse a pesquisa que gerou o documentário homônimo, aqui discutido.

Na entrevista a Carolina Braga (cf. nota 43), Lacerda comenta que desde 1968, quando realizou *O Enfeitiçado*, nutria o desejo de recuperar os negativos do que Lúcio chegou a filmar, os quais inicialmente ficaram sob tutela de Tinoco, antes de serem doados para a Cinemateca Brasileira. Na época, a busca foi malsucedida: "Abriram um galpão enorme para mim e me falaram para procurar. Como havia sido filmado com nitrato de prata, e o negativo era altamente inflamável, fiquei com medo de o material ter sido queimado", conta na entrevista. Remotivado, em 2010, pelo desejo de homenagem, na proximidade da data comemorativa, Lacerda retomou a busca, até que os fragmentos fílmicos foram localizados por Arthur Sens, funcionário da Cinemateca. "Ele me disse que o filme estava lá, era mesmo de nitrato de prata e que eles o estavam recuperando. Levou seis meses de trabalho, porque estava cheio de fungos. [...] É uma fotografia lindíssima. Tem uma atmosfera de Eisenstein, uma coisa meio Pasolini".

Resultante, pois, de uma pesquisa cuidadosa e desejosa de revelar a faceta cinematográfica de Lúcio Cardoso, o documentário *A Mulher de Longe* começa por expor os bastidores do seu próprio processo criativo, celebrando não apenas o cinema, como também a investigação fílmico-bibliográfica. A primeira sequência do filme traz espaços da FCRB, onde se encontra o espólio de Lúcio, mostrando-os de fora para dentro. Vemos o próprio Luiz Carlos Lacerda sentado à mesa de consulta, vasculhando as pastas do acervo. Os cadernos diarísticos de Lúcio, com sua caligrafia caprichada, misturam-se a cadernos em que o cineasta faz, também de próprio punho, as anotações e transcrições para o filme. A *persona* literária de Lúcio é, assim, recuperada, a partir do espaço compartilhado pelos pesquisadores cardosianos. Com fotografias dele estampadas na capa de livros – como o *Diário completo*, publicado pela José Olympio em 1970, e o inventário do arquivo (RANGEL; LEITÃO, 1989) – e o virar das páginas dos manuscritos diante da câmera, celebra-se a preservação dessa memória.

Estamos efetivamente diante de um documentarista que é também um investigador cardosiano. Disso sucede um filme que é, ao mesmo tempo, tanto "uma visão bem íntima de Luiz Carlos Lacerda sobre a obra do escritor/amigo Lúcio Cardoso" (COSTA, 2016, p. 98), como uma fonte criteriosa de estudo dos *Diários*, das correspondências, dos recortes de imprensa, enfim, dos materiais de arquivo que contribuem para a compreensão do copião de 1949, então restaurado.[49] Das palavras de Lúcio mostradas diretamente dos manuscritos, na materialidade de texto escrito na letra de seu autor, passamos a acompanhar, depois dos créditos iniciais, a narração de Ângelo Antonio, em *voz over*, fazendo a leitura de trechos do diário de filmagens de "A Mulher de Longe", junto a imagens da paisagem praiana atual do Rio de Janeiro, como espaço de encontro entre a literatura cardosiana e o cinema lacerdiano.

O narrador fílmico faz destacar a locação de pujança da praia e do mar, que Lúcio procurava para seu filme, atualizando a imagem da fortaleza de Santa Cruz, em aproximação dos *Diários* à poesia de Lúcio, o que contribui para reforçar o tom lírico do documentário:

> **A Barca**
>
> Amo-te assim fremente sobre os mares incertos,
> exposta ao rijo vento e às surpresas da noite.
> Vejo do teu convés as estrelas que nascem,
> nuvens que baixam à superfície das ondas,
> gaivotas que passam, solitárias praias.
> Amo-te assim ao rude embalo da viagem,
> toda adornada de tristonhas luzes.
> E enquanto os risos rolam à flor das águas ociosas,
> segues em busca de um cego destino,
> deixando na tua esteira papéis que voam
> e essa música que parece vir da sombra
> ou da líquida espuma que ao luar cintila.
> (CARDOSO, 2011, p. 289; LACERDA, 2012, 7:12-7:48)

A inserção do poema acima revela o assombro do artista Lúcio Cardoso – poeta, romancista ou cineasta – perante a força da presença da natureza e o impacto do ambiente sobre o humano. Por meio dessa inserção, Lacerda salienta a importância da escolha acertada das locações fílmicas para Lúcio, demonstrando que as preocupações a esse respeito expressas no diário de filmagens dialogam de forma mais ampla com o projeto estético cardosiano, com seus lugares de noite e de sombra a prolongar a depressão e a dor existencial de suas personagens.

---

[49] Parte do material fílmico restaurado não ficou disponível a tempo para o documentário, mas será posteriormente incluído no filme *O Que Seria Deste Mundo Sem Paixão?*.

Um pouco mais para frente no filme, surge o segundo local de pesquisa, a Cinemateca Brasileira, em convite para que se acompanhe, também, o processo lento e delicado empreendido pelo laboratório de restauração de películas. Mediado por uma lente ampliadora, o olhar da câmera dá a ver a matéria mesma dos negativos, na sua fragilidade e perenidade, requerendo diferentes maquinários e profissionais para voltar a exibir, numa tela, os fotogramas ali fixados. De maneira que, se Lúcio registra a rotina das filmagens de seu "A Mulher de Longe" nas páginas dos *Diários*, Lacerda utiliza a câmera para testemunhar os bastidores deste novo *A Mulher de Longe*.

A escrita diarística de Lúcio, produzida com intenção específica e declarada de publicação, começou com um primeiro volume mantido entre 1942 e 1947, no qual se destacavam notas de leitura. Denominado "Diário 0" por Ésio Macedo Ribeiro, o texto ficou perdido nas mãos de um amigo de Lúcio até ser anexado ao arquivo da FCRB, só vindo a público na compilação dos *Diários*, publicada em 2012. O *Diário I*, escrito entre 1949 e 1951 e publicado por Lúcio em 1960, descreve as suas experiências no cinema e no teatro como projetos frustrados, parênteses da atividade principal de romancista, na qual repousaria, de fato, o seu talento artístico. Já o *Diário II*, de 1951 a 1962, ano do AVC, apresenta um caráter mais íntimo e confessional. Além desses cadernos, Lúcio escreveu uma coluna semanal em formato de diário, o "Diário Não Íntimo", no jornal *A Noite*, entre 1956 e 1957, bem como compôs nesse gênero alguns textos avulsos, como o metalinguístico "Diário de terror" (1952).

O diário de filmagens de "A Mulher de Longe", entre outras passagens dos *Diários* que abordam o cinema, revelam a consciência desencantada de Lúcio quanto a suas habilidades como artista do espetáculo. Apreende-se dessas páginas a lucidez de Lúcio acerca de suas empreitadas no cinema – e no teatro – como experiências fracassadas, sobretudo devido à sua inexperiência, apesar do grande empenho colocado nelas:

> Finalmente devemos começar amanhã as filmagens de *A mulher de longe*. Sozinho, enquanto passo e repasso cenas que pretendo fazer viver diante da câmera – esse estranho gosto, essa ansiedade de fazer reviver através de um detalhe, um mundo adormecido e apenas entrevisto – sinto uma espécie de choque, um fremido quase de susto. Parece-me que acordo de repente, que não tenho o direito de tocar nessas formas escondidas, que não me pertence o dom de fazer ressurgir na tela a visão de um sentimento ou de uma paisagem perturbada... Como pude ir tão longe – pergunto a mim mesmo, como pode me ter apanhado assim desprevenido toda essa diabólica engrenagem? (CARDOSO, 2012b, p. 193-194)

As descrições minuciosas da rotina das gravações e dos percalços climáticos, contextuais e humanos que atrasavam o cronograma, alinhadas à insatisfação crescente de Lúcio com os resultados imagéticos obtidos, permitem ao leitor apreender a derrocada do projeto dia a dia, entre os problemas técnicos, a escassez financeira da produção e a já mencionada inexperiência de Lúcio como cineasta (por ele mesmo reconhecida). No documentário *A Mulher de Longe*, a narração em *voz over* reproduz algumas das passagens mais significativas desse depoimento diarístico de Lúcio, de maneira a falar não apenas do artista, mas das complexidades da própria arte de filmar. Mais propenso para o trabalho solitário de escritor, em que é o único impactado pelo exercício repetitivo de repensar e reescrever, Lúcio fatigava-se com o trato da equipe e a postura, entre resoluta e flexível, exigida pela posição de diretor.

Em entrevista para o filme *Tinoco*, também de Luiz Carlos Lacerda, o ator Nelson Dantas comenta a experiência de ter sido dirigido por Lúcio em "A Mulher de Longe" e dá o seu diagnóstico para o malogro do filme:

> Eu me lembro que Lúcio filmava como escrevia. Um pouco à maneira do que ele me contou uma vez, [...] que ele sonhava trechos de livros [...]. Só que não dá pra fazer cinema assim. Não dá para fazer cinema escrevendo de véspera e querendo mudar no dia seguinte, acho que o processo deve ter sido mais ou menos esse. [...] Era um grande poeta, era um grande escritor, mas um roteiro deve ficar pronto com uma certa antecedência, isso é fatal se não acontecer. E por trás disso estava João Tinoco de Freitas, talvez mais louco que Lúcio, tentando bancar isso. [...] Então, são as duas lembranças que eu tenho: de um poeta querendo fazer um filme de arte e de um produtor que não era um poeta, mas que no fundo tinha uma certa alma de poeta, porque era um louco que queria produzir um filme de um outro louco, as coisas não deram certo porque eram uma loucura só. Mas era também um idealismo muito grande, um grande amor pelo cinema que ambos tinham e todos nós temos. (in LACERDA, 1998, 27:56-31:53)

Assim como Nelson Dantas, a maior parte da equipe de Lúcio em "A Mulher de Longe" vinha das filmagens de *Almas Adversas*. A fotografia novamente era de Ruy Santos, a personagem antagonista era interpretada por Rosita Gay, mas o triângulo amoroso central trazia rostos novos, escolhidos especialmente por Lúcio. O casal protagonista era vivido pela estrela de teatro Iracema Vitória e pelo astro de cinema Orlando Guy, e a terceira apaixonada, a frágil filha da vilã, era representada por Maria Fernanda, filha de Cecília Meireles, das relações que Lúcio trazia da experiência conjunta com teatro (Figura 5).

Figura 5. Lúcio com Maria Fernanda nas filmagens de "A Mulher de Longe" e com Cecília Meireles em ensaio de peça teatral[50]





A locação do filme na Praia do Gradim, em Niterói, também foi cuidadosamente determinada por Lúcio, muito atento ao potencial imagético da paisagem. Ao discutir a função do espaço no cinema, Lúcio utiliza o conceito epsteiniano de fotogenia para descrever a potência poética de determinados elementos da natureza, sem explicitar qualquer filiação cinematográfica. Mas o resultado fílmico vislumbrado por meio do documentário de Lacerda nos permite compreender a estética procurada por Lúcio como uma espécie de tratamento expressionista, com certa atmosfera de horror, ao destaque neorrealista à filmagem em espaços naturais, obtida fora dos estúdios. Em livre interpretação, diríamos que Lúcio buscava na concretude do mundo natural as paisagens fantásticas, de pesadelo, descritas em suas obras literárias. Talvez por isso os planos panorâmicos sem a presença humana, obtidos da praia e da aldeia de pescadores, são a fonte de maior contentamento com o filme que Lúcio demonstra nos *Diários*.

Yeda Teixeira da Rocha, em reportagem para o jornal *A Manhã*, do qual Lúcio Cardoso era colaborador regular desde o início da década de 1940, reitera o caráter singular

[50] A segunda imagem é referente a ensaio do Teatro de Câmera, grupo teatral fundado em 1947, sob direção geral de Lúcio. Na fotografia figuram, na ordem: Agostinho Olavo, Esther Leão, Alma Flora, Cecilia Meireles, Mary D. Cardoso, Maria Sampaio e Lúcio Cardoso. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/003085/41959. Acesso em: 10 fev. 2022.

da locação escolhida para “A Mulher de Longe” e as dificuldades técnicas e climáticas apresentadas por conta disso, em especial para a feitura de um cinema de baixo orçamento:

> Foi com emoção que João Augusto e eu nos dirigimos à Praia do Gradim. Assistiríamos a uma filmagem. Deparamos com um povoado de pescadores. Atraídos pelo matadouro local, centenas de urubus voavam sobre nossas cabeças. Pousavam sobre as ruínas de uma ponte ou vinham até a praia. Estranha praia aquela! Uma espessa camada de lama escura e malcheirosa formada por contínuo depósito de ossadas de peixes. Aqui e ali, um barco em repouso – estirado ao sol. Por vezes redes abandonadas sugeriam belíssimo “flash”.
> Todo povoado coopera. Não mais – simples curiosos. Ajudam sem timidez, sem afetação. Desenterram dos antigos baús vestidos de luto, velhos capotes. Emprestam com generosidade suas fisionomias seculares.
> Uma semana havia que não se filmara – chovera.
> Lúcio apresenta-nos as “velhas”. Uma delas, acocorada junto a uma tina, interrompe seu trabalho – madeixa caída, de cabelo branco patinado, lembra-nos vaidades mortas, feitiçarias – fitou-nos com olhar divergente e resmungou: “pensei que a lua comeu ele”. Estremeci. Vi Lúcio sorrir de cabeça baixa, quase tímido.
> O dia estava magnífico. O sol, e a luz devolveram-lhe Lúcio Cardoso.
> “Takes”
> Lúcio mostrou-nos um papel em que lemos os “takes” a serem filmados.
> Indagamos de Ruy Santos sobre o início da filmagem. Explicou-nos que não se daria tão cedo. Inúmeros fatores a impediam. A maré, por exemplo, ainda estava alta. Sobretudo era necessário esperar que o sol não fosse tão intenso. Sorriu com a minha surpresa. Deu a primeira explicação técnica: “Para não quebrar a continuidade do tom, mantemos o da cena inicial – o clima do filme é sombrio. Não dispomos de filtros, são caríssimos”. Alguém comentou: “nosso cinema é pobre”... Melancolicamente olhei para Lúcio: parecia divertir-se, começou a explicar outros detalhes do cenário do filme. Logo depois, cortando a explicação nos informa: “agora filmaremos um ‘take-extra’ – ‘close-up’ de dois urubus pousados num ganho de árvore”. Tudo pronto. O assistente traz as aves presas, já de véspera: parecem exaustas. Ruy leva a máquina para a árvore próxima. Fredy segue com os “rebatadores”. O diretor se aproxima lendo o “script”. Dois nativos sobem ligeiros pelos galhos da árvore. Os urubus estão sendo amarrados. Empoleiram-se mal no galho baixo. Pronto. Um pedaço de barbante balança no ar. Caindo das garras da ave. Procura-se uma tesoura – cortado. As aves se espantam. Uma delas muda de lugar. Com varas são aproximadas. Tudo O.K.? Não! O barbante que as prende balança no tronco. Qualquer um notará depois este detalhe. O “pescador” Jayme sai correndo, e logo volta com uma lata de lama. Enlameia-se o galho. Logo começa a juntar gente que sentada ao redor observa. Ao lado, Lúcio nota a asa mal fechada da ave. Dá um “toque mágico”. “Agora sim, pode começar”, exclama cansado. Nelson Dantas suspende a tabuleta – “take 46 Seq. 3”. Neste movimento compassado e brando as aves se assustam. Uma delas ainda presa – as asas enormes, o bico recurvado e sujo – debate-se ferozmente no ar. A outra vendo-se libre levanta voo e pousa adiante. As crianças correm atrás, com gritos de alegria – “pega ele! pega ele!” [...]. Um rio de sangue escoa pelo cano do matadouro próximo. Não há quem se sinta bem com aquele mau

> cheiro. As crianças conseguem afinal apanhar o bicho [...] – "pronto seu moço"... As aves equilibram-se amedrontadas nos galhos inflexíveis. A tabuleta murmura alguma coisa que chega até nós num sopro. "Silêncio". E começa a filmagem...[51]

O argumento de "A Mulher de Longe" narra a trajetória de uma mulher resgatada do mar por pescadores de uma aldeia isolada e perseguida pelas velhas beatas da região. Sem que nada se saiba do passado dela, a mulher se apaixona pelo pescador que se encarregou de abrigá-la, mas uma das velhas do vilarejo opõe-se ao relacionamento dos dois e faz de tudo para separá-los, pois esperava que sua filha, uma moça frágil e adoentada, se casasse com este pescador (Figura 6). Sobre o roteiro, Costa (2016) descreve que se encontram, na FCRB, 37 páginas datilografadas, das quais faltam o início e o final do texto. O início da narrativa fílmica pode ser depreendido a partir da sinopse oficial,[52] mas o final da história permanece incógnito. Há, ainda, cinco páginas de "ordem do dia" – uma organização geral feita por Lúcio e seu assistente para determinar a ordem em que as cenas deveriam ser gravadas.

Figura 6. Fotografias do elenco de "A Mulher de Longe"[53]



[51] ROCHA, Yeda Teixeira da. Um dia de filmagem com Lúcio Cardoso. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 30-10-1949. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/116408/45711. Acesso em: 26 jan. 2022.

[52] A sinopse escrita por Lúcio pode ser lida na ficha técnica do filme inserida no *site* da Cinemateca Brasileira. Disponível em: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=013824&format=detailed.pft#1. Acesso em: 12 jun. 2020.

[53] Publicadas por ocasião da divulgação do projeto, na *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 45, p. 20, 05-11-1949. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/025909_04/29263. Acesso em: 06 mar. 2021. Na ordem: Iracema Vitória (a mulher de longe), Orlando Guy (o pescador), Cora Ferreira (a única beata não figurante, que contracena com a velha) e Rosita Gay (a velha).

Dividido em três colunas, formatadas segundo Take/Ação/Som, o roteiro já apontava uma decupagem técnica detalhada, com indicação de enquadramentos, movimentos de câmera e disposição da *mise-en-scène*. Não aparenta o texto escrito de véspera, do depoimento de Nelson Dantas. Os *Diários*, no entanto, reiteram essa percepção, pois o próprio Lúcio comenta a sua insatisfação constante com as cenas, depois de ver os resultados das filmagens, o que o levava a várias revisões e reescrita do roteiro.

No filme, a velha vilã, interpretada por Rosita Gay, estaria sempre cercada por um "coro" de beatas, composto pelas mulheres idosas da aldeia, descritas como assustadoras e embruxadas no relato de Yeda Teixeira da Rocha. Essa figura do mal, com corpo coletivo, representaria a imutabilidade e o conservadorismo, em contraposição às possibilidades de mudança e arejamento social, suscitadas pela mulher vinda de longe, enfim amigada com o pescador. A temática da figura forasteira que desestabiliza a sociedade calcificada aonde chega já havia sido abordada antes por Lúcio na novela "O desconhecido", publicada em 1940, e será central para as narrativas da *CCA* e de *O Viajante*.

A velha, contrariada por sua filha ter sido preterida pelo pescador, torna-se representante do esforço de manutenção do *status quo* e interpela a situação conjugal dos protagonistas, recriminando a gravidez fora do casamento e acusando a recém-chegada de trazer consigo a epidemia, que passa a assolar a comunidade. Por conta disso, a população local, liderada pela velha e suas beatas, decide incendiar o casebre em que o casal morava. Mas a mulher vinda de longe guarda uma dubiedade e complexidade. Pouco antes do resgate dela, foi encontrado na praia o corpo morto de outra mulher forasteira, trazido pelo mar e consumido pela peste. Qual seria a relação entre elas? A mulher de longe estaria se escondendo de algo? Seria autora de um crime?[54]

Os trechos originais dirigidos por Lúcio, recuperados e inseridos no documentário *A Mulher de Longe* (com os acréscimos incluídos em *O Que Seria Deste Mundo Sem Paixão?*), não dão conta de explicitar esse enredo do filme inacabado. Ainda assim, o resgate dos fragmentos fílmicos, desaparecidos por 60 anos, constitui um marco para os estudos da obra de Lúcio Cardoso e para a pesquisa em cinema brasileiro. Sensível a esse dado investigativo, o documentário não procura reconstituir o projeto de filme em si, que não chegou a ser concretizado, antes busca ressaltar e celebrar o trabalho de pesquisa, de que se faz exemplo.

[54] Cf. Marília Rothier Cardoso (2013, p. 31-35) e Érica Ignácio da Costa (2016, p. 65-77) para descrições mais detalhadas do conteúdo das páginas sobreviventes do roteiro de "A Mulher de Longe".

No esforço de perfazer a trajetória de Lúcio no cinema, Lacerda recupera, ainda, sequências significativas de filmes seus e de Saraceni que se filiam à literatura cardosiana, desde *Porto das Caixas* – filme com roteiro de Lúcio e uma das obras inaugurais do Cinema Novo – e *Mãos Vazias* – que discutiremos em seguida –, até as adaptações dos grandes romances, *A Casa Assassinada* e *O Viajante*. Desse modo, o documentário demonstra, com fartos exemplos, a potência cinematográfica da escrita do autor homenageado pelos 100 anos de seu nascimento.[55]

Ao perfazer, pela via audiovisual, a comunicação de uma pesquisa monográfica sobre Lúcio Cardoso no cinema, Lacerda oferece, inclusive, uma interpretação sobre qual seria o estilo cinematográfico cardosiano, pois aproxima os fragmentos recuperados de "A Mulher de Longe" de cineastas como o grego Michael Cacoyannis e o italiano Pier Paolo Pasolini, destacando neste trio o empenho de aproximar o cinema da literatura clássica greco-latina. Na montagem fílmica em mosaico, que estrutura o documentário *A Mulher de Longe*, os fragmentos fílmicos relativos a Lúcio são intercalados com trechos de cenas dos filmes *Elektra* (1962) de Cacoyannis e *Édipo rei* (1967) de Pasolini. Essa associação insere o cinema cardosiano na tradição da tragédia clássica, tal como ela passa do teatro para o cinema, por meio da adaptação de peças e personagens míticas relativas ao berço da arte ocidental. Desse modo, o filme de 2012 sustenta a leitura de que o cinema de arte que Lúcio Cardoso tentou desenvolver em finais dos anos 1940, de forma pioneira no Brasil, iria ao âmago da expressão (pretendida como universal) dos sofrimentos humanos.

A interpretação de Lacerda acerca do projeto estético por trás da experiência cinematográfica de Lúcio vai ao encontro da análise de Marília Rothier Cardoso (2013), realizada a partir das reflexões de Lúcio sobre cinema e do contato com o arquivo do roteiro de "A Mulher de Longe". Para a pesquisadora cardosiana, Lúcio pensava o cinema como uma forma de revitalizar os ritos gregos arcaicos, concretizando na tela os aspectos trágicos da vivência humana. Ela recupera uma passagem do "Diário 0" em que o escritor afirma preferir a tragédia, tal como os gregos, a viver o alto pessimismo que Nietzsche preconizava, para defender que: "Essa exposição de preferência [a tragédia em vez do pessimismo] parece estar

[55] Ficaram de fora: *O Desconhecido* (1977) de Ruy Santos, longa-metragem de ficção perdido, adaptado da novela homônima de Lúcio Cardoso; *O Despertar de um Horizonte* (1964), documentário de Igino Bonfioli com roteiro de Lúcio; os próprios roteiros cardosianos depositados na FCRB, entre eles "O baile da morte vermelha" (início de roteiro para TV) e "Introdução à música do sangue" (texto inacabado que Lacerda irá depois filmar); e os documentários sobre a vida e a obra de Lúcio, como *O Enfeitiçado* e *Lúcio Cardoso* (1993), de Eliane Terra e Karla Holanda.

na base do projeto cinematográfico de Lúcio", uma vez que nele "é possível perceber a consistência do mito injetando força afirmativa ao argumento de escrita economica, que se delineia no roteiro [de "A Mulher de Longe"]" (CARDOSO M.R., 2013, p. 31). Chega, por fim, à mesma leitura que Lacerda:

> Descartando as soluções fáceis, [Lúcio] escolheu cenários inóspitos e chocantes e, ao imaginar uma trama adequada a eles, contaminou-se da violência mítica que serviu às tragédias arcaicas. Insuflou nos motivos melodramáticos, que o perseguiam, o "pessimismo" vigoroso, afirmativo dos gregos do passado. Não importa que o filme tenha ficado incompleto, o enfrentamento das dificuldades para concretizar seu próprio projeto revitalizou, sem dúvidas, os instrumentos narrativos que vinham sendo empregados na literatura e no teatro. Explorando, como estrangeiro, as complexidades da produção cinematográfica, Lucio Cardoso ganhou impulso na continuidade de sua trajetória e, assim, garantiu às obras posteriores maior [*sic*] ético-estética. (CARDOSO M.R., 2013, p. 35)

Ainda a respeito do que resta do roteiro de "A Mulher de Longe" e seu impacto sobre as obras-primas romanescas que Lúcio escreverá em seguida ao fracasso como artista do espetáculo, a pesquisadora destaca que "a potência dos efeitos visuais na articulação das cenas deve ter servido de lição de economia narrativa" (CARDOSO M.R., 2012, p. 32). Diferente do romancista prolixo,[56] o cineasta Lúcio Cardoso era contido nos diálogos e atento às potencialidades da câmera (de enquadramento e movimento) e da imagética dos gestos e ações (de atores e figurantes). No roteiro de "A Mulher de Longe", como é possível observar também no filme *Porto das Caixas*,[57] Lúcio prefere compor as cenas "com falas raras, contidas e principalmente ações planejadas na medida de sua plasticidade e movimentos realizados de preferência por grupos contrastantes, de modo a compor quase-coreografias semelhantes a danças rituais" (CARDOSO M.R., 2012, p. 32).

Em atenção a esse procedimento do cinema de Lúcio, Lacerda aproxima, por meio da montagem paralela, a procissão do enterro da mulher encontrada morta na praia, em "A Mulher de Longe", da procissão do enterro das vítimas da peste em *Édipo Rei* de Pasolini. Em

---

[56] No teatro de Lúcio Cardoso também se destaca a densidade dos diálogos, longos e poéticos, exigentes à compreensão do público. Utiliza, especialmente, conversas de um para um, que limitam o número de personagens em cena, o que vai de encontro ao dinamismo cênico em moda, introduzido por Nelson Rodrigues e pelo grupo Os Comediantes, dos quais era amigo e colaborador. As diferenças de registro perceptíveis em cada gênero artístico que Lúcio praticou evidencia seus estudos autodidatas em torno das especificidades de cada arte e a postura ativa de seus posicionamentos estéticos.

[57] Infelizmente, a análise do filme de Saraceni foge ao escopo deste trabalho. Recomendamos ao leitor assistir ao filme e tirar as próprias conclusões a respeito da economia dos diálogos na escrita de Lúcio Cardoso para cinema.

ambos, os populares surgem como sombras escuras em meio a uma vegetação rasteira, escassa e inóspita. Em ambos, os corpos mortos funcionam como um mau agouro, que faz pressentir o destino trágico inescapável dos protagonistas.

A representação de aspectos da literatura clássica no cinema de Lúcio Cardoso circunscreve a interação estética dos elementos de construção fílmica e determina as escolhas de densidade dramática. Suas personagens vivenciam paixões incontroladas e desfechos trágicos diante de um entorno completamente hostil, em que pesa o fardo do destino. O documentário de Lacerda, por meio do registro poético e do enfoque à pesquisa, consegue captar e transpor esse universo de exaltações, obsessões e exemplaridades fatídicas que marca o projeto de Lúcio, ganhando diferentes nuances em sua trajetória multifacetada por diferentes campos da arte, em que pese a economia da palavra nas suas incursões pelo cinema.

3.4 Entre duas *Mãos Vazias* (1938/1972): adaptação e transgressão

Inteiramente rodado em Paraty no 1º semestre de 1971, com lançamento nos cinemas brasileiros em 26 de junho de 1972, o filme *Mãos Vazias* (1972, drama, 80', cor) foi o primeiro longa-metragem e primeira obra de ficção de Luiz Carlos Lacerda. Produto da herança do Cinema Novo, nomeadamente dos bastidores do cinema de Nelson Pereira dos Santos, contou, graças à disponibilidade dos atores, com um superelenco tributário das filmagens de *Azyllo Muito Louco* (1970), em que figuram: Leila Diniz, Ana Maria Magalhães, Arduíno Colasanti, José Kléber, Hélio Fernando, Irene Stefânia e Nildo Parente. Literalmente nascido do corpo de *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), fazendo uso da película excedente, foi proibido pela censura e retido pelo produtor principal, Jece Valadão (Magnus Filmes),[58] que deu declarações de que não lançaria o filme "em respeito ao público".

Além de hermético, metalinguístico, com uma narrativa não linear, cheia de lacunas e com forte carga erótica, *Mãos Vazias* não se exime de posicionar-se diante do momento político que o país atravessava, no tenso período de governo Médice, em que a ditadura militar intensificou a prática de tortura e a censura tornou-se ainda mais repressiva. Discretamente, ou não tanto, o filme critica diretamente o regime, logo nas primeiras cenas,

[58] O filme foi coproduzido por Ana Maria Magalhães (Paraíso Filmes) e contou com a colaboração de Nelson Pereira dos Santos entre os produtores-associados.

criando uma situação em que o uso de giz é proibido nas escolas e os professores passam a lecionar sob vigilância policial. No filme, a motivação para isso não é política, mas o paralelo com a repressora realidade nacional fica desde então estabelecido.[59]

A convite do diretor do Festival Internacional do Filme de Adelaide e Auckland, Eric Williams, o filme foi levado por Lacerda, Leila Diniz, Ana Magalhães e Arduino Colasanti para participar do setor competitivo da mostra, entre 4 e 7 de junho de 1972. Realizado em Adelaide, na Austrália do Sul, e em Auckland, na Nova Zelândia,[60] foi no retorno desse evento que Leila Diniz, após ter recebido o prêmio de melhor atriz, faleceu no acidente aéreo de 14 de junho, na Índia. O lançamento comercial do filme decorreu da grande repercussão nacional da tragédia. Ainda assim, Jece Valadão fez acrescentar uma tarja ao cartaz com o aviso: "Este é um filme de arte. Deve ser assistido somente por pessoas amantes do gênero".

Para a página sobre *Mãos Vazias* no Portal Brasileiro de Cinema, Luiz Carlos Lacerda comenta o contexto de realização da obra e a intenção por trás da proposta de adaptar, em 1971/2, a novela "Mãos vazias"[61] de Lúcio Cardoso, publicada em 1938.

> Parati, cidade escolhida para nossa aventura cinematográfica, nos acolheu com um carinho incomensurável – tínhamos o poeta José Kleber, que materializou a possibilidade de filmar pondo à nossa disposição dois sobrados para hospedagem, todas as locações com seus amigos, além de participar como ator secundário nos filmes do NPS [Nelson Pereira dos Santos] e, agora, protagonizar o meu, ao lado de Leila. Julio Romiti – um amigo de meu pai João Tinoco de Freitas (um dos produtores do *Rio, 40 Graus*), emprestou uma câmera 35 mm e o equipamento de som e luz. Leila conseguiu com Jece Valadão (com quem tinha trabalhado em *Mineirinho Vivo ou Morto*, de Aurélio Teixeira) o pagamento do laboratório e a edição; e a equipe e o elenco – a exemplo dos outros filmes anteriores [de NPS rodados em Parati] – organizou-se em cooperativa e entrou com o trabalho. Leila, para poder fazer o filme, vendeu um fusca – seu único bem material – e aceitou um trabalho numa novela de TV em São Paulo. No ano seguinte, com o recrudescimento da censura, e depois da famosa entrevista ao *Pasquim*, ela seria impedida de trabalhar. Filmamos em quatro semanas o romance de Lúcio Cardoso. E Leila foi escolhida por mim porque eu tinha certeza de que ela poderia fazer um trabalho dramático surpreendente e que me ajudaria a transformar aquela história de uma mulher submissa num filme transgressor – ao contrário do original, escrito por um dos nossos

[59] De forma debochada, os motivos para proibição do uso de giz nas escolas, no filme, não se referem às pichações de teor político, de abaixo a ditadura, frequentes na época, mas pichações lascivas, de ofensa aos homossexuais. Lacerda aproxima assim, com muita inteligência, a opressão política (da ditadura) e a opressão sexual (do patriarcado).

[60] Informações consultadas da revista *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 1, mai.-jun. 1972. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/004642x/1329. Acesso em: 15 set. 2020.

[61] Utiliza-se aqui o título desta e de outras novelas entre aspas, em vez de itálico, porque as consultamos inseridas no interior de volumes mais amplos. Neste caso, a publicação *Três histórias de província*, de 1969.

> maiores romancistas. Nelson estava longe, editando seu filme no Rio. E ela centralizou essa falta, administrando nossas carências, minha aflição de estreante (um filho dileto do revolucionário Cinema Novo filma uma novela de um mineiro católico e homossexual); e – sintomaticamente – resolveu assumir o papel de mãe, engravidando durante a visita de seu namorado Ruy Guerra às filmagens.[62]

Nesse comentário, Lacerda esmiúça como o seu primeiro longa-metragem foi fruto dos esforços coletivos da "patota do Nelson"[63] em produzir filmes de contracultura, que seriam mal-recebidos por todos os lados, porque tocavam em temas sensíveis ao conservadorismo arraigado mesmo entre as camadas progressistas da sociedade brasileira da virada dos anos 1960 para 1970 (Figura 7). Explicita a intenção provocativa por trás da sua escolha por voltar a Lúcio Cardoso, tema do curta *O Enfeitiçado*, agora pela adaptação, essa via mais costumeira dos diálogos intersemióticos entre literatura e cinema. Percebe-se, pois, de partida, que o par de obras intituladas *Mãos Vazias*, livro de 1938 e filme de 1972, cuja intersecção é a mais explícita do nosso *corpus* de pesquisa – por remeter a um texto-fonte publicado e uma das obras mais conhecidas de Lúcio –, revelam entre si "um amor desrespeitoso", uma paixão que "não tem medo de criar em cima".[64]

Figura 7. Luiz Carlos Lacerda, na fase *hippie*, junto a Leila Diniz, durante as filmagens de *Mãos Vazias* (foto de Rogério Noel)



[62] LACERDA, Luiz Carlos. Mãos Vazias. *Portal Brasileiro de Cinema*, s.d. Disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/leila/filmes/cinema/02_03_12.php. Acesso em: 12 jul. 2020.

[63] Vale lembrar que "filme de autor" raríssimas vezes é obra de *um só* autor. Antes resulta da autoria conceptiva e orquestradora de um cineasta, diante das autorias artísticas individuais de cada membro do grupo envolvido.

[64] Em lembrança às palavras de Paulo César Saraceni sobre o que seria uma boa adaptação cinematográfica de obra literária, que citamos anteriormente, na seção sobre as relações gerais entre Modernismo e Cinema Novo (SARACENI, 1993, p. 127).

Lacerda chama romance ao livro classificado pelo próprio Lúcio Cardoso como novela. Depois da estreia com três romances lançados em anos consecutivos – *Maleita* (1934), pela editora do poeta Augusto Frederico Schmidt, *Salgueiro* (1935) e *A luz no subsolo* (1936), já pela José Olympio, que publicará os títulos principais da literatura cardosiana –, essa narrativa de menor extensão e pretensão, do quarto livro publicado, após o intervalo de dois anos, é compreendida por seu autor como uma espécie de pausa produtiva da atividade principal de romancista. Na sequência do sucesso consensual de *Maleita* e *Salgueiro*, Lúcio vê-se impactado pelo intenso debate causado por *A luz no subsolo*, que dividiu opiniões no seio da querela entre regionalistas e espiritualistas, no tumultuado cenário literário dos anos 1930, introduzindo a imagem que dele ficará de polemista e reacionário.

Em reflexão sobre o enveredamento do romancista Lúcio Cardoso por outros campos da escrita literária e por outras artes, Octávio de Faria chama a atenção para o abandono da trilogia "A Luta Contra a Morte", da qual *A luz no subsolo* seria o primeiro volume, por consequência dessa recepção controvertida.

> Ora, ao invés desses romances do ciclo de *A luta contra a morte*,[65] o autor, durante mais de vinte anos, desdobrou-se em novelas, contos e dramas, em páginas de diário e poesias – e até mesmo num belo romance *Dias perdidos*[66] – que, se eram interessantíssimos como obras em si, se nos davam testemunhos valiosíssimos da multiplicidade dos seus talentos, não eram a resposta esperada em relação aos problemas colocados nas páginas finais de *A luz no subsolo*. [...] Que sucedera ao romancista Lúcio Cardoso? Por que *Apocalipse* não chegara a tomar forma definitiva? Por que as perguntas colocadas nas páginas finais de *A luz no subsolo* não tinham tido resposta imediata? Por que o autor se lançara então, e tão ardorosamente, na técnica da novela para, anos depois, tentar com igual paixão, o substitutivo do drama? Por que a tentação das pequenas confissões que são o *substratum* dos livros de poesia, das páginas do *Diário*, do próprio *Dias perdidos*? Por que esse como que tatear no vago, essa verdadeira luta contra as sombras interiores, que se diria mais uma fuga ante um intransponível obstáculo do que um itinerário de autêntico ficcionista? (FARIA, 1991, p. 662)

No texto citado, que prefaciaria uma coleção da Aguilar com todos os romances cardosianos, mas que não chegou a ser lançada, Octavio de Faria lança uma hipótese

[65] Trilogia que seria composta pelos títulos *A luz no subsolo*, *Apocalipse* e *Adolescência*, os dois últimos iniciados e nunca concluídos.

[66] Encarado como romance autobiográfico por Mario Carelli, pois transpõe a história da família do autor ao longo de diferentes momentos da vida do protagonista ficcional: nascimento e infância, adolescência e idade adulta, esse romance surge como um parêntese no projeto estético cardosiano devido ao forte traço realista, de maneira que a análise psicológica das personagens não espraia para o habitual clima de pesadelo. Em *Vida-vida*, Maria Helena Cardoso oferece pistas sobre alguns episódios da vivência familiar presentes na obra.

explicativa para o titubeio de Lúcio em prosseguir no gênero romance. Compreende ele que o "quase rapazola" que o autor era, nos anos 1930, não poderia conferir à sua escrita a maturidade necessária para dar o salto que vai de *A luz no subsolo* para a *Crônica da casa assassinada*. Com efeito, Lúcio procura construir, em "Mãos vazias", uma matéria exemplar do gênero novela, de maneira a diferenciar esse livro das publicações anteriores, que ele considerava de maior fôlego.

Na composição do livro, há um esforço sistemático por demarcar as características que distinguiriam, para Lúcio Cardoso, o gênero novela do romance: a extensão menor do texto; a narrativa concentrada no evento (o enlouquecimento da protagonista) em vez da construção de um universo ficcional mais amplo; o número limitado de personagens, a maior parte delas restrita a uma função única (personagens-tipo); certa aproximação às regras de unidade do teatro aristotélico – tempo restrito a três dias e três noites, espaço bem delimitado e visualmente percorrido e ação econômica e sintética, sem desdobramentos; cada capítulo restringido a um único episódio (Quadro 2), cabendo à rememoração das personagens a inserção de episódios complementares, abarcando fatos do passado que contribuiriam para maior compreensão dos fatos do presente.

Quadro 2. Distribuição episódica da novela "Mãos vazias"

Capítulo	**Episódio**
1	Morte de Luisinho
2	Sexo com o médico
3	Passeio com Ana
4	Jantar com Felipe
5	Confissão do adultério
6	Fuga de casa
7	Ida à farmácia
8	A estação ferroviária
9	Visita à Ana
10	Visita ao médico
11	De volta à casa de Ana
12	As buscas de Felipe

13	Felipe confronta o médico
14	Ana vai até Felipe
15	Reencontro de Ida e Felipe

A descrição da estrutura narrativa econômica e sistemática da novelística cardosiana faz ver as facilidades que esse texto-fonte oferece à adaptação cinematográfica. O texto é composto, em muitos aspectos, à semelhança de um roteiro para filmagens, não apenas por conta desses elementos de economia narrativa, com também pela cuidadosa descrição visual dos ambientes e dos gestos das personagens, que permitem entrever suas motivações e conflitos dramáticos. A problemática psicológica e intimista, que distingue a escrita de Lúcio Cardoso, surge em suas novelas – de que "Mãos vazias" é a primeira e caso exemplar – de uma perspectiva plástica, melódica, captável nos diálogos, enredada segundo o transcorrer de planos – arriscamos dizer – cinematográficos.

Entretanto, Luiz Carlos Lacerda renuncia a todas essas facilidades que o texto-fonte oferece à adaptação. Como fica entrevisto no comentário que escreve para a entrada do filme no Portal Brasileiro de Cinema, assim como estava interessado em afrontar as expectativas do público cinemanovista e do meio intelectual carioca – escolhendo por referência um "mineiro católico e homossexual" –, desejava revisitar a literatura de Lúcio pela via transgressora, ressignificando, sobretudo, as suas marcantes personagens desajustadas – em especial Ida, a infrene protagonista da novela que escolhe por título, a fim de "transformar aquela história de uma mulher submissa [será assim?] num filme transgressor".

Em atenção, pois, ao par homônimo das *Mãos Vazias*, concentraremos nossa atenção, aqui, nos procedimentos de construção dessas personagens, em geral, e do protagonismo feminino, em particular, buscando compreender o interesse do cineasta por traçar, a partir da literatura cardosiana, a figura de uma mulher questionadora da ordem vigente que a cerca. É emblemático, na novela, o processo de enlouquecimento de Ida, uma esposa burguesa comum. No filme, as reconfigurações dessa e de outras personagens do universo ficcional criado por Lúcio Cardoso, a princípio indicativas de pontos de disjunções entre uma obra e outra, são reveladoras do mergulho profundo na obra desse escritor que transita da segunda para a terceira geração modernista, que é proposto por Lacerda em atenção ao contexto político e cinematográfico da terceira fase do Cinema Novo.

Antes de tudo, o filme *Mãos Vazias* é apresentado como uma adaptação cinematográfica da novela homônima, mas a sua construção narrativa faz convergir o núcleo fabular dessa novela com elementos recorrentes na obra de Lúcio em seu conjunto, o que resulta em uma adaptação bastante livre do texto-fonte, capaz de reverberar uma reflexão de caráter global acerca do autor adaptado. Uma adaptação atenta ao conselho de Saraceni: "Não tem que ter medo, tem de criar em cima". Nesse sentido, mais do que um filme inspirado em obra literária, *Mãos Vazias* acaba por ser uma espécie de leitura ensaística acerca de um dos *leitmotive* cardosianos, a saber, a hipocrisia do modelo de casamento burguês. Essa temática, central para a referida novela, perpassa, em realidade, todo o projeto literário de Lúcio Cardoso. De maneira que estamos diante de uma adaptação fílmica que propõe "uma perspectiva crítica suplementar" – em conformidade com a discussão sobre o fenômeno da adaptação proposta por Sérgio Guimarães de Sousa (2008, p. 219) – não apenas do texto-fonte, mas do próprio universo ficcional revisitado.

Logo no *incipit* fílmico, as duas personagens centrais da novela, o casal de classe média Ida e Felipe, interpretados por Leila Diniz e José Kléber, são apresentadas mais à semelhança do casal Nina e Valdo, da obra mais conhecida de Lúcio Cardoso, o romance *Crônica da casa assassinada* (*CCA*), do que das personagens-referência da novela "Mãos vazias". Tal como Nina e Valdo, Ida e Felipe fílmicos, vindos de outras paragens, acabam de se estabelecer em Vila Velha, a grande cidade ficcional da literatura cardosiana, que só recebe esse nome definitivo nos anos 1950, sendo nomeada na novela-fonte como São João das Almas.[67] Como Nina e Valdo, o casal fílmico é herdeiro de uma chácara de tradição, mas decadente, enquanto o Felipe do texto-fonte é um mediano funcionário de banco, e possui com a esposa uma casa burguesa precária e por ser terminada, construída em área pantanosa, num bairro periférico da cidade interiorana. Lacerda faz, ainda, com que o casal fílmico esteja vindo de Curvelo-MG, assim como os pais de Lúcio e os protagonistas de *Maleita*, neles inspirados, personagens com as quais de fato mais se parecem, em gestos e em

[67] Tanto São João das Almas, como Vila Velha (de que Lacerda prefere o nome, em demonstração de seu conhecimento amplo da literatura cardosiana), seriam cidades provincianas fictícias, mas sabidamente inseridas no interior de Minas Gerais, remetendo às memórias da infância de Lúcio. No desejo de transpor a obra de Lúcio ao cinema, mais que o enredo específico da novela-fonte, Lacerda não se preocupa em adequar o espaço ficcional do filme ao espaço visível da pequena cidade praiana de Paraty, construindo uma ambientação contraditória, nem interiorana nem litorânea. Essa opção provocativa convida o espectador à reflexão crítica, lembrando-nos que o autoexílio em Paraty decorria da perseguição política, que transformara o filmar no interior de Minas em uma impossibilidade. Para discussão mais ampla sobre a presença reiterada de Vila Velha na literatura cardosiana, cf. Santos (2005).

personalidades, inclusive em suas trajetórias pregressas, de educação familiar e perspectivas para o futuro.

Esse cruzamento de caracterizações de diferentes casais burgueses cardosianos, que nos faz lembrar também de Gina e Renato, da peça "A corda de prata", gera incongruências[68] à construção do casal fílmico – que coloca o filho em colégio importante no Rio de Janeiro, mas chega de carroça em suas terras da provinciana Vila Velha; que é identificado como novos membros da elite local, mas participa dos mexericos populares à porta da barbearia; que passeia de automóvel aos domingos, mas para visitar casebres arruinados – e isso ao som irônico de um violino a Paganini que, saído da trilha sonora, invade o espaço diegético por meio da personagem fantasmagórica do violinista, quebrando a quarta parede.

A própria sinopse oficial do filme destaca o interesse predominante de caracterizar o casal protagonista como uma esposa e um marido burgueses arquetípicos:

> Ida é mineira de formação burguesa, católica [como Lúcio], neta de barões [como a mãe de Lacerda]; Felipe, seu marido, é moralista e cheio de princípios, alto [e não mediano] funcionário em grande organização bancária. O casal desfruta de boa posição social em Curvelo, onde vive. Felipe tendo herdado uma fazenda em Vila Velha, cidade natal de ambos, resolve cultivar suas terras, colocar o engenho em funcionamento, educar o filho em boa escola no Rio de Janeiro. Chegando à Vila Velha, os dois travam conhecimento com Ana e Mário, descrentes do casamento. A morte do filho leva Ida a romper com o seu *status*: abandona o marido e mata gratuitamente um amante eventual.[69]

Vê-se, pois, que a percepção dos traços cardosianos do casal fílmico protagonista ultrapassa os limites da novela adaptada e propõe elos entre diferentes tratamentos estéticos dados por Lúcio para representar casais burgueses provincianos em sua obra. Uns e outros terão, de formas diversas e em variados graus, o seu típico casamento convencional abalado pela cosmovisão demasiado estreita da pequena cidade, o que faz contrastar com as novas visões de mundo advindas dos modernos espaços urbanos.

No filme de Lacerda, a convencionalidade dessas relações conjugais, e seu questionamento, se fazem sentir não apenas nos diálogos e no avançar das ações, mas também

---

[68] Incongruências essas que reverberam, também, tanto na construção do espaço ficcional (como já mencionado: interior de Minas vs. Paraty), como no tempo ficcional, em que as décadas de 1930/livro e 1970/filme embaralham-se, por conta dos elementos ambíguos do figurino e do cenário.

[69] Inserida na ficha de *Mãos Vazias* no catálogo *on-line* da Cinemateca Brasileira. Disponível em: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-

na construção da *mise en scène*. As cenas ambientadas na sala de jantar de Ida e Felipe são exemplos significativos disso, uma vez que a distribuição simétrica de todos os elementos cenográficos (janelas, cadeiras, louças, candelabros), a interação harmônica das personagens com esses elementos (reforçada pelos ruídos decorrentes dela) e a opção de enquadramento, frontal e centralizado a princípio, vão sendo desarticulados num crescendo, em desordem e em construção cênica cada vez mais inusitada, à medida que a relação do casal vai sofrendo os abalos dos acontecimentos.

Toda a primeira metade do filme funciona como um introito de apresentação dessas e das demais personagens, de modo que o enredo principal, originário da novela, só comece a se desenrolar a meio da película. Em reforço à moral burguesa cristalizada, que é depreendida dos primeiros diálogos entre Ida e Felipe, enquanto planejam a nova vida que começariam em Vila Velha, surge em *voz over* uma narração autodiegética de Ida, indicativa de que a protagonista feminina, de fato, pensa aquilo que diz, está alinhada (ou resignada) aos valores do casamento patriarcal, embora as palavras ditas por ela apresentem nuances de contradição.

Exemplo disso é quando a voz narrativa de Ida diz: "Num lugar em que quase ninguém falava da vida alheia, era difícil saber a procedência das informações" (CARDOSO, 1972, 8:10), ao mesmo tempo que a banda imagem ilustra os mexericos da cidade pequena. Outro exemplo é quando ela menciona que Felipe não dava a sua opinião, *era discreto e de poucas falas*, para logo em seguida o vermos espalhar pessoalmente um boato de gravidez fora do casamento. Desse modo, o filme reforça (com ironia) a primeira impressão, depois várias vezes revista, que o leitor é induzido a ter de Ida, ao ler a novela "Mãos vazias": uma mulher burguesa, esposa e mãe, dentro dos padrões socialmente estabelecidos, que entra em conflito com a sua condição em função da longa doença e morte do pequeno filho, de seis anos. Uma mulher que, a partir disso, teria entrado em intenso conflito psicológico, que remete a um estado clínico de transtorno depressivo.

> Uma estranha perturbação agitava-lhe as profundezas do ser. É que ela mesma não saberia explicar o rancor que lhe subia ao coração, ouvindo os soluços desesperados do marido. E nesse rápido minuto a questão apenas aflorou aos seus lábios: para quê? E depois, mais veementemente, mais incisiva, outra pergunta surgira na penumbra da sua consciência: com que direito? Fôra ela quem suportara os trabalhos mais pesados no desenrolar da doença; fôra ela quem permanecera acordada o maior número de noites, fôra

---

bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=014883&format=detailed.pft. Acesso em: 3 jul. 2020.

> ela quem seguira tôdas as oscilações da respiração entrecortada de Luisinho. Suportara, enfim, os piores transes daquela agonia, enquanto Felipe, desculpando-se por um nervoso repentino e incontrolável, vagava à toa pelas ruas. (CARDOSO, 1969a, p. 19)

Interessado não apenas no drama de Ida e Felipe – cujo estopim é a morte da criança, e o ponto de crise, o adultério dela com o médico, que a faz abandonar a casa (tornando-se, literalmente, "ida") –, mas, sobretudo, atento às diferentes abordagens críticas do casamento burguês apresentadas pela literatura cardosiana, Lacerda acaba por convidar para o interior da trama fílmica de *Mãos Vazias* outros três casais que, sendo criações suas, ecoam em si diferentes personagens emblemáticas do conjunto da obra de Lúcio Cardoso. Isso somado à criação plurirreferencial do casal protagonista, oferece como resultado uma complexa adaptação livre, que, quanto mais se afasta do texto-fonte, mais se aproxima de uma leitura de conjunto da literatura cardosiana.

O primeiro desses casais introduzidos pela narrativa fílmica é o casal de amigos dos protagonistas, Ana e Mário, interpretados por Ana Maria Magalhães e Arduino Colasanti. Como mencionado na sinopse, eles representam o casamento onde o amor já acabou, ou sempre existiu apenas nas aparências, semelhante ao de Ana e Demétrio na *CCA*. Esse novo casal, introduzido pelo filme, é relativamente próximo de figuras existentes na novela, já que há ali uma personagem feminina, também chamada Ana, e seu companheiro, desempenhando semelhantes papéis. No texto-fonte, Ana é amiga de infância de Ida, malvista na cidade por ser amigada com uma personagem masculina não nomeada, que interage com os acontecimentos através do telefone. Ida e Felipe, na novela, não frequentam o casal, justamente por conta dos boatos e mexericos. Já no filme, Ana e Mário são seus amigos próximos, que participam com eles da maior parte dos acontecimentos.

Na Ana fílmica, três Anas se cruzam: a Ana da novela (enquanto amiga e confidente de Ida), a Ana da *CCA* (enquanto mulher presa a um casamento de aparências e duplo invertido da protagonista feminina) e a atriz Ana Maria Magalhães (que o público reconhece e admira). Da fricção entre essas três Anas tão diferentes entre si obtém-se o convite à reflexão sobre a relação conjugal que permanece em pé apenas na fachada, imagem metafórica que Lacerda dá a ver literalmente, na belíssima cena em que Ana e Mário transitam por uma casa em ruínas da qual resta apenas uma das paredes externas, justamente a da fachada para a rua (Figura 8), enquanto eles recitam, mais para si do que um para o outro, belíssimas passagens dos *Diários* de Lúcio costuradas a versos autorais de Lacerda.

Figura 8. *Frames* da contracena da fachada entre Ana Maria Magalhães e Arduino Colasanti em *Mãos Vazias*



Os outros dois casais são inexistentes na novela: o casal de amantes Irene e rapaz sem nome, interpretados por Irene Stefânia e Márcio de Castro; e o casal de amigos Maria e Hélio Bandeira, interpretados por Ana Maria Miranda e Hélio Fernandes. Cabe atentar para a manutenção dos nomes dos atores na construção das personagens. Trata-se de um filme que trabalha com fineza técnicas disjuntivas de quebra da ilusão ficcional, o que salienta seu contraponto com o cinema comercial e, naquela altura, com o cinema "bem-comportado" produzido sob o aval do regime.[70]

Irene é prima de Felipe, malvista por todos por ser divorciada e cartomante, transgredindo, assim, tanto a ordem civil como a religiosa. O rapaz sem nome é um agregado

[70] Inclusive os nomes de "Bigode" [Lacerda], "Pereira" [Nelson Pereira dos Santos], "dona" Ana Magalhães e outros membros da equipe – "o Barreto", "o Toninho" – são mencionados como figuras *importantes* e *perseguidas*, embrenhando, mais uma vez, o contexto político do país à tessitura ficcional.

da chácara, pobre e órfão, a quem praticamente não se atribui falas, o qual funciona como uma espécie de extensão do corpo e da vontade provocadora de Irene. Esse casal introduzido pelo filme faz ecoar os relacionamentos extraconjugais e incestuosos de Nina, a protagonista da *CCA*, primeiro com o jovem jardineiro Alberto e, mais tarde, com André, de quem ela acreditava ser mãe. Trata-se, portanto, de um casal que quebra as convenções de idade, de estado civil e dos dogmas católicos, mas que tem pouco impacto sobre aquela comunidade conservadora e hostil, pois são figuras absorvidas socialmente, por meio do estigma e da marginalização, embora residam *no sobradinho*.

Já Hélio Bandeira, também sem equivalente na novela, representa junto com Maria a nova geração de Vila Velha, que ventila minimamente a mentalidade provinciana, devido à homossexualidade dele e à sexualidade aflorada dela. Hélio Bandeira reverbera as personagens masculinas não heteronormativas da literatura cardosiana, tais como Timóteo da *CCA*, José Roberto de "O desconhecido" e Claudio de "O anfiteatro".[71]

Maria, por sua vez, tem a mesma trajetória da homônima tia de Ida, inserida em *flashback*, por meio das lembranças de infância da protagonista. Na novela, tal como Nina da *CCA* e a mulher de longe do filme inacabado, Maria é estranha (no sentido de estrangeira), pois vem de outra estrutura social (a da metrópole), introduzindo um desconcerto na pequena cidade, retrógrada e abafada. Ela provoca ou grandes paixões ou intensos desamores, corporificando o embate entre dois campos ideológicos. Já no filme, ela é apenas uma moradora local cuja liberdade dos desejos é provocativa, de maneira a passar por situações e conflitos semelhantes.

Embora sejam personagens renovadoras, nem Maria nem Hélio Bandeira chegam a gestos verdadeiramente disruptivos, pois Maria cometerá suicídio diante dos boatos que em torno dela sobrevêm e Hélio Bandeira não chegará a assumir publicamente a sua orientação sexual, optando antes pelo casamento de conveniências, repetindo a trajetória de Mário, de quem é amante. O desfecho, ou trágico ou infeliz, dessas duas personagens vai coincidir com os finais recorrentes na obra de Lúcio Cardoso, em que as personagens transgressoras são, quase sempre, mulheres e homens fora dos padrões convencionalizados pela estrutura social que os cerca, os quais não encontram saída ou alternativas; não têm possibilidade alguma de sobreviverem em um mundo limitador e castrador.

---

[71] Essas duas últimas obras mencionadas são novelas publicadas, respectivamente, em 1940 e 1946; mais tarde inseridas no par de volumes *Três histórias de província* e *Três histórias da cidade*, lançados em 1969.

Em Lúcio, o enfoque recai sobre os possíveis rumos de existências individuais muito particularizadas, que ultrapassam os limites estabelecidos e aceitos pelo grosso da sociedade.

> É importante frisar que sua [de Lúcio] obra em prosa conta com cerca de 67 personagens significativas [segundo Rosa e Silva, 2004] (relevantes para o desenrolar de cada história), sendo 33 delas mulheres. Esse equilíbrio entre personagens masculinas e femininas é raro, mesmo na literatura brasileira contemporânea. Nossa ficção foi e continua sendo, majoritariamente, narrada e protagonizada por personagens masculinas [cf. Dalcastagnè, 2006]. A prevalência do feminino alarga a força da prosa de Lúcio no que diz respeito ao conteúdo e às configurações temáticas, [...] visto que a centralidade da mulher na literatura de Cardoso está em paralelismo com sua opção por uma prosa que, em tempos de dissensão entre "intimismo" e "regionalismo", buscou ambiguidade estilística privilegiando a *tensão interiorizada*, sem excluir os conflitos exteriores às personagens [*tensão crítica*]. Ao enfatizar em seus livros uma personagem social, a mulher – marcada pela sujeição de seu desejo à repressão sexual e moral (religiosa) e por um contrato social/sexual com cláusulas que não discutiu, nem escolheu, já que o casamento, maternidade e serviço doméstico eram, praticamente, obrigatórios para ela, até a primeira metade do século XX –, Lúcio, simultaneamente, cria ambiente tanto para os afetos (angústia, tristeza, melancolia, solidão, incomunicabilidade, desespero), os quais compõem presença tão significativa em sua obra, como para as situações sociais de sua época (a autoridade déspota do patriarcado, as transgressões miúdas de mulheres, jovens e homossexuais no cotidiano, as injustiças do Estado e da família contra os mais fracos). (CARDOSO E., 2013, p. 15 e 17-18)

Ao se afastar do texto-fonte, Lacerda vai, justamente, buscar em Lúcio a inspiração para criar um novo conjunto de casais ficcionais (Figura 9), repetindo a configuração balanceada de Lúcio entre figuras masculinas e femininas relevantes para o desenrolar da ação. Mais ou menos deslocados dos papéis sociais que lhe são impostos, à semelhança das personagens cardosianas, os casais lacerdianos potencializam a tensão crítica da novela (suas questões sociopolíticas, relativas às restrições enfrentadas pelas mulheres nos anos 1930) em detrimento da tensão interiorizada (questões existenciais que provocam um estado de crise) que nela sobressai. Para além de, com isso, colocar de lado o problema do desenvolvimento psicológico das personagens no cinema, Lacerda ressalta, desse modo, a potência progressista da obra de um escritor tachado de reacionário e catolizante.

Figura 9. Os quatro casais do filme *Mãos Vazias*



Caberá à Ida fílmica colocar a trama dos anos 1930 na conjuntura dos anos 1970, pois Lacerda retira a protagonista de Lúcio de seus recorrentes finais trágicos esmagadores. Diferente da Ida literária que, assim como Maria, encontrará no suicídio a única saída possível para o claustrofóbico casamento burguês, que ela passa a questionar, transgressivamente, após a morte do filho, a Ida vivida por Leila Diniz sobrevive à decrepitude de seu entorno.

Lacerda comenta, na entrevista a Alfredo Sternheim (2007, p. 72), que não lhe pareceu verossímil colocar a atriz Leila Diniz, símbolo da liberdade feminina no Brasil, a tomar as mesmas decisões da Ida literária diante do desmoronamento da sua relação conjugal. Por isso, ele optou por reajustar o destino da personagem, por meio de um "exercício de liberdade que ele aprendeu com Lúcio Cardoso" (COSTA, 2016, p. 116). Toda vestida de amarelo, de pés descalços, correndo de braços abertos pela mata verde, a Ida fílmica torna-se alegoria de um Brasil que deveria insurgir contra a ditadura militar e as amarras patriarcais. O Brasil utópico das esperanças revolucionárias dos artistas envolvidos no filme. Assim, promovendo Ida de

personagem transgressora à revolucionária, intensificando a sua caracterização insubmissa e "subversiva", o texto fílmico potencializa o gesto de recusa do casamento burguês presente na novela, não apenas reformulando o destino da protagonista feminina, como também invertendo completamente as suas ações após a saída de casa: ela enfrenta Felipe, em vez de fugir dele; questiona todos à volta, em vez de lhes aceitar as críticas; ela, por fim, não tira a própria vida, antes se torna assassina de amantes, em crimes dos quais acaba por sair impune.

Como observa com justeza Elizabeth Cardoso (2007, p. 51): "Se a Ida da literatura, construída na década de 1930, se mata diante da mediocridade do mundo, a Ida do cinema, datada dos anos 1970, mata os medíocres e continua viva". Nesse sentido, a Ida fílmica faz menção a personagens cardosianas menos conhecidas do que a protagonista do texto-fonte, porque não pertencem ao universo ficcional dos romances e novelas. Sua ação, drástica e sanguinolenta, diante de um casamento aprisionador, aproxima-se mais de Gina, da já mencionada peça "A corda de prata", que mata o marido enforcado, ou da mulher sem nome vivida por Irma Alvarez, no filme *Porto das Caixas*, de Saraceni, a partir de roteiro de Lúcio, que faz uso de uma machadinha para cometer o mesmo crime passional.[72]

Entretanto, diferente dessas duas esposas assassinas da ficção cardosiana, a Ida fílmica comete homicídios em série, mas deixa vivo, justamente, o marido reacionário e medíocre. Na cena final, ela escapa de Vila Velha em um barco, na companhia de seu amante marinheiro, e leva consigo, em um baú (tal como um espólio), o corpo de Mário, o amante cruel que todos amam, mas que não amava ninguém (*alter ego* de Lúcio Cardoso?). Do cais, o Felipe fílmico observa a esposa ser "ida". Fica para trás, literalmente à margem. A opção de Lacerda por esse final renovado, alheio a qualquer ficção cardosiana de que temos conhecimento, ainda assim nos remete a Lúcio, pois faz ecoar os parágrafos finais do "Diário II". A propósito do esquecimento/apagamento da crítica quanto à literatura (também intimista e dita "catolizante") de Cornélio Penna, Lúcio enuncia/confessa a sua insatisfação com os rumos semelhantes da recepção de suas obras, em outubro de 1962:

> [s.d.] *Navio cego*, é como avanço. A universalidade é uma forma de se encontrar na diversidade das coisas, mas é estranho que essas notícias se imponham a olhos esvaziados de luz, ausentes e presentes, presentes aqui

[72] No documentário *Tinoco*, ao filmar uma espécie de releitura poética do cinema pretendido por Lúcio e produzido por seu pai, Lacerda cria uma personagem feminina que mescla os papéis de Iracema Vitória em "A Mulher de Longe" e de Irma Alvarez em *Porto das Caixas*, fazendo-a surgir do mar com uma machadinha. Mais um exemplo do modo como o cinema de Lacerda trabalha a obra de Lúcio no sentido de conjunto.

> nesta terra, mas ausentes noutra cujo teor apenas cava um dilacerante adeus a pupilas que fitam nada.
> 17 – Aquela mesma angústia fria, aquela dor sem doer que se espalha pelo corpo inteiro. Arrumo, desarrumo, faço e refaço. Ah, como é difícil ser calmo. Encho-me de remédios, vou à janela: é a noite, a noite dos homens, a minha noite. Ruídos de carros que passam na escuridão. Rádios abertos. Vultos que transitam em apartamentos acesos. E eu, e eu? Onde vou, que faço?
> Ouço a voz de Cornélio Penna – naquele tempo – "o seu sofrimento é um sofrimento bom, de permanecer à margem". *Não há, Camélia, pior sofrimento do que permanecer à margem*. Não tenho temperamento para isto. Quero amar, viajar, esquecer – quero terrivelmente a vida, porque não creio que exista nada de mais belo e nem de mais terrível do que a vida. E aqui estou: tudo o que amo não me ouve mais, e eu passo com a minha lenda, forte sem o ser, *príncipe, mas esfarrapado*. (CARDOSO, 2012b, p. 515, grifos nossos)

As belíssimas palavras de Lúcio, escritas dias antes do AVC que o impedirá de seguir produzindo literatura no restante da vida, oferecem uma chave de leitura para o desfecho do protagonista/antagonista masculino em *Mãos Vazias*. Sobreviver à margem e esquecido seria o castigo do Felipe fílmico, o maior dos sofrimentos, segundo o autor da *CCA*.

Deixemo-lo, o mais rapidamente possível, nesse lugar, e voltemos à Ida-Leila Diniz, símbolo reiterado da libertação sexual feminina. Encontramos nela, semelhanças com ainda outra protagonista feminina cardosiana, a náufraga de "A Mulher de Longe", de que tratamos anteriormente. A Ida fílmica escapa, da mesma forma, de uma vila "empestada" (velha e castradora), por meio do mar, em uma pequena embarcação. Esse final aberto nos permite imaginá-la rumo, quiçá, a uma relação amorosa, por fim, autêntica. Se a mulher de longe conseguiu também escapar impune do cenário de seus crimes – ela comete peculato com os dízimos da igreja – para encontrar em outras paragens o amor do pescador Pedro, seu igual e não seu senhor/chefe da família, a Ida fílmica terá pela frente possibilidades de seguir, imaginemos, em direção a um futuro igualmente promissor, de paixão e liberdade. Embora, como se sabe, a felicidade na ficção cardosiana é sempre um estado provisório, tendente à tragédia, aos moldes clássicos.

Lúcio Cardoso concebeu, para protagonizar o que seria o seu primeiro filme de autor, um casal de parceiros, e não mais de antagonistas, deslocados da sociedade burguesa e em luta contra um ambiente à volta tão hostil e ultrapassado como essa Vila Velha por ele imaginada em tantas e tantas de suas obras. Mas, se Lúcio não conseguiu concluir o seu filme, pôde atuar em parceria com outros cineastas na execução de roteiros de sua autoria e ter, ainda, a sua obra literária como fonte de inspiração para filmes posteriores, entre os quais se

destacam as filiações de Paulo César Saraceni e Luiz Carlos Lacerda. Reapresentadas a partir do período revitalizador do Cinema Novo em diante, as personagens cardosianas transgressoras que ganharam corpo no cinema, como Ida da novela "Mãos vazias", fazem ressaltar o teor crítico dos textos-fonte, nem sempre perceptível à primeira leitura.

> A literatura de Lúcio Cardoso delineia uma mulher que de tão íntima torna-se universal em seus medos, angústias e desejos. O cinema de Luiz Carlos Lacerda torna o universal atemporal, recontando Ida sob outras influências. Uma Ida que, apesar do destino diverso da Ida de papel, ainda é, e será sempre, a mulher para Lúcio Cardoso: solitária, incompreendida e rebelde. (CARDOSO E., 2007, p. 52)

Na análise de Elisabeth Cardoso acima citada, o diálogo intertextual que Lacerda propõe com a novela cardosiana acaba por salientar o caráter profundo de reflexão sobre os sofrimentos humanos presente nas narrativas de Lúcio. O filme coloca em destaque a dimensão de atemporalidade contida na novela (a Ida da cidade provinciana de qualquer tempo e de qualquer lugar), justamente, à medida que decide recontar essa história embaralhando as caracterizações das personagens, das locações e do tempo ficcional. Desse modo, o filme demonstra como as problemáticas do feminino em finais dos anos 1930 ainda são pertinentes (infelizmente!) em princípios dos anos 1970, sobretudo tendo em conta a conjuntura repressiva e regressiva do Brasil de então.

A sensibilidade de Lacerda, tanto para a prática cinematográfica (por exemplo, de adequação da atriz à personagem e vice-versa), como para o contexto histórico em que estava inserido (o AI-5, o desbunde, os sonhos frustrados da revolução), *amplia* a interpretação que poderíamos ter da personagem feminina de Lúcio, prolongando a nossa leitura a respeito de Ida, já que o diálogo intertextual com Lúcio faz emergir, no filme, a feminilidade como elemento transgressor e, consequentemente, libertador. A releitura fílmica da novela "Mãos vazias" de Lúcio Cardoso que é proposta por Luiz Carlos Lacerda reapresenta ficcionalmente os questionamentos do texto-fonte em atenção às problemáticas que mobilizam a geração do cineasta. Nesse processo de encontrar no texto alheio questões próprias, o filme *Mãos Vazias* convida a reler a obra autocentrada e dita "psicologizante" de Lúcio sob um ponto de vista crítico renovado. De modo que o exercício de reler o conjunto da obra de Lúcio Cardoso a partir da leitura deste filme de Lacerda revela-nos um escritor que é, antes de tudo, um artista sensível ao humano, atento aos ditames enfrentados por quem não se encaixa e às amarras que a sociedade impõe aos sujeitos. Desse modo, o prolongamento de leitura da novela cardosiana

que este filme de Lacerda suscita contesta a recepção crítica da obra literária, revelando um Lúcio Cardoso absolutamente transgressor.

Ao reapresentar, reconfigurados em casais distintos, diferentes personagens cardosianas que não se encaixam às normas do mundo à sua volta, Lacerda nos convida a reencontrar em Lúcio o exercício apaixonado da liberdade. Em função disso, propõe, muito a propósito, um novo destino para a Ida de "Mãos vazias", permitindo que ela não mais resolva por meio do suicídio a crescente inadequação ao casamento burguês e encontre na corporeidade da atriz Leila Diniz a possibilidade de revolucionar os costumes, de viver plenamente a recém adquirida liberdade sexual, assassinando (e sobrevivendo a) tudo o que representava o patriarcado.

Em *Leila Diniz* (1987), uma cinebiografia ficcional da atriz e amiga, outro exemplo do esforço de Lacerda por preservar a memória de grandes artistas brasileiros, os bastidores das filmagens de *Mãos Vazias* são rememorados (Figura 10). Em destaque ao apoio maternal de Leila à sua fase *hippie* e ao ambiente de pequena liberdade grupal que a "patota do Nelson" encontrou em Paraty durante o período mais repressivo da ditadura, Lacerda demonstra a importância da personagem Ida não apenas neste filme, mas no interior do seu cinema. Através da liberdade de Ida-Leila Diniz, que vai da transgressão à revolução, é celebrada a importância do próprio Cinema Novo, com suas produções cinematográficas independentes e autorais, como contributo e como ato de resistência.

O filme sobre Leila Diniz continua sendo o mais conhecido e reconhecido de Luiz Carlos Lacerda. Acerca dele, testemunha Louise Cardoso, a quem coube interpretar Leila:

> O filme *Leila Diniz* foi um marco e me deu tanta projeção como uma novela de sucesso. Na rua, a garotada me dizia *Valeu, Louise*. Na décima vez que ouvi isso, fui perguntar o que significava esse "valeu" e era por Leila. O filme ficou bastante tempo em cartaz e foi muito visto pelos jovens, isso era tudo o que queríamos, pois fazia 15 anos da morte de Leila e o pessoal mais moço não a conhecia. [...] Conversei com pessoas que conviveram com Leila, com seus amigos íntimos e com suas irmãs. Lia e relia toda noite seus diários, onde ela documentava cada instante de sua vida, como se imaginasse a morte repentina. Muitas vezes chorava ao ler aqueles manuscritos, que foram decisivos para a preparação da personagem. [...]
> Saquei que Leila era tímida e que a imagem da mulher despudorada foi um jeitão que ela inventou para sair da toca. Quando percebi isso a descobri realmente. E tínhamos a mesma visão de mundo. [...] Quanto mais lia seus diários, ouvia entrevistas gravadas e via seus filmes, mais me confundia com a personagem, no seu humor debochado e na sensibilidade.
> Ao me dar conta de todas as coincidências, pensei *que loucura essa personagem*. Lígia, a irmã de Leila, estudava no mesmo colégio que eu.

> Leila fazia a Úrsula na novela *Eu Compro Essa Mulher* e, às vezes, ia ao colégio buscar a irmã e eu ficava olhando aquela moça. Li na época a famosa entrevista dela no *Pasquim* e fiquei ainda mais interessada na Leila.
> *Todas as Mulheres do Mundo* foi o primeiro de seus filmes a que assisti e amei. Enquanto me preparava para interpretá-la, fui atrás de seus filmes e percebi que seus movimentos eram muito redondos, ela era muito sinuosa, e procurei arredondar meus movimentos todos, já que sou meio alemãzinha e tenho movimentos mais retos. Uma coisa que me ajudou bastante foi a semelhança de nossas vozes, ouvia a voz dela e achava que era eu quem estava falando.
> Bigode parece muito com Groucho Marx e eu, que sempre amei os Irmãos Marx, ficava de bom humor ao vê-lo. Olhava para ele e me sentia bem, ele via que eu o achava engraçado e inventou a bossa de se vestir de acordo com a cena que iria filmar. Se era dramática, aparecia de viúva, todo de preto, e me dirigia. Adorei aquilo, embora tivesse que chorar em cena, era uma delícia vê-lo ali de viúva. Numa seqüência de comédia, ele botou maiô e óculos imensos. E nas cenas de nudez ficava nu também, só para me dar força. Ele me deixava muito à vontade, totalmente aberto para o que eu pudesse inventar e criar. O trabalho transformava-se a cada dia, como se fosse um rio. Eu me sentia em movimento também, livre para viver e criar a personagem. (in LEDESMA, 2008, p. 137-140)

Figura 10. Ficcionalização das filmagens de *Mãos Vazias*, sequência do filme *Leila Diniz*



Também inspirado pelos diários de Leila, e recuperando a prática de escrita diarística em vista de publicação, utilizada de forma pioneira por Lúcio Cardoso, Lacerda dá o seu testemunho, para além do texto fílmico ficcional, da importância de Leila para a luta pela liberdade das artes e das mulheres brasileiras:

> "Meio inconsciente, me tornei mito e ídolo, ou mulher símbolo da liberdade, pregadora-mor do amor livre. Muita gente não entende o que é isso. Só quero que o amor seja simples, honesto, sem os tabus e fantasias que as pessoas lhe dão." *Leila Diniz*
>
> "Leila para sempre Diniz, feliz na lembrança gravada: moça que sem discurso nem requerimento soltou as mulheres de 20 anos presas ao tronco de uma espécie de escravidão." *Carlos Drummond de Andrade*
>
> Bangcoc, 14 de junho de 1972.
>
> Do quarto pequeno do hotel vejo Arduino e Ana que me acenam. O táxi chegou, que saco! Será que eu vou pegar o avião sem me despedir de Leila? Onde é que ela se meteu? Não podemos esperar mais! Ou posso? Não sei quanto tempo, quantos anos, a gente vai ficar sem se ver. Vou para o Nepal, de lá para a Índia, e depois Londres. Quero ver se consigo trabalho por lá enquanto houver ditadura no Brasil. Quanto tempo vai durar essa merda?
> Tocam a campainha, deve ser o cara para pegar as malas. Leila não vem. Bem que ela podia continuar, pelo menos por mais uns dias, a viagem conosco. Ela não quer, disse que precisa voltar, a filha pequena, ela não sabe ainda por onde recomeçar a vida. Não sabe se quer continuar a ser atriz – também, impedida de trabalhar, fazendo só os filmes da gente, sem grana… Cansou um pouco de teatro rebolado, virou uma repetição o que no começo era divertido, novo. A cabeça dela não pára, temos conversado tanto! Na Austrália, durante o Festival de Cinema, ficamos muito juntos, revendo as nossas vidas. Foi ótimo! Sinto que também preciso mudar muita coisa, esse lance das drogas deixou de ter um caráter "revolucionário", contestatório, caiu numa mesmice idiota. Foi bom para abrir a minha cabeça, largar a política: quantas pessoas morreram na luta armada? Agora começo a desconfiar de tudo.
> O elevador chega no *hall* e vejo um vulto que entra porta adentro: é ela. Linda, com um turbante de lenços indianos na cabeça, uma blusa colante vermelha que delineia seus seios de mãe. E uma saia de gomos coloridos, comprida, balançando de um lado para o outro à medida que ela corre para me abraçar. [...] Aquele rosto macio e gostoso da minha melhor amiga, carinhosa, irmã, os poros grudando nos meus, suores de Bangcoc se misturando antes das lágrimas. Não há tempo para lágrimas. Corro para o táxi. Olho ainda uma última vez, o carro já em movimento, e ela se volta também, já na porta do hotel, aquela mulher magrinha, pequenina e forte. A mulher mais forte do Brasil! Aqui é uma desconhecida, uma latino-americana perdida nesse pedaço do planeta. A mão estendida no ar dando adeus, mão cristalina da minha adolescência partindo o ar com as cores que ela agora passa a ser no meu olhar que não mais a vê. O carro avança numa fumaça só que é Bangcoc. (LACERDA, 1987, p. 7, 9, 13-15)

Em diálogo cruzado entre as posturas pessoais e artísticas de Leila e Lúcio (figuras da sua afetividade), do qual resulta a personagem emblemática da Ida fílmica, Lacerda foi buscar, afiliado ao seio do Cinema Novo, a sua própria voz questionadora, no sentido de se posicionar estética e politicamente contra o conservadorismo e a ditadura. Participando de um

esforço comum por (re)pensar a sociedade e as artes brasileiras, a partir de experiências (e vivências) individuais e coletivas, de acordo com renovações vanguardistas nos modos de contar e de representar, o filme *Mãos Vazias* vem diretamente participar da rede dialógica entre Cinema Novo e Modernismo literário, constituindo um recorte exemplar de aspectos das terceiras fases dos dois movimentos, tanto em termos estéticos (introspecção) quanto políticos (contestação), em contributo à construção do imaginário moderno de nosso país.

3.5 *Introdução à Música do Sangue* (2015): continuidade e ruptura geracional

Dedicado a Paulo César Saraceni, com quem Luiz Carlos Lacerda compartilhou em cinema a admiração pela literatura de Lúcio Cardoso, o filme *Introdução à Música do Sangue* (2015, drama, 94', cor) é um longa-metragem de ficção em que Lacerda assina a direção e o roteiro original, preparado livremente a partir das 79 folhas manuscritas que restam do texto homônimo, deixado inacabado por Lúcio. Com estreia em 29 de junho, no 43º Festival de Cinema de Gramado, onde Lacerda havia sido premiado em 1997 por *For All: O Trampolim da Vitória*, o projeto do filme surgiu durante a pesquisa para o documentário poético *A Mulher de Longe*, quando o cineasta localizou na FCRB essa novela que Lúcio preparava quando sofreu o AVC, em 1962.[73]

Lacerda conta, ainda, que, durante as filmagens de *O Enfeitiçado*, em 1968, manifestou para Lúcio a sua vontade de adaptar ao cinema a *CCA*. Como os direitos do romance já haviam sido cedidos ao amigo em comum, Saraceni, que na altura adiara o projeto, só o concretizando em 1971, Lúcio lhe presenteou com aquele original que a afasia lhe impedira de concluir. Sem condições de filmar um longa na altura e perdida, anos mais tarde, a cópia recebida, o reencontro com o manuscrito, passados quarenta anos, despertou os planos de reconstrução daquele projeto (LACERDA, 2020, p. 163), em torno de uma ficção duplamente frustrada, a do escritor fisicamente impedido de escrever e a do jovem cineasta financeiramente impossibilitado de filmar. Nesse sentido, *Introdução à Música do Sangue* é um filme que retoma as origens do cinema lacerdiano, ao mesmo tempo que prolonga a homenagem a Lúcio iniciada no ano do centenário, com *A Mulher de Longe*, perfazendo uma

[73] Cf. a entrevista concedida por Luiz Carlos Lacerda a Natália Lage, para o programa Revista do Cinema Brasileiro, da TV Brasil, em 2017. Disponível em: https://youtu.be/_s1rUwqeAtQ. Acesso em: 18 jun. 2020.

tríade de retorno ao autor da *CCA*, que se completará, no ano seguinte, com *O Que Seria Deste Mundo Sem Paixão?*, obra que será abordada na próxima seção.

Mesmo antes dessa série de retorno a Lúcio, Lacerda destaca a filiação à literatura cardosiana como um traço importante do seu cinema, em entrevista a Carlos Alberto Mattos (1998, p. 8, grifos nossos):

> Pra mim tem um momento... assim: que muda a minha cabeça; é o *Leila* [refere-se ao filme *Leila Diniz*]. Antes, eu tinha a preocupação de fazer *um cinema de introspecção psicológica*, um pouco influenciado pela literatura de Lúcio Cardoso – meu primeiro filme, inclusive, é uma adaptação de um romance dele, *Mãos Vazias*. O seguinte, *Princípio do Prazer*, não é do Lúcio mas tem todo um clima de Lúcio Cardoso, poderia ser do Lúcio. No *Leila*... acho que aconteceu dentro da minha cabeça, a vontade de fazer um cinema popular. *For All* é uma continuação dessa perspectiva; no *Leila* havia algo de autobiográfico, e uma certa melancolia pela perda da Leila. [...] No filme de agora [...] é uma coisa da *alegria total*, o compromisso com a alegria, com o cinema popular; é a retomada do caminho que começa com *Leila*.

A nosso ver, com *Introdução à Música do Sangue*, Lacerda consegue conciliar essas duas dimensões do seu cinema que considera pertencentes a fases distintas:[74] a introspecção psicológica (ligada ao gênero trágico e à literatura cardosiana) e a alegria total (voltada para a comédia e a sua própria personalidade arlequinal). Nesse ir e vir entre continuidade e ruptura da filiação a Lúcio, seu antecessor na expressão estética de sexualidades transgressoras que não se encaixam no conservadorismo da família brasileira,[75] Lacerda convida o espectador contemporâneo a refletir sobre a realidade brasileira em atenção aos avanços e retrocessos, que se não eram tão distinguíveis em 2015, são absolutamente relevantes hoje, em 2022.

Em conformidade à proposta de retorno ao vínculo cardosiano, o filme é repleto de pequenas sutilezas somente captáveis pelos leitores de Lúcio. A título de exemplo, lembre-se o fato de o desconhecido, figura que vem desestabilizar o convívio social pré-estabelecido (situação tão cara à literatura cardosiana), ser originário de Curvelo, assim como Lúcio e como Ida-Leila Diniz. Bem como, o fato de ser ele funcionário dos Menezes, a família mineira que, em muitos romances cardosianos, cristaliza a imagem do conservadorismo da

[74] A produção documentária de Lacerda segue uma trajetória à parte, caracterizada, como já foi dito, pela preservação da memória de grandes artistas brasileiros. Em atenção ao que seria essa terceira fase das ficções lacerdianas, conciliatória das duas anteriores, consideramos que o curta de ficção *Vida Vertiginosa* (2009), inspirado em contos de João do Rio, já ensaia esse posterior afastamento da comédia, justamente à medida que se aproxima de temáticas recorrentes em Lúcio Cardoso, como a paixão obsessiva e a transgressão via feminino.

[75] Para Lúcio, caricaturalmente representado pelas tradicionais famílias mineiras, que ele percebia resistindo inutilmente à mudança dos costumes, em convenções anacrônicas e aprisionantes.

burguesia rural brasileira. Outro exemplo é a oportunidade desperdiçada pela figura paterna de ter feito carreira profissional na Companhia de Seguros do tio, em semelhança ao primeiro emprego de Lúcio. Entrecruzam-se a isso, assim como acontece em *Mãos Vazias*, pequenas autorreferências, pois, tal como Lacerda, a figura materna vem de uma família portuguesa ligada à fabricação de louças portuenses, que funcionam, no filme, como resquícios de um passado senhorial por trás do presente de penúria (temática também recorrente em Lúcio).

Mas, antes de discutir propriamente como se manifestam as relações entre Lacerda e Lúcio no filme *Introdução à Música do Sangue*, recuperemos o enredo cardosiano trabalhado na película. Cabe esclarecer que não faremos aqui uma leitura comparada entre o texto inacabado de Lúcio (acessível na FCRB, caixa LC Pi 23) e este filme, nele livremente inspirado, em vez disso, nos concentraremos na análise fílmica, procurando identificar como os tratamentos áudio-imagéticos e simbólicos utilizados pelo cineasta manifestam problemáticas relativas ao universo ficcional do escritor, promovendo um prolongamento de leitura, que revisita e reinterpreta esse universo.

Numa pequena propriedade rural, no interior de Minas Gerais, no seio de um estreito núcleo familiar (todos esses índices tipicamente cardosianos), o enredo gira em torno de um casal idoso, Uriel (Ney Latorraca) e Ernestina (Bete Mendes), que vive isolado apenas em companhia de sua filha de criação, Maria Isabel (Greta Antoine). A convivência aparentemente harmônica entre os três, condizente com a sensação de sossego provocada pelo modo de vida arcaico que levam – entre as costuras da mulher, a horta do homem e os serviços domésticos da adolescente, sendo o rádio de pilha o único traço de modernidade naquela casa sem energia elétrica –, é desestabilizada, como já foi dito, pela chegada de um desconhecido, Chico (Armando Babaioff), um belo rapaz à caça de uma jaguatirica. Em resumo a isso, há no filme uma imagem (Figura 11) que destaca a força do despertar da paixão de Maria Isabel por Chico como o rompimento das cortinas e dos reflexos que, até então, encobriam os desejos sub-reptícios que irão tensionar a relação familiar.

Figura 11. O núcleo familiar entrevisto por cortinas e reflexos, em *Introdução à Música do Sangue*



É no sentido do desencadear de uma espécie de ciranda drummondiana dos desejos que o pião Chico, cujo porte físico é semelhante ao de Lúcio Cardoso,[76] desperta a primeira experiência de paixão de Maria Isabel. A partir de então, o desejo que passa a se manifestar, num crescendo, por meio da maneira de olhar da adolescente, logo reverberará no olhar vilanesco de Uriel, que nutre por ela uma paixão pedófila e incestuosa, estendendo-se depois para o olhar sonhador de Ernestina, cujo objeto de desejo do corpo é uma máquina de costura elétrica, que lhe aliviaria as dores físicas provocadas por seu ofício. Quando alcança de volta, finalmente, o olhar de Chico, a quem o desejo é despertado pelo desenvolvimento púbere de Maria Isabel (ele a vê nua a limpar-se da menstruação), já a ciranda das paixões – musicada pela belíssima melodia "Derradeira primavera" de Tom Jobim[77] – está em vias de conduzir ao crime passional, tantas vezes trabalhado pela literatura cardosiana. No pano de fundo, a luz elétrica chega àquele rincão do país sob a supervisão do engenheiro Lúcio, de maneira a destacar que o modo de vida arcaico, ali representado, está em vias de desaparecer, enquanto

[76] Destaque-se o fato de que Armando Babaioff interpretará o papel de Lúcio no filme seguinte de Lacerda, *O Que Seria Deste Mundo Sem Paixão?*.
[77] Música escrita para a trilha sonora do filme *Porto das Caixas* de Saraceni, com roteiro de Lúcio, aqui reapresentada em tratamento instrumental.

as paixões e os crimes, encenados naquele palco rústico de prazeres e frustrações, permanecem ligadas ao que há de mais belo e de mais terrível no humano, permanecendo também sub-reptícias nas sociedades modernas.

De maneira distinta ao tratamento temático atualizador, que vimos em *Mãos Vazias*, utilizado por Lacerda para revisar, social e politicamente, o gesto feminino transgressor da protagonista de Lúcio, em sentido revolucionário, combativo ao contexto de repressão civil e sensível à luta feminista, *Introdução à Música do Sangue* mostra-se desprendido de qualquer situação específica inerente a 2015,[78] destacando da narrativa cardosiana a sua força universalista e atenta aos aspectos mais sutis de libertação vs. repressão dos sujeitos, dialética interpretada imageticamente pelo balanço do quintal vs. passarinho engaiolado, ambos elementos do *décor* que se imbricam ao corpo de Maria Isabel.

Apresentando o seu filme independente como um cinema de autor,[79] entre o arcaico e o moderno, tal como a temática trabalhada pelo texto-fonte de Lúcio, Lacerda denuncia a precariedade do incentivo à produção e do apoio à distribuição do cinema nacional, ao mesmo tempo que promove e divulga os esforços que pelo cinema se realizam em Cataguases-MG, onde o filme é rodado, cidade que remete aos primórdios do cinema no Brasil, com a produtora de Humberto Mauro nos anos 1920. Por meio da parceria com a Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho, o Instituto Fábrica do Futuro e o Polo Audiovisual Zona da Mata, Lacerda trabalhou com uma equipe técnica local, formada em oficinas suas e do diretor de arte, Oswaldo Eduardo Lioi, recuperando do Neorrealismo italiano e da sua formação cinemanovista o gosto de filmar fora do estúdio, com elenco misto, composto por atores e não atores, inclusive sem fazer uso de recursos de iluminação, compondo a fotografia inteiramente com luz natural. Quanto a isso, explica o cineasta: "Tenho uma forte relação com Minas, não só por causa de Lúcio, mas também porque há mais de dez anos realizo oficinas na Mostra de Cinema de Tiradentes, que são de onde eu tiro boa parte de minha equipe técnica".[80]

A plasticidade e a morosidade da fotografia de Alisson Prodlik, ex-aluno de Lacerda, ao lado do cuidado aos ruídos da edição de som de Leo Bastos, constituem o ponto alto do

---

[78] Se fosse filmado dez anos antes pareceria uma propaganda do programa "Luz para todos" do governo Lula, mas em 2015 inclusive esse aspecto do filme parece contextualmente fora das preocupações atuais à época.

[79] Em diferentes entrevistas, Lacerda enuncia a seguinte postura: *Eu não faço filmes, faço cinema*. Para ele, os filmes (comerciais) são passadiços, como as novelas de TV, de que ninguém mais se lembra na temporada seguinte, mudada a programação; já o cinema fica, diz respeito a obras que resistem ao tempo.

[80] Citação da entrevista por ele concedida a Paulo Henrique Silva para o jornal *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 10/08/2015 às 17:45. Disponível em: https://www.hojeemdia.com.br/entretenimento/diretor-filmara-relac-o-de-amizade-dos-escritores-mineiros-lucio-cardoso-e-murilo-mendes-1.318825. Acesso em: 5 abr. 2022.

filme, cuja construção contemplativa do universo sertanejo, onde a natureza encontra o humano, convida o espectador citadino a experienciar uma relação outra com o passar do tempo, mais adequada à reflexão e à sondagem interior. O resultado é um cinema poético que equilibra os primeiros filmes, herméticos, de Lacerda, com as comédias que passou a realizar a partir dos anos 1990. A ambientação resultante desse encontro entre as duas propostas estéticas lacerdianas não mais estabelece relações com os espaços sombrios e angustiantes da literatura de Lúcio, antes se orienta no sentido da busca de uma expressão lírica própria, pensada para o audiovisual, que marca o conjunto da filmografia de Lacerda. Uma vez que a poesia, ora manifesta por imagens ou sons, ora por palavras escritas ou recitadas, é o elo comum entre documentário e ficção no seu cinema.

Mesmo quando, ao final do filme, as palavras textuais da novela inacabada de Lúcio remetem ao local como o "de um ermo gelado e triste", onde "de tudo ficou aquele cheiro de goiabas, tão parecido com o do suor humano" (LACERDA, 2015, 1:29:57), vamos encontrar, no plano seguinte, as goiabas apodrecidas no chão não em tratamento putrefeito, mas em reforço à beleza natural e deslumbrante da goiabeira que vimos ao longo da película, junto a qual Maria Isabel ensaia a sua primeira experiência sexual. No filme de Lacerda, o cheiro de suor que irrompe das goiabas remete às paixões e aos amores juvenis, não aos cansaços e tormentos da alma, como em Lúcio. Neste filme, o desejo mostra-se pulsão de vida e não de morte.

O equilíbrio do balanço – marcado, no filme, pelo ritmo gracioso do movimento de ir e vir da brincadeira infantil de Maria Isabel – surge nesta nova etapa do cinema de Lacerda, entre continuidade e ruptura. Por um lado, temos o recontato com Lúcio e com o Cinema Novo. Por outro, o interesse por trabalhar com uma nova geração de profissionais do cinema no Brasil. Desse encontro intergeracional, fica-nos o tom singelo que atravessa o filme e que não se apaga mesmo diante do trágico desfecho, com o sacrificar da inocente apaixonada. Lacerda explica que a escolha de Ney Latorraca para interpretar o papel mais dramático do filme, figurando como o vilão pedófilo, estuprador e assassino, partiu do intuito de libertar o ator, seu amigo, do estigma da comédia, em que o *establishment* do entretenimento o colocou.[81] Vemos, nesse esforço, o movimento de libertar a sua própria produção ficcional do mesmo estigma, retornando às primeiras realizações, com *Mãos Vazias* e *O Princípio do Prazer*. O resultado foi o acabamento lírico do filme, que, sem conseguir (felizmente)

desprender-se completamente da leveza cômica, que perpassa, inclusive, a sequência do crime, desprende-se do peso devastador com que Lúcio costumava concluir as suas obras, fazendo reverberar, de uma forma diferente, mais autorreferencial, o gesto atualizador de *Mãos Vazias*, que abre a ficção lacerdiana.

3.6 *O Que Seria Deste Mundo Sem Paixão?* (2016): Lúcio hoje

Fruto da parceria de produção independente entre Luiz Carlos Lacerda (Matinê Filmes) e o reconhecido produtor de filmes B, Cavi Borges (Cavídeo),[82] *O Que Seria Deste Mundo Sem Paixão?* (2016, ensaio poético, 72', cor) estreou no 24º Festival Internacional de Cinema do Rio, passando também pela Bienal Internacional de Arte de Curitiba e pelo Festival do Audiovisual Aruanda, em João Pessoa-PB, mas ficou sem lançamento comercial até 2020, quando foi exibido na televisão, para o encerramento de uma mostra do Canal Brasil que celebrou os 75 anos do cineasta, entre julho e agosto, entrando, então, para o catálogo de alguns serviços de *streaming*.

O título, inspirado em uma frase de Timóteo – a marcante personagem transvestida da *CCA* – presente em um monólogo que ficou célebre por meio do cinema (como a seguir veremos), serve de mote para mais este retorno lacerdiano à obra de Lúcio Cardoso, aqui acompanhado pela figura e poesia de seu amigo Murilo Mendes. A respeito do projeto, Lacerda conta que a parceria com a Cavídeo veio a propósito do aniversário de 10 anos do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), inaugurado em 2005, onde ocorre parte das filmagens.[83] Mas a oportunidade de levar Murilo ao cinema acabou servindo de escusa, como fica claro desde o título escolhido, para voltar a Lúcio, recuperando e reatualizando temas cardosianos que reverberam o posicionamento católico das literaturas de ambos, interessadas, por exemplo, nos efeitos nefastos dos desejos sobre os sujeitos (a questão do pecado) como

---

[81] Cf. a vídeo-entrevista de Lacerda à revista *Agenda*, exibida em 04/07/2017. Disponível em: https://youtu.be/QD1di2u14Bw. Acesso em: 12 jun. 2021.

[82] Ex-atleta de judô profissional, Cavi Borges abriu uma locadora de vídeos na intenção de reunir um acervo de filmes sobre artes marciais e acabou se tornando referência no Rio de Janeiro pelos filmes *cults* e raros que conseguiu obter. Em 2009, começou a atuar como produtor apoiando uma série de filmes para celular. Seu curta-metragem *A distração de Ivan*, codirigido com Gustavo Melo, foi exibido na Semana da Crítica do Festival de Cannes de 2010. É um dos principais produtores do cinema independente brasileiro na contemporaneidade.

[83] Cf. a *live* com Luiz Carlos Lacerda, mediada por Karina Orquídia e promovida pelo MAMM em 26/09/2020 às 18h. Disponível em: https://youtu.be/UJn-0NrLqU0. Acesso em: 26 set. 2020.

reflexo da luta entre céu e inferno que se daria no interior de cada ser humano. A partir disso, o texto fílmico perscruta, em elocução ensaística, grandes personagens “pecadoras” das obras dos dois escritores, revelando nelas a presença de uma paixão tão inelutável quanto a morte.

Figura 12. Lúcio Cardoso e Murilo Mendes, em fotografia e no filme *O Que Seria Deste Mundo Sem Paixão?*



Como já dissemos, a própria frase escolhida para título do filme anuncia a predileção por Lúcio Cardoso (Armando Babaioff), de maneira a convidar Murilo Mendes (Saulo Arcoverde) à posição de interlocutor autorizado e sensível. Ainda assim, existe um equilíbrio qualitativo entre as personagens de um e outro que surgem na película, interpretadas por grande elenco, onde figuram Carla Daniel, Eriberto Leão, Erom Cordeiro, Fernando Melvin, Marcelo Cavalcanti, Natalia Lage, Patrícia Niedermeier, Paula Burlamaqui, Tonico Pereira, entre outros, muitos deles participando de forma cooperativa, sem cachê, à maneira das filmagens de *Mãos Vazias* e segundo a realidade ainda precária do cinema independente no Brasil. Mas vejamos, primeiramente, a passagem literária da qual o título se origina,

passando, em seguida, pela sua reverberação no cinema, de modo geral, antes de discutir as suas implicações neste filme, especificamente.

DIÁRIO DE BETTY (I)

> [...] Desde que o Sr. Timóteo rompera com a família, numa tarde famosa em que quebrara metade das opalinas e das porcelanas da Chácara, eu ainda não penetrara muitas vezes no seu quarto, primeiro porque fora obrigada a prometer que não o atenderia enquanto não abandonasse *suas extravagâncias*, segundo porque me penalizava demais sua triste mania. Na verdade, acho que a gente pode fazer neste mundo o que bem entender, mas há um limite de respeito pelos outros, que nunca devemos ultrapassar. Para mim, o Sr. Timóteo era mais um caso de curiosidade do que mesmo de perversão ou de outra coisa qualquer que o chamem.
> Ainda daquela vez pude constatar a bizarrice dos costumes que constituíam as leis mais ou menos constantes do seu mundo: ao me aproximar, verifiquei que o Sr. Timóteo, gordo e suado, trajava um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera à sua mãe. O corpete descia-lhe excessivamente justo na cintura, e aqui e ali rebentava através da costura um pouco da carne aprisionada, esgarçando a fazenda e tornando o prazer de vestir-se daquele modo uma autêntica *espécie de suplício*. Movia-se ele com lentidão, meneando todas as suas franjas e abanando-se vigorosamente com um desses leques de madeira de sândalo, o que o envolvia numa enjoativa onda de perfume. [...] Como era costume seu também, trazia o rosto pintado e para isto, bem como para suas vestimentas, apoderara-se de todo o guarda-roupa deixado por sua mãe, também em sua época famosa pela extravagância com que se vestia – o que sem dúvida fazia sobressair-lhe o nariz enorme, tão característico da família Meneses. Era esse, aliás, o único traço masculino de sua fisionomia, pois se bem que ainda não estivesse tão gordo quanto ficou mais tarde [...], o que o fazia aparecer como o esplendor de uma boneca enorme, mal trabalhada pelas mãos de um oleiro amolentado pela preguiça.
> – Sente-se aí, Betty, sente-se aí – disse ele apontando-me uma cadeira com o leque. – Sente-se aí, se você ainda me quer bem.
> [...] A cólera vibrava na sua voz em tons diferentes, como se ele não a dominasse – e como tudo aquilo me parecesse por demais estranho, continuei calada, meditando sobre todos os seres falhados que se acumulavam ao longo do passado daquela família. Ele percebeu o meu silêncio e voltou a se abanar, enquanto mudava de tom:
> – Que dizem de mim, Betty, de que me acusam?
> [...] Calou-se mais uma vez, enquanto ofegava junto de mim. Em seguida, como se reavivasse recordações antigas, fatos possivelmente dolorosos, prosseguiu numa tonalidade em que era fácil adivinhar uma insinuante nostalgia:
> – Como um homem – ou melhor, uma sombra de homem – nada me despertava paixão. Era como se eu não existisse. *Que é este mundo sem paixão, Betty?* É preciso nos concentrarmos, é preciso retirar de tudo sua dose máxima de interesse e de veemência. E se nada me habita, se sou apenas um fantasma dos outros... [...] – Enquanto que agora – e a sua voz se iluminou – meu espírito livre se apodera das coisas. Amo e padeço como qualquer um, odeio, divirto-me, e, boa ou má, *sou uma verdade estabelecida*

> entre os outros, e não uma fantasia. Você me compreende agora, Betty, você me compreende?
> Fiz com a cabeça um sinal afirmativo, temendo que ele se exaltasse mais. Que adiantavam, que importavam aquelas justificativas? Se era justamente a verdade que o interessava, se ele conseguira imiscuir-se, tal como Deus o criara, entre o mecanismo das coisas, que valia apregoar aquilo que podia considerar como sua vitória? E eu, pobre governanta, habituada somente a conduzir o movimento da casa, como poderia sancionar a validade daqueles paradoxos? (CARDOSO, 1991, p. 53-58, grifos nossos)

Na adaptação cinematográfica da *CCA* realizada por Paulo César Saraceni, a sequência fílmica equivalente a esse capítulo, "Diário de Betty (I)", perde o direcionamento avaliativo da voz narrativa da governanta, concentrando-se no monólogo de Timóteo dirigido a ela, aqui recortado em função da frase retomada por Lacerda. O caçula da família Menezes, exilado em seu próprio quarto por conta da sua transexualidade, surge, assim, pela lente de Saraceni, em todo o esplendor de sua potência poética, livre de qualquer filtro, em celebração à possibilidade de sermos o que somos, mesmo diante dos preconceitos.

Figura 13. Timóteo nos filmes *A Casa Assassinada* e *O Que Seria Deste Mundo Sem Paixão?*



O monólogo de Timóteo, tal como ele aparece no filme de Saraceni, desvinculado da interpretação condescendente de Betty no romance, surge em outras duas ocasiões cinematográficas, já na filmografia de Luiz Carlos Lacerda. A primeira delas, na sequência de *Mãos Vazias* em que Ana e Hélio Bandeira demonstram arrependimento pelo assassinato de Mário, perpetrado por eles junto com Irene e seu namorado, sob a liderança de Ida-Leila Diniz. Não se recupera, nessa ocasião, a frase aqui destacada na forma de título, mas outro excerto do monólogo, em que Timóteo pondera a sua situação e sentencia: "Passeio-me tal como quero, ataviado e livre, mas ai de mim, é dentro de uma jaula que o faço. É esta a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos" (CARDOSO, 1991, p. 56). A segunda, em uma sequência de *O Princípio do Prazer* que faz singela homenagem a Lúcio, quem teria incentivado Lacerda a escrever esse roteiro original, escrito em parceria com Raimundo Higino e Luiz Antonio Magalhães. Álvaro (Carlos Alberto Riccelli), o belo pião recém-chegado que incendeia as paixões na pequena cidade – tal como o caixeiro Rafael de *O viajante* e o capataz rebatizado José Roberto, como o antigo, na novela "O desconhecido", sem falar de Chico de *Introdução à Música do Sangue* –, vivencia, entre várias aventuras amorosas, um caso de amor fugaz com a moça do sobradinho. Depois da cena de sexo, eles conversam:

> MOÇA DO SOBRADINHO: A vida de uma mulher sozinha é muito triste, ainda mais numa cidade pequena como essa. E dizem que eu sou louca, mas isso é porque eu herdei a fazenda, sou muito jovem, não quis dividir nem a minha riqueza, nem minha juventude, como as outras.
> ÁLVARO: E você, não tem medo?
> MOÇA DO SOBRADINHO: Às vezes. Que seria desse mundo sem paixão? (LACERDA, 1979, 38:04)

Ainda em diálogo furtivo com os leitores de Lúcio, Lacerda guarda para o final de *O Princípio do Prazer* a informação sobre o sobrenome da grande família tradicional da região, que resiste ao tempo, e à fugacidade dos amores, de forma vampiresca: os Menezes. Deste modo, ao fazer uma homenagem a Lúcio Cardoso com o título de 2016, Lacerda revisita, de fato, seu próprio cinema, propondo aos espectadores habituais uma reflexão metalinguística. Assim, em continuidade à autorrevisão estética empreendida em *Introdução à Música do Sangue*, o filme *O Que Seria Deste Mundo Sem Paixão?* reitera a nova fase do cinema lacerdiano, que volta às origens cinemanovistas e cardosianas, mas em perspectiva renovada, que aglutina também a *alegria total*, que orienta suas comédias. Contribui para isso a expressa

filiação à pintura impressionista de Edward Hopper, que inspira os enquadramentos e tratamentos de luz da fotografia, novamente a cargo de Alisson Prodlik, bem como as escolhas de *décor* e figurinos da direção de arte, novamente de Oswaldo Lioi.

Entre os planos pictóricos assim conseguidos, destacam-se as cenas que exaltam a beleza do nu masculino, uma forte característica do cinema de Lacerda em seu conjunto, cujo filme exemplar é *A Morte de Narciso*, documentário que remonta, a partir de imagens de arquivo e depoimentos, a trajetória artística de Alair Gomes, precursor do nu masculino na fotografia brasileira. Ao longo desse documentário, vários poemas são colocados em diálogo com as fotos de Alair, muitos deles de autoria de Lúcio.

Invocação

[...]
Os heróis renascem do silêncio
e tritões já erguem o dardo contra o sol,
as cabeças modeladas em cólera e espumas.
A hora é marinha, conduz tua vontade soberana
às distâncias sem termo que escolhemos.
Refaze o mito. Da orla esmeraldina dos antigos,
esculpe no rochedo a face do Olimpo.
Júpiter reclama: nos céus líquidos desata
os negros engenhos da tormenta
empunhando o cetro de ouro.
E sozinhos, atentos ao fragor dessa vitória,
vigiamos sem descanso a vasta orla grega
que nos fez de trágicos olhos sonhadores.
(CARDOSO, 2011, p. 468-469; LACERDA, 2003, 33:27-34:06)

Figura 14. A arte clássica greco-romana inspira os modernos, em *A Morte de Narciso*






Em *O Que Seria Deste Mundo Sem Paixão?*, Lacerda problematiza a literatura de Lúcio enquanto rediscute o seu próprio cinema. Mais uma vez, retoma temas, formas e referências que compartilha com o autor da *CCA*. O enredo do filme apresenta Lúcio Cardoso ficcionalizado, como a personagem fantasmagórica de um escritor que, estando morto, é perseguido, nos dias de hoje, pelas presenças, ainda vivas, de suas personagens. Como se ecoassem as indagações dos leitores contemporâneos – representados sutilmente pelos estudantes que fazem pesquisa no MAMM, na cena breve que abre o filme –, algumas das mais marcantes personagens cardosianas – como Nina, André e Timóteo da *CCA*; Inácio da trilogia inacabada "O Mundo Sem Deus"; Felipe de "Mãos vazias" e José Roberto de "O desconhecido" – vêm questionar os desfechos concebidos pelo autor, inquirindo outras possibilidades, para si e para seus parceiros.

Valendo-se de sugestão metalinguística e autorreferencial, Lacerda coloca a personagem de Lúcio a procurar por seu amigo Murilo Mendes, também fantasmático, nas dependências da Cinemateca do Museu de Arte Moderna-RJ (MAM). Ali, os dois escritores-personagens esquadrinham os filmes realizados a partir de obras suas – os quais contribuem para a renovação dos debates em torno de seus textos –, ao mesmo tempo que são pirandellianamente revisitados por essas personagens insatisfeitas – de Murilo Mendes, destacam-se Jandira e Ana Luísa, dos poemas homônimos, bem como remete a ele o diálogo explícito com a pintura surrealista de Salvador Dalí.

O tratamento cinematográfico da temática dos personagens de livros que, feitos carne e osso, assombram o escritor faz lembrar o filme *Providence* (1977), de Alain Resnais, expoente da Nouvelle Vague, em que a concretude das motivações dos seres de papel (e de

película) remete à sua inspiração em pessoas reais, como o são Lúcio Cardoso, com quem Lacerda conviveu, e Murilo Mendes, de quem teve testemunho por meio dos amigos em comum. Ao falar de literatura, Lacerda fala também de cinema, dialogando sempre com as outras artes, como a pintura, a música e a dança, cada uma delas cuidadosamente representada no filme. A indagação presente no título pode ser muito bem encaixada, em sentido metafórico, à questão da sobrevivência (ou não) do cinema de autor, cada vez mais absorvido pela indústria do entretenimento. Nesse sentido, a resposta de Lacerda seria contundente, como a de Timóteo: é a paixão que faz a arte, como a vida, valer a pena.

A narrativa ousada, quase experimental, do filme é marcada pelo verdadeiro desfile de talentos dos atores, todos amigos de Lacerda. Os recortes de arquivos cinematográficos, que voltam aos fragmentos de "A Mulher de Longe" e a trechos de *Mãos Vazias*, agora acompanhados por vislumbres da rotina dinâmica e criativa da cinemateca, são demonstrativos de como a produção artística brasileira foi e continua sendo ativa e apaixonante, apesar da precariedade dos subsídios públicos e dos incentivos financeiros. Nesse sentido, o filme faz destacar os leitores do MAMM e os espectadores do MAM como os corpos e mentes por meio dos quais as obras de arte, literárias e cinematográficas, são prolongadas, continuando a desempenhar a sua função crítica e humanizadora. Enquanto Lúcio Cardoso encerra os diários indagando a sua condição de "príncipe esfarrapado" da nossa literatura, Luiz Carlos Lacerda continua realizando filmes autorais que convidam à reflexão sobre o futuro do cinema brasileiro.

4 ATIVIDADES DESENVOLVIDAS NO PERÍODO

Link de acesso aos documentos comprobatórios:
https://drive.google.com/drive/folders/1lAeGhSUtZw113Ug12wQAe0OJx3lkh1Gu?usp=sharing

4.1 Atuação na Graduação

4.1.1 Disciplina LTE5174 - Literatura Portuguesa e Outras Artes

A convite de minha supervisora, Profa. Dra. Renata Soares Junqueira, elaborei uma ementa própria e ministrei integralmente esta disciplina eletiva, oferecida pelo Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas da FCLAr, no 2º semestre letivo de 2020. Trata-se de uma disciplina de 2 créditos, com carga horária total de 30 horas, cada turma. Foram 15 aulas oferecidas emergencialmente de forma remota, sempre com encontros síncronos via Google Meet, às quartas-feiras e em dois horários, diurno e noturno. A ementa com o cronograma, as aulas gravadas e os materiais didáticos, fílmicos e bibliográficos utilizados estão disponíveis no Google Drive institucional. Fiz uso, também, da plataforma Google Classroom, oferecida pela faculdade, para estreitar o contato extraclasse com os alunos.

- Drive do Diurno:
  https://drive.google.com/drive/folders/0B9LNHpWd8dVcflJQMkFxVEY1UWZ5b2YwY3RoY2Q0NDRZY1RFMVBJYTVmci1SYTd5a1AtNTg?resourcekey=0-RQN71rgDCyTGjXH0OK1XPw&usp=sharing
- Drive do Noturno:
  https://drive.google.com/drive/folders/0B9LNHpWd8dVcfi1PbVAtM2szWm1pWERnZ2VJRXpxdUtQV2NqdE5EcFdUTUpxXzJmdXp0aE0?resourcekey=0-3UiiZt4N2uwpJZH4v3Km6Q&usp=sharing

4.1.2 Disciplina LTE5165 - Literatura e Cultura Portuguesa

Para socorrer o nosso Departamento, no 2º semestre letivo de 2021, enquanto a contratação de professor substituto estava em trâmite, assumi a coordenação das aulas iniciais desta disciplina, também eletiva, nos dois primeiros meses de aulas. Foram 5 aulas-palestras ministradas pelo Prof. Dr. José Carvalho Vanzelli (pós-doutorando da UFPR) e 1 aula-

palestra da Profa. Ma. Penélope E. A. Salles (mestra pela USP) por mim mediadas para duas turmas, diurno e noturno, sempre às sextas-feiras, novamente em contexto *on-line*, ao vivo, utilizando mais uma vez dos recursos do Google Meet, Google Drive e Google Classroom, oferecidos pela universidade.

- Drive Diurno: https://drive.google.com/drive/folders/12Mf8oRHXANcvtCb18umppcN_MX1phBN3sY16CcvsyvVY3Nf87XtPA57NS1n12ZeJm_etUcTg?usp=sharing
- Drive Noturno: https://drive.google.com/drive/folders/1-GM-RFyHL-fp0VTz6dWUuBAiR8OUhnStWYZotk1wsR7EwTnLK_yym1LnffnVPLKJpyBcJHIE?usp=sharing

4.1.3 Disciplina LTE5046 - Poesia Portuguesa

Sob coordenação de minha supervisora, no contexto excepcional do 2º semestre letivo de 2021 acima mencionado, ministrei 1 aula-palestra para esta disciplina, a de 14 de janeiro de 2022, *on-line* e ao vivo, via Google Meet, em dois horários, diurno e noturno, introduzindo a poesia neorrealista portuguesa.

- *Link* para a aula: https://drive.google.com/drive/folders/1xcXqjGhHhDLTCbcSjH8DkFQ4rFuq_hQm?usp=sharing

4.2 Atuação na Pós-graduação

4.2.1 Disciplina LET001581 - Presença de Nelson Rodrigues e Lúcio Cardoso na Formação do Moderno Teatro Brasileiro

Em parceria com minha supervisora, criamos e oferecemos, por nosso Departamento, esta disciplina de pós-graduação concentrada, de 4 créditos, 60 horas no total, no 2º semestre letivo de 2021, como atividade resultante de nossas pesquisas em comum. As aulas ocorreram entre 27 de outubro e 22 de dezembro de 2021, sempre às quartas-feiras, de forma remota e síncrona, via Zoom. Fui responsável por ministrar 4 das 8 aulas oferecidas.

- Drive da turma única: https://drive.google.com/drive/folders/1oI0QXnvV11PwlYciqsBV_fNqPfhO2SL9?usp=sharing

4.2.2 Disciplina FLC6215 - Colonialismo e Pós-colonialismo na Literatura e no Cinema de Língua Portuguesa

Ministrei 1 aula-palestra, a de 17 de junho de 2021, nesta disciplina de pós-graduação criada pela Profa. Dra. Fátima Bueno (professora-titular da USP) e oferecida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), no 1º semestre letivo de 2021. A aula foi conduzida de forma remota e síncrona, pelo Google Meet, mas não foi gravada pela anfitriã. Entretanto, o material em PowerPoint desenvolvido para esta atividade está por mim disponibilizado para fins deste relatório.

- Pasta da aula: https://drive.google.com/drive/folders/1uwObsrIVaDlkHh9QLilqEr9k2BPRivVi?usp=sharing

4.3 Atuação na Extensão Universitária

4.3.1 Curso de Difusão - O Leitor na Sala Escura: Pesquisa, Ensino e Extensão de Conhecimento de Adaptações de Obras Literárias para o Cinema

Curso coletivo, que coordenei em parceria com minha supervisora e foi oferecido entre 3 de agosto e 26 de outubro de 2021, em 11 encontros, *on-line* e síncronos, sempre às terças-feiras, com carga horária total de 22 horas. Ministrei a aula de abertura e fui mediadora/debatedora das demais, oferecidas por pesquisadores convidados, da UNESP e de universidades parceiras, nacionais e internacional, com aula de encerramento ministrada por minha supervisora. Dentre as atividades de coordenação, fui responsável pela elaboração da proposta e do cartaz de divulgação, bem como da correção dos trabalhos dos alunos e do relatório final apresentado via SisPROEX.

- Página do curso: https://www.fclar.unesp.br/#!/instituicao/administracao/divisao-tecnica-academica/apoio-ao-ensino---staepe/cursos-de-extensao/o-leitor-na-sala-escura

- Drive dos encontros: https://drive.google.com/drive/folders/14PIGnFbH1p0QNHDZC9LDwS6mVvBY0Rnt?usp=sharing
- Materiais da coordenação: https://drive.google.com/drive/folders/1pw8P7BAfqmoJ-X0VxHSbqkNWkbwu0O6N?usp=sharing

4.3.2 Atividade de Extensão - A Semana de Arte Moderna de 1922 e alguns dos seus desdobramentos: subsídios ao estudo do teatro moderno

Atividade de extensão universitária, da qual participei como membro da comissão organizadora, juntamente com Profa. Dra. Renata Soares Junqueira, Prof. Dr. Antonio Donizeti Pires (UNESP/FCLAr), Prof. Dr. Caio Gagliardi (FFLCH/USP) e Prof. Dr. Edson Santos Silva (pós-doutorando UNESP/FCLAr). O objetivo foi prestar tributo ao centenário da Semana de 1922, concentrando a discussão na presença/ausência do teatro na programação histórica, debatendo o impacto da geração modernista de 1922 na formação e consolidação do teatro moderno brasileiro. Foram realizadas duas mesas, com carga horária de 4 horas no total, oferecidas em 24 e 25 de fevereiro de 2022, de forma remota, pelo Zoom. Apresentei comunicação na Mesa 2, cuja certificação constará, mais adiante, na lista das participações em eventos (apresentações de pesquisa).

- Página da atividade: https://www.fclar.unesp.br/#!/noticia/1270/semana-de-arte-moderna-de-1922-e-alguns-dos-seus-desdobramentos/
- Drive da Mesa 1 (acesso restrito aos participantes e ouvintes): https://drive.google.com/file/d/1NRPXPGpNedKy2kh3sKR0LFpVj5pbxWv-/view?usp=sharing
- Drive da Mesa 2 (acesso restrito aos participantes e ouvintes): https://drive.google.com/file/d/1tqo7zk_GLS4HflzOaETGMouTZbrtFa4g/view?usp=sharing

4.3.3 Atividade de Difusão - Jornada Agustiniana: 100 Anos

Evento de divulgação científica, que coordenei em parceria com a Profa. Dra. Fátima Bueno e a Profa. Ma. Penélope E. A. Salles, para celebrar o centenário da escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís (1922-2019). Com carga horária de 4 horas no total, compôs-se por duas

mesas com pesquisadores da autora, dois deles doutorandos da FCLAr. A atividade foi oferecida pela USP em 17 de maio de 2022, de forma remota, ao vivo no Canal da FFLCH no Youtube. Participei como debatedora da segunda mesa. Dentre as atividades de coordenação, fui responsável pela elaboração da proposta e do relatório final, enviados por *e-mail* ao Serviço de Cultura e Extensão Universitária da FFLCH/USP, que credenciou o curso, com apoio do Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa (CELP/FFLCH/USP).

- Página da atividade: https://sce.fflch.usp.br/node/4492
- Vídeo da Mesa 1: https://youtu.be/wVah-vNo35c
- Vídeo da Mesa 2: https://youtu.be/_n89qMIQb00
- Materiais da coordenação: https://drive.google.com/drive/folders/1leG1pgLwuzguhEv3MOCuF47xPRfCmDX2?usp=sharing

4.3.4 Atividade de Extensão: Sábados Literários, edição especial: Dramaturgia de Autoria de Mulheres

Participei como debatedora de um dos encontros, de 21/05/2022, a convite dos organizadores, Profa. Dra. Renata Soares Junqueira e Prof. Dr. Edson Santos Silva. A aula-palestra por mim mediada foi apresentada pela Profa. Dra. Claudia Barbieri (UFRRJ), que abordou a peça *No fundo do poço*, da dramaturga brasileira Helena Silveira (1911-1984).

- Página da atividade: https://www.fclar.unesp.br/#!/noticia/1310/sabados-literarios-ultimo-encontro-no-sabado-28-05-as-14-horas
- Drive dos encontros (acesso restrito aos participantes e ouvintes): https://drive.google.com/drive/u/1/folders/0AA-2ZtXt97t4Uk9PVA

4.4 Orientação de pesquisas

4.4.1 Monografia de Conclusão de Curso I (MCCI)

Orientei, durante o ano letivo de 2020, a pesquisa de MCCI da graduanda **Isabela Cilli de Araujo** (RA: 171124154), intitulada "Percursos femininos na literatura contemporânea" e composta por um estudo comparativo entre o romance *A amiga genial*, da escritora italiana Elena Ferrante, e o romance *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís.

4.4.2 Monografia de Conclusão de Curso II (MCCII)

Orientei, durante o ano letivo de 2021, a pesquisa de MCCII de **Isabela Cilli de Araujo**, em continuidade ao trabalho realizado no ano anterior. O texto monográfico resultante foi avaliado pela banca constituída por mim e pelas professoras Fernanda Barini Camargo (doutoranda UNESP-FCLAr) e Penélope Eiko Aragaki Salles (mestra pela USP).

4.4.3 Monografia de Conclusão de Curso I (MCCI)

Orientei, durante o ano letivo de 2021, a pesquisa de MCCI da graduanda **Geovana Maria da Silva Santos** (RA: 181127067) nos estudos de literatura e cinema. Inicialmente intitulado "A melancolia das relações político-sociais no filme *O Desafio* de Paulo César Saraceni e no conto 'Venha ver o pôr do sol' de Lygia Fagundes Telles", o trabalho sofreu uma redefinição de *corpus* e resultou na proposta de MCCII intitulada "O fantástico em adaptações cinematográficas do conto 'Venha ver o pôr do sol', de Lygia Fagundes Telles, e da novela *Aura*, de Carlos Fuentes: trajetórias de amor e horror".

4.5 Participação em bancas julgadoras

4.5.1 Qualificação de mestrado

Participei, em 30 de abril de 2020, como membro titular, da comissão examinadora de qualificação da pós-graduanda **Fernanda Carvalho Pigatto Ragazzi**, discente do curso de mestrado acadêmico do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FCLAr, com a pesquisa intitulada "Diálogo entre cinema e literatura em *Ensaio sobre a cegueira* (2008), de Fernando Meirelles". A pesquisa foi orientada pela Profa. Dra. Renata Soares Junqueira e contou também com a participação da Profa. Dra. Silvia Beatriz Adoue (UNESP-FCLAr) na banca.

4.5.2 Defesa de doutorado

Participei, em 30 de junho de 2020, como membro titular, da comissão examinadora da defesa de tese da pós-graduanda **Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva**, discente do curso de doutorado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FCLAr, cujo

trabalho intitula-se “Cinema e literatura: Manoel de Oliveira, José Régio e o pensamento crítico da revista *presença*”. A pesquisa foi orientada pela Profa. Dra. Renata Soares Junqueira e contou também com as participações na banca de: Profa. Dra. Fátima Bueno (USP), Profa. Dra. Maria do Rosário Lupi Bello (Universidade Aberta de Portugal, Lisboa, UAP) e Profa. Dra. Silvana Pessôa de Oliveira (UFMG).

4.5.3 Defesa de mestrado (suplência)

Fui indicada como membro suplente da comissão examinadora da defesa de dissertação da pós-graduanda **Geisa Cristina Semensato**, discente do curso de mestrado acadêmico do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FCLAr, cujo trabalho intitula-se “Dialética do sertão: reflexões em torno das peripécias de Antônio das Mortes no cinema épico de Glauber Rocha” (2020), orientado pela Profa. Dra. Renata Soares Junqueira. Não houve necessidade de convocação para a defesa.

4.5.4 Defesa de mestrado

Participei, em 29 de outubro de 2020, como membro titular, da comissão examinadora da defesa de dissertação da pós-graduanda **Fernanda Carvalho Pigatto Ragazzi**, discente do curso de mestrado acadêmico do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FCLAr, cujo trabalho intitula-se “Dois ensaios sobre a cegueira: José Saramago, Fernando Meirelles e a nova revolução”. A pesquisa foi orientada pela Profa. Dra. Renata Soares Junqueira e contou também com a participação da Profa. Dra. Mariana Veiga Copertino (doutora pela FCLAr) na banca.

4.5.5 Qualificação de mestrado (suplência)

Fui indicada como membro suplente da comissão examinadora de qualificação do pós-graduando **André Souza da Silva**, discente do curso de mestrado acadêmico do Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa da FFLCH/USP, com o relatório intitulado “Sem teto, entre ruínas: a imagem de Portugal em *A máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe” (2020). A pesquisa foi orientada pela Profa. Dra. Fátima Bueno. Não houve necessidade de convocação para a banca.

4.5.6 Monografia de conclusão de curso

Integrei, em 22 de março de 2021, a comissão examinadora (emissão de parecer) da monografia de conclusão de curso da graduanda **Eliane Xavier Gonçalves**, discente do bacharelado em Letras da FCLAr, cujo trabalho intitula-se "O Expressionismo no filme *O Barão*, de Edgar Pêra, adaptação da novela homônima de Branquinho da Fonseca". A pesquisa foi orientada pela Profa. Dra. Renata Soares Junqueira e contou também com a participação do Prof. Dr. Carlos Francisco de Morais (UFTM) na banca.

4.5.7 Monografia de conclusão de curso

Integrei, em 19 de março de 2021, a comissão examinadora (emissão de parecer) da monografia de conclusão de curso da graduanda **Carolina Ubal Salvático**, discente do bacharelado em Letras da FCLAr, cujo trabalho intitula-se "As mulheres de Nelson Rodrigues: a construção do conflito a partir das relações femininas". A pesquisa foi orientada pela Profa. Dra. Renata Soares Junqueira e contou também com a participação da Profa. Dra. Mariângela Alonso (USP) na banca.

4.5.8 Qualificação de doutorado

Participei, em 31 de maio de 2021, como membro titular, da comissão examinadora de qualificação da pós-graduanda **Fernanda Barini Camargo**, discente do curso de doutorado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FCLAr, com a pesquisa intitulada "Espaço romanesco e espaço cinematográfico: identidades da casa portuguesa em Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís". A pesquisa foi orientada pela Profa. Dra. Renata Soares Junqueira e contou também com a participação da Profa. Dra. Maria do Rosário Lupi Bello (UAP) na banca.

4.5.9 Concurso para contratação de professor(a) substituto(a)

Participei, em 24 e 25 de novembro de 2021, como membro titular, da comissão examinadora do Concurso Público para contratação de um Professor(a) Substituto(a), nos termos do Edital nº 002/2021-STDARH-FCLAr, para atuar no período relativo ao 2º semestre letivo de 2021 nas disciplinas de graduação Literatura Portuguesa e Outras Artes, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Poesia Portuguesa, oferecidas pelo Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas da FCLAr. O concurso teve como candidatos com

inscrição deferida: Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro, Eni Alves Rodrigues e Elizangela Gonçalves Pinheiro.

4.5.10 Qualificação de mestrado

Participei, em 30 de novembro de 2021, como membro titular, da comissão examinadora de qualificação da pós-graduanda **Nayara Carla da Fonseca**, discente do curso de mestrado acadêmico do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FCLAr, com a pesquisa intitulada "Pirandello entre o dramático e o épico". A pesquisa foi orientada pela Profa. Dra. Renata Soares Junqueira e contou também com a participação da Profa. Dra. Mariana Veiga Copertino (doutora pela FCLAr) na banca.

4.5.11 Defesa de doutorado

Participei, em 15 de março de 2022, como membro titular, da comissão examinadora da defesa de tese do pós-graduando **Pedro Augusto de Oliveira Cuadrado Proença**, discente do curso de doutorado do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados das Literaturas de Língua Portuguesada da FFLCH/USP, cujo trabalho intitula-se "O legado da nossa miséria em comum: representações da miséria pessoal e nacional em *O esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes, e em *Leite derramado*, de Chico Buarque". A pesquisa foi orientada pela Profa. Dra. Fátima Bueno e contou também com as participações na banca de: Profa. Dra. Vima Lia Martin (USP) e Prof. Dr. Pedro Schacht Pereira (Ohio State University, EUA).

4.5.12 Defesa de doutorado

Participei, em 30 de maio de 2022, como membro titular, da comissão examinadora da defesa de tese da pós-graduanda **Fernanda Barini Camargo**, discente do curso de doutorado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FCLAr, cujo trabalho intitula-se "Varanda voltadas ao Douro: ler a casa portuguesa na literatura de Agustina Bessa-Luís e no cinema de Manoel de Oliveira". A pesquisa foi orientada pela Profa. Dra. Renata Soares Junqueira e contou também com as participações na banca de: Profa. Dra. Anamaria Filizola (UFPR), Profa. Dra. Maria do Rosário Lupi Bello (Universidade Aberta de Portugal) e Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães Junior (Unicamp).

4.6 Colaboração como parecerista *ad hoc*

4.6.1 Cadernos CIMEAC, UFTM, ISSN 2178-9770

Avaliação e elaboração de parecer para um artigo sobre literatura brasileira submetido a este periódico da área de Educação. A atividade foi realizada durante o mês de abril de 2021.

4.6.2 Revista Itinerários, UNESP-FCLAr, ISSN 0103-815x

Avaliação e elaboração de parecer para um artigo sobre literaturas africanas de língua portuguesa submetido ao dossiê temático "Literaturas Pós-coloniais e Formas do Contemporâneo", organizado por Mónica González García (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile), Natali Fabiana da Costa e Silva (UNIFAP) e Paulo César Andrade da Silva (UNESP). A atividade foi realizada durante o mês de maio de 2021.

4.6.3 Coletânea de artigos, FFLCH/USP, no prelo

Avaliação e elaboração de pareceres para dois artigos sobre poesia portuguesa submetidos à publicação em livro digital resultante das "XIII Jornadas de Literatura Portuguesa: Homenagem à Profa. Dra. Maria Helena Ribeiro da Cunha", evento coordenado pela Profa. Dra. Fátima Bueno e oferecido pelo Programa de Pós-graduação de Literatura Portuguesa da FFLCH/USP, em 10 e 11 de dezembro de 2020. A atividade foi realizada durante o mês de novembro de 2021.

4.6.4 Revista Crioula, FFLCH/USP, ISSN 1981-7169

Avaliação e elaboração de parecer para um artigo sobre literatura portuguesa contemporânea submetido a esta revista dos alunos de pós-graduação do programa onde realizei o mestrado e doutorado: Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados das Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP. A atividade foi realizada entre os meses de maio e junho de 2022.

4.7 Participação em grupos de pesquisa

4.7.1 Grupo de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema (GPDC)

Participação nas reuniões anuais e nas demais atividades promovidas pelo grupo, liderado por Profa. Dra. Renata Soares Junqueira e Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins (UNESP-Assis). Devido à pandemia de COVID-19, não houve a tradicional reunião anual do grupo em 2020, da qual participo desde 2016. A reunião anual de 2021 ocorreu de forma remota e síncrona, em 9 de dezembro, por meio de videoconferência pelo Zoom. Nessa ocasião, além de apresentarmos os estágios atuais de nossas pesquisas, tivemos a oportunidade de dar boas-vindas aos novos membros, credenciados em 2020 e 2021. No 1º semestre de 2022, o grupo promoveu as atividades de extensão "A Semana de Arte Moderna de 1922 e alguns dos seus desdobramentos: subsídios ao estudo do teatro moderno" e "Sábados Literários, edição especial: Dramaturgia de Autoria de Mulheres", já indicadas.

4.7.2 Grupo de Pesquisa Colonialismo e Pós-colonialismo em Português (CPCP)

Participação nas reuniões quinzenais promovidas pelo grupo, liderado pela Profa. Dra. Fátima Bueno, durante o 2º semestre de 2020, de forma remota e síncrona, pelo Google Meet. Em 2021, a participação deu-se em reunião anual, promovida em 10 de dezembro, ainda de forma virtual. Contribuí, ainda, na criação do *logo* do grupo e na participação, como ouvinte, em palestras e atividades organizadas por membros da equipe. No 1º semestre de 2022, participei da reunião semestral ocorrida em 30 de março, para balanço dos trabalhos de pesquisa e recepção de uma nova participante, e na atividade de extensão "Jornada Agustiniana: 100 Anos", já indicada.

4.8 Participação em eventos acadêmicos

4.8.1 XXXII Congresso de Iniciação Científica da UNESP 2020

Colaboração como avaliadora e comentadora dos projetos de pesquisa de iniciação científica dos discentes unespianos Ana Beatriz da Fonseca Buso, Livia de Mattos Juliani, Marlon Peres Junco e Raissa de Paula Pimenta, em duas mesas de apresentação de trabalhos.

O evento foi realizado nos dias 20, 21 e 22 de outubro e 24 e 25 de novembro de 2020, em modo remoto e síncrono, via plataforma própria.

4.8.2 Palestra ao Grupo de Pesquisa Colonialismo e Pós-colonialismo em Português 2020

Apresentação do projeto de pesquisa de pós-doutorado, análise de um dos filmes do *corpus* – o filme *Mãos Vazias*, com discussão também da novela homônima cardosiana a partir da qual a película é realizada – e colocação da proposta geral da pesquisa aos comentários e sugestões dos colegas de grupo de estudos, por meio da palestra intitulada "Lúcio Cardoso no cinema de Luiz Carlos Lacerda", realizada em 5 de novembro de 2020, em modo remoto e síncrono, via Google Meet. O material em PowerPoint desenvolvido para esta atividade está por mim disponibilizado para fins deste relatório.

- Pasta do material apresentado: https://drive.google.com/drive/folders/16rJtPCQUx2kSWjkUsjStdiNT97x1bahj?usp=sharing

4.8.3 VI Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués – CIHALCEP 2021

Apresentação da comunicação intitulada "Entre duas mãos vazias: Lúcio Cardoso no cinema de Luiz Carlos Lacerda" e participação como ouvinte nas demais atividades do evento, que reuniu grande número de pesquisadores internacionais dos estudos de literatura e cinema. O congresso foi oferecido pela Universidad de Salamanca, Espanha, e ocorreu de forma virtual, com discussões síncronas, entre 21 e 25 de junho de 2021, via plataforma própria.

4.8.4 XXI Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – "Sob a flecha do tempo: abordagens crítico-teóricas em Estudos Literários" 2021

Colaboração como avaliadora e comentadora dos projetos de pesquisa, de mestrado e doutorado, dos seguintes pós-graduandos do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FCLAr: Jonathan Eliã de Almeida Nunes, Samuel Renato Siqueira Sant'Ana e Renato Febrete Hasunuma. Participação como ouvinte em outras mesas. Apresentação da coletânea *Literatura portuguesa contemporânea: entre ficções e poéticas*, publicada pela

editora Appris, na sessão de lançamento de livros. O evento foi realizado nos dias 23 a 25 de novembro de 2021, de forma remota e síncrona, via Google Meet.

4.8.5 Centenário da Semana de Arte Moderna – A Semana de 22 e suas projeções estéticas e históricas na cultura brasileira 2022

Participação como ouvinte nas mesas do evento comemorativo dos 100 anos da Semana de 22 promovido pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), de forma remota e síncrona, via Youtube, entre os dias 14 e 18 de fevereiro de 2022.

4.8.6 Encontro virtual do Grupo de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema – "A Semana de Arte Moderna de 1922 e alguns dos seus desdobramentos: subsídios ao estudo do teatro moderno" 2022

Apresentação da comunicação intitulada "Pelos bastidores do moderno teatro no Brasil: os esforços de Lúcio Cardoso" e participação como ouvinte nas demais atividades do evento do grupo de pesquisa, aberto ao público, realizado nos dias 24 e 25 de fevereiro de 2022, via Zoom.

- Pasta do material apresentado: https://drive.google.com/file/d/1vdDRKJM8c8Cpul2SVxtSSYXrjwqv4rx8/view?usp=sharing

4.8.7 34º Semana Luís Antonio Martinez Corrêa (SLAMC): Festival de teatro 2022

Apresentação da comunicação intitulada "Lúcio Cardoso e a introdução do teatro de câmara no Brasil" na Mesa redonda: As linguagens radicais do teatro no Brasil, que ocorreu de forma presencial, no Anfiteatro "A" da FCLAr, em 24 de junho de 2022.

- Página do evento: https://www.araraquara.sp.gov.br/slamc
- Material de divulgação: https://drive.google.com/file/d/1mGuPdTKdaCvrAV6fkth-qzE4QGI03Xfp/view?usp=sharing

4.9 Trabalhos publicados

4.9.1 Organização de livro coletânea (físico)

SALLES, Penélope Eiko Aragaki; LISBOA, Edimara; VANZELLI, José Carvalho; RECCHIA, Márcio Aurélio (orgs.). **Literatura portuguesa contemporânea**: entre ficções e poéticas. Curitiba: Appris, 2020. 243 p. (Linguagens e Literatura). ISBN: 978-65-5523-228-8.

4.9.2 Organização de livro coletânea (e-book)

SALLES, Penélope Eiko Aragaki; LISBOA, Edimara; VANZELLI, José Carvalho; RECCHIA, Márcio Aurélio (orgs.). **Literatura portuguesa contemporânea**: entre ficções e poéticas [recurso eletrônico]. Curitiba: Appris, 2020. 357 p. 1,4 MB; ePub. (Linguagens e Literatura). ISBN: 978-65-5523-226-4.

4.9.3 Artigo em livro coletânea (físico)

LISBOA, Edimara. Configurações sibilinas de família: o parricídio em *Eugénia e Silvina* de Agustina Bessa-Luís. In: SALLES, Penélope Eiko Aragaki; LISBOA, Edimara; VANZELLI, José Carvalho; RECCHIA, Márcio Aurélio (orgs.). **Literatura portuguesa contemporânea**: entre ficções e poéticas. Curitiba: Appris, 2020, p. 183-196. (Linguagens e Literatura). ISBN: 978-65-5523-228-8.

4.9.4 Artigo em livro coletânea (e-book)

LISBOA, Edimara. Configurações sibilinas de família: o parricídio em *Eugénia e Silvina* de Agustina Bessa-Luís. In: SALLES, Penélope Eiko Aragaki; LISBOA, Edimara; VANZELLI, José Carvalho; RECCHIA, Márcio Aurélio (orgs.). **Literatura portuguesa contemporânea**: entre ficções e poéticas [recurso eletrônico]. Curitiba: Appris, 2020, p. 183-196. 1,4 MB; ePub. (Linguagens e Literatura). ISBN: 978-65-5523-226-4.

4.9.5 Artigo em anais de evento (e-book)

LISBOA, Edimara. Entre duas mãos vazias: Lúcio Cardoso no cinema de Luiz Carlos Lacerda. In: RAMOS, María Marcos (coord.). **Mucho más que cine**: historia, literatura y arte en el cine en español y en portugués [recurso eletrônico]. Madrid: Dykinson S.L., 2021, p. 554-564. 4,6 MB; PDF. ISBN: 978-84-1377-815-0.

4.9.6 Artigo em livro coletânea (e-book)

LISBOA, Edimara. “Gigantes do Douro” e seus ecos na filmografia de Manoel de Oliveira. In: BUENO, Aparecida de Fátima; SANTOS, Giuliano Lellis Ito; LUGARINHO, Mário César; OLIVEIRA, Paulo Fernando da Motta (orgs.). **Literaturas de língua portuguesa**: intersecção/intersecções [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021, p. 182-191. 2,3 MB; PDF. ISBN: 9978-65-86280-99-9.

5 ATIVIDADES PREVISTAS E EM ANDAMENTO

Esta seção descreve os desdobramentos das atividades do pós-doutorado planejadas durante o vigor da RESOLUÇÃO UNESP Nº 91/2017. Estamos cientes que, conforme as normas da nova resolução que dispõe sobre o Programa de Pós-doutorado na UNESP, a de Nº 12/2022, Artigo 1º §7º, todas as atividades propostas para o pós-doc devem ser estritamente realizadas dentro do período de vigência aprovado, o que não estava contemplado na resolução anterior, sob a qual desenvolvemos a maior parte das atividades e dos planejamentos relacionados à pesquisa ora relatada.

- **Disciplina de pós-graduação**: "Desdobramentos de *Os Lusíadas* na literatura, no teatro e no cinema: o mito e seus reveses" – em parceria com a supervisora deste pós-doc e com o Prof. Dr. José Carvalho Vanzelli, ofereceremos, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FCLAr, esta disciplina de pós-graduação, de 4 créditos, 60 horas no total, no 2º semestre letivo de 2022. As aulas estão previstas para iniciar em 6 de outubro, sempre às quintas-feiras, de forma presencial. Irei ministrar as aulas sobre a presença do mito camoniano no cinema português.
  - Ementa:
  https://drive.google.com/drive/folders/11ktYLQzuJgixIZ9If660CGXu0C2FerVw?usp=sharing

- **Orientação de pesquisa:** Em continuidade ao trabalho realizado na Monografia de Conclusão de Curso I (MCCI) da graduanda **Geovana Maria da Silva Santos** (RA: 181127067), estou atuando informalmente como co-orientadora, ao lado da Profa. Dra. Renata Soares Junqueira, na Monografia de Conclusão de Curso II (MCCII), durante todo o ano letivo de 2022. O projeto da aluna intitula-se "O fantástico em adaptações cinematográficas do conto 'Venha ver o por do sol', de Lygia Fagundes Telles, e da novela *Aura* de Carlos Fuentes: trajetórias de amor e horror" e participarei formalmente da banca avaliadora da monografia resultante da pesquisa.

- **Extensão universitária**: Em setembro próximo, em data a ser ainda definida, participarei, em parceria com a Profa. Dra. Fátima Bueno, como debatedora da exibição assíncrona do filme *Yvone Kane* (2015), dirigido pela cineasta portuguesa Margarida Cardoso, a convite do Grupo de Pesquisa e Estudos em Narrativa e Medicina (GENAM), liderado por Profa. Dra. Fabiana Buitor Carelli (FFLCH/USP) e Prof. Dr. Carlos Eduardo Pompilio (FMUSP).

- **Participação em banca julgadora:** Atuarei como membro titular na comissão examinadora do Concurso Público para contratação de um Professor(a) Substituto(a), nos termos do Edital nº 139/2022-STGP-FCLAr, para atuar no período relativo ao 2º semestre letivo de 2022 nas disciplinas de graduação Poesia Portuguesa, Literatura Portuguesa e Outras Artes, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, oferecidas pelo Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas da FCLAr.

- **Participação em evento acadêmico:** XVIII Encontro Internacional ABRALIC: Mundos com-partilhados – apresentarei a comunicação intitulada "*Introdução à música do sangue*: um caso de paixão entre cinema e literatura" no próximo encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), a ocorrer de forma *on-line*, com sede em Salvador-BA, na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e na Universidade Estadual da Bahia (UNEB), de 11 a 15 de julho de 2022.
  - Proposta submetida:
  https://drive.google.com/file/d/1NXXb2-yYpZQ3EtYgv8l-ty8Ucv1TRrDB/view?usp=sharing
  - Carta de aceite:
  https://drive.google.com/file/d/16iZLdpeaz2xlWKBveJMFxDNp74kqiQXD/view?usp=sharing

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O esboço de livro monográfico, que pretendemos publicar em breve e foi aqui apresentado no formato de relatório científico, dá continuidade aos estudos referentes às relações entre literatura e cinema desenvolvidos ao longo da nossa trajetória de formação acadêmica, desde a iniciação científica, no mestrado e doutorado. Com base em teóricos e críticos que se debruçaram sobre o diálogo interartístico entre Cinema Novo e Modernismo literário, apresentamos a nossa leitura da presença de Lúcio Cardoso no cinema de Luiz Carlos Lacerda, no sentido de contribuir para as reflexões acerca do papel das artes modernas na (des)(re)construção da identidade nacional, marcada pela herança colonial e suas consequências culturais, sociais e políticas ao longo da história recente de nosso país, inclusive quando não está em pauta o tema, importantíssimo e urgente, da escravidão.

É intenso hoje o debate sobre o projeto cultural falido de brasilidade, iniciado pelos artistas românticos oitocentistas e revitalizado pelos artistas modernos do século XX, sobretudo por estarmos, neste ano de 2022, comemorando o centenário da Semana de Arte Moderna. O cinema de Lacerda constitui um projeto artístico que permanece insistente nessa preocupação estética, quer pelo esforço de dar a conhecer grandes personalidades brasileiras, com seus documentários poético-biográficos, quer por suas obras de ficção, cujas temáticas abordam criticamente aspectos sensíveis e polêmicos de nossa sociedade. Nesse sentido, o encontro da obra de Lacerda com a de Lúcio acaba por proporcionar uma maneira não programática de discutir o Brasil, em atenção às complexidades mais íntimas de suas personagens compartilhadas: brasileiros e brasileiras que, ao se perceberem aprisionados pelo conservadorismo de nosso país, encontram saída na expressão intensa de sua individualidade, o que as tornam tão humanas como universais e atemporais.

Esperamos ter demonstrado de forma satisfatória, ao longo do ensaio, como os pontos de contato entre Lacerda e Lúcio remetem a uma rede de leitura que se prolonga conforme os artistas apreciam e se filiam às obras uns dos outros, não apenas em cenário intra-artístico/intertextual, como também em panorama mais amplo, que requer uma investigação intersemiótica. Em atenção a isso, reconhecemos a necessidade de aprofundar e amarrar as leituras dos filmes selecionados como *corpus* principal da pesquisa, apresentando uma análise de conjunto no texto final, a sair em livro. Acreditamos contribuir, desse modo, para uma

visão mais atenta da filmografia de Luiz Carlos Lacerda, ainda pouco discutida academicamente, bem como participar da apreciação crítica em torno de Lúcio Cardoso, um autor multifacetado que, tendo ficado por muitos anos entre os "esquecidos" da literatura brasileira (SANTOS, 2001, p. 17), tem sido cada vez mais reconhecido pela sua relevância e importância para a formação das artes modernas no Brasil, mesmo não se filiando programaticamente aos movimentos de vanguarda, na literatura, no teatro, no cinema e na pintura, artes nas quais atuou ativamente, apesar de ter se consagrado como romancista.

Quando Lacerda nos convida a reler Lúcio, estende o convite para que conheçamos também o seu cinema, repleto de particularidades criativas muito mais amplas do que o diálogo evidente e extensivo com a literatura cardosiana. Ao discutir esses filmes em atenção à figura de Lúcio, mas sem desatentar para suas especificidades, intentamos não apenas recuperar e reler a obra de um escritor que ainda cabe recolocar entre os mestres da literatura brasileira, como também investigar a produção de um de nossos grandes cineastas. Um cineasta que é também um poeta, para além de autor de um cinema poético. Para concluir, fiquemos, pois, com um poema de Lacerda, inserido na série por ele intitulada "Poemas cardosianos (para Lúcio Cardoso)":

> Aqui despeço-me. Ponho sobre o peito a rosa aberta
> e a oferenda que instigo eu sei que mata
> silêncio na sacada e uma costela
> a harpa não dedilho e sei que exala
>
> e visto o meu Amor de febre e oferta
> fímbrias que eu concluo haste exata
> o Filho, a foice que retalha e me re-vela
> secam todos os sóis e eu planto a fala:
>
> Aqui despeço-me. Ponho no meu rosto o que me parta
> em cacos de amônia, em voz de flor, em leito
> o fio umbilical – esta é a meta.
>
> Morro e me desfaço dos mármores de abril,
> e nestas cartas,
> mapas que as feridas cruzam o peito
> E morre o meu Amor de violetas. (LACERDA, 2013, p. 73)

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura comparada & relações comunitárias, hoje**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

AHMAD, Aijaz. **Linhagens do presente**: ensaios. Organização de Maria Elisa Cevasco. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2002.

ALMEIDA, Londina da C. P. **Do romance ao filme**: um olhar sobre *Crônica da casa assassinada*. São Paulo, 2016. 230 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie.

ANDRADE, Mário de. **Cartas a Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

_____. **Pauliceia desvairada**. Barueri: Novo Século, 2017.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropófago e outros textos**. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2017.

AVELLAR, José Carlos. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

BALOGH, Anna Maria. **Tradução fílmica de um texto literário**: *Vidas secas*. São Paulo, 1980. 116 f. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Escola de Comunicação e Artes, USP.

_____. **Conjunções, disjunções, transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Annablume, 2005.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. Jacob Guinsburg. 6. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. Introdução de Ismail Xavier. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi. **Narrativa literária e narrativa fílmica**: o caso de *Amor de Perdição*. 2. ed. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCG-FCT), 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. 10. reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996.

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

BOMFIM, Julio Cesar Borges. *Vidas secas*, do livro ao filme: estudo sobre o processo de adaptação. São Paulo, 2011. 226 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRUNEL, Pierre; PICHOIS, Claude; ROUSSEAU, A.-M. **Que é literatura comparada?** Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Mattos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, volume 1: 1750-1836. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000a.

_____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, volume 2: 1836-1880. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000b.

_____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 12. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARELLI, Fabiana; BUENO, Fátima; CUNHA, Maria Zilda da (orgs.). **Texto e tela**: ensaios sobre literatura e cinema [recurso eletrônico]. São Paulo: FFLCH/USP, 2014.

CARDOSO, Elizabeth. O cinema de Lúcio Cardoso e uma leitura cinematográfica de sua novela "Mãos vazias". **Letras**, PPGL-UFSM, n. 34, p. 39-53, jun. 2007.

_____. **Feminilidade e transgressão**: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2013.

CARDOSO, Lúcio. **Três histórias de província**: "Mãos vazias", "O desconhecido" e "A professora Hilda". Rio de Janeiro: Bloch, 1969a.

_____. **Três histórias da cidade**: "Inácio", "O anfiteatro" e "O enfeitiçado". Rio de Janeiro: Bloch, 1969b.

_____. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: Allca XX; Scipione, 1991.

_____. **Inácio, O enfeitiçado e Baltazar**: novelas. Prefácio e organização de André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **Teatro reunido**. Posfácio Antonio Arnoni Prado. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

_____. **Poesia completa**. Edição crítica de Ésio Macedo Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2011.

_____. **Contos da ilha e do continente**. Organização, seleção, notas e prefácio de Valéria Lamego. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012a.

_____. **Diários**. Edição de Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012b.

CARDOSO, Maria Helena. **Vida-vida**: memória. Nota de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

CARDOSO, Marília Rothier. A escrita de Lúcio desenhando perfis e cenários. **Revista 7 Faces**: Caderno-Revista de Poesia, Natal, ano 4, n. 7, p. 23-38, jan.-jul. 2013.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada** [recurso eletrônico]. São Paulo: Ática, 2011.

COSTA, Érica Ignácio da. **O cinema inquieto de Lúcio Cardoso**. Curitiba, 2016. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 19. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada**: reflexões. São Paulo: Annablume, 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul.-dez. 2006.

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

DIAS PINTO, Rafaela; TOSTES DIAS, Felipe. **Cinema em sete cores**: a homossexualidade no cinema brasileiro. Rio de Janeiro, 2008. 57 f. Relatório técnico (Bacharelado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, UFRJ.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Nova reunião**: 23 livros de poesia [recurso eletrônico]. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Prefácio de Jean-Paul Sartre e de Alice Cherki. Posfácio de Mohammed Harbi. Trad. Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. 2. reimp. atual. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2013.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão [recurso eletrônico]. Extratos traduzidos do francês por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et al. 9. ed. São Paulo: Cultriz, 2009.

GRILO, João Mário. O cinema não filma livros... **Discursos [Em linha]**: estudos de língua e cultura portuguesa, n. 11-12, p. 209-212, 1996.

GUILLÉN, Claudio. **Entre lo uno y lo diverso**: introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy). Barcelona: TusQuets, 2005.

FARIA, Octavio de. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica de Mario Carelli. Madrid: Arquivos; CSIC, 1991, p. 659-680.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Rachel, Rachel mais Dona Fideralina de Lavras**. Rio de Janeiro: e-Galáxia; FAPERJ, 2016.

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

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema – Macunaíma**: do modernismo na literatura ao Cinema Novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

_____. Sobre letras e cinema: entrevista a Antonio Dimas. **Teresa**, Revista de Literatura Brasileira, São Paulo: USP, n. 16, p. 277-285, 2015.

KINZO, Carla Moreira. ***Amar, verbo intransitivo***: conjugações. São Paulo, 2014. 165 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

LACERDA, Luiz Carlos. **O Enfeitiçado**: Vida e Obra de Lúcio Cardoso. Brasil, 1968, Documentário, 11', pb. *on-line*. Disponível em: https://youtu.be/ZT_ZCCD0J2Q. Acesso em: 12 mar. 2020.

_____. **Mãos Vazias**. Brasil, 1972, Drama, 80', cor.

_____. **Leila Diniz**. Brasil, 1987, Biografia; Drama, 101', cor.

_____. **O Princípio do Prazer**. Luiz Carlos Lacerda, Brasil, 1979, Drama, 90', cor.

_____. **Leila para sempre Diniz**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. **Tinoco**. Brasil, 1998, Biografia, 52', cor. (Série Retratos Brasileiros.) *on-line*. Disponível em: https://youtu.be/0y0ju7jQ9NE. Acesso em: 25 abr. 2021.

_____. **A Morte de Narciso**. Brasil, 2003, Documentário, 43', cor.

_____. **A Mulher de Longe**. Brasil, 2012, Documentário, 75', pb.

_____. **Os sais da lembrança**: poesia brasileira. São Paulo: Giostri, 2013.

_____. **Introdução à Música do Sangue**. Brasil, 2015, Drama, 94', cor.

_____. **O Que Seria Deste Mundo Sem Paixão?**. Brasil, 2016, Ensaio poético, 72', cor.

_____. O pavão de luto. In: RODRIGUES, Leandro Garcia (org.). **Lúcio Cardoso**: 50 anos depois. Belo Horizonte: Relicário, 2020, p. 161-164.

LACERDA JÚNIOR, Luiz Francisco Buarque de. **Cinema gay brasileiro**: políticas de representação e além. Recife, 2015. 185 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, UFPE.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LEDESMA, Vilmar (ed.). **Louise Cardoso**: a mulher do Barbosa. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. (Coleção Aplauso.)

LEITE, Sérgio Lara. **A literatura no cinema**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1984.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. 2. ed. rev. ampl. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

MARTINS, Ricardo André Ferreira (org.). **Literatura e cinema**: interartes, intersemiose, intermidialidade e transmidialidade. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

MATTOS, Carlos Alberto. Luiz Carlos Lacerda: não confundir popular com comercial. **Cinemais**, Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais, n. 11, p. 7-26, mai.-jun. 1998.

MORAIS, Julierme. Cinema Novo e sua relação com o Modernismo literário: reflexões sobre aspectos similares. **História em Reflexão**, Dourados: UFGD, v. 11, n. 21, p. 80-91, jul.-dez. 2017.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2010.

NOVAES, Claudio. O pagador de promessas e o Cinema Novo brasileiro: os impasses culturais dos anos 60. **A Cor das Letras**, n. 4, p. 19-27, 2000.

OBEID, Daniel Tadeu. **Um ser tão misturado**: estudo sobre o filme *Sagarana, o Duelo*. São Paulo, 2012. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

OLIVEIRA SANTOS, Dennis de. Sociologia da literatura. **Revista Urutágua**, revista acadêmica multidisciplinar, Universidade Estadual de Maringá, n. 14, dez.-mar. 2008, *on-line*. Disponível em: http://www.urutagua.uem.br/014/14santos_dennis.htm. Acesso em: 18 abr. 2022.

PELLEGRINI, Tânia; JOHNSON, Randal; XAVIER, Ismail; GUIMARÃES, Hélio; AGUIAR, Flávio. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Ed. Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: **Flores da escrivaninha**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

PUPPO, Eugênio (org.). **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras**: filmes produzidos nos anos 1960 e 1970. São Paulo: Heco Produções, 2012.

RANGEL, Rosângela Florido; LEITÃO, Eliane Vasconcellos (orgs.). **Inventário do arquivo de Lúcio Cardoso**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Ministério da Cultura, 1989.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

_____. *Arraial*, cinema novo e câmara na mão. In: **Crítica esparsa (1957-1965)**. Organização de Mateus Araújo. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019, p. 39-43.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. **Lúcio Cardoso**: paixão e morte na literatura brasileira. Prefácio de Bernard Emery. Maceió: Ed. UFAL, 2004.

SALES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SANTOS, Cássia dos. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. Campinas: Mercado das Letras, 2001.

_____. **Uma paisagem apocalíptica e sem remissão**: a criação de Vila Velha e da *Crônica da casa assassinada*. Campinas, 2005. 284 f. Tese (Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp.

_____. Uma vida em arte: revisitando Lúcio Cardoso e sua obra. **Contexto**, Vitória: UFES, n. 32, p. 25-49, 2017.

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

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

SILVA, Marcos; PINTO, Júlio Pimentel; CARDOSO, Maurício (orgs.). **Metamorfoses das linguagens**: histórias, cinemas, literaturas. São Paulo: LCTE, 2009.

SILVA SANTOS, Jônatas Breno. **Perto do fim**: os desfechos dos personagens gays no cinema brasileiro. São Cristóvão, 2019. 118 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFS.

SOUSA, Sérgio Guimarães de. **Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura**: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema. Braga: Universidade do Minho, 2001.

_____. Breve apontamento sobre o cinema *avant la lettre*. In: OLIVEIRA, Anabela Dinis et al. (orgs.). **Diálogos lusófonos: literatura e cinema**. Literatura, cinema e multiculturalismo no mundo lusófono 2006-2007. Vila Real: Centro de Estudos em Letras; Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2008, p. 211-219.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. **Um discurso sobre as ciências**. 7. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis: UFSC, n. 51, p. 19-53, jul.-dez. 2006.

_____. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008a.

_____. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. Trad. Fernando S. Vugman. São Paulo: Edusp, 2008b.

STERNHEIM, Alfredo (ed.). **Luiz Carlos Lacerda**: prazer & cinema. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. (Coleção Aplauso.)

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉLÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Revisão técnica de Nunu Cesar P. de Abreu. 7. ed. 2. reimp. Campinas: Papirus, 2013.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**: 50 anos de rebeldia, 30 anos de um livro clássico [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). São Paulo: Letras & Letras, 1998.

VIANY, Alex; ROCHA, Glauber; SANTOS, Nelson Pereira. Cinema novo: origens, ambições e perspectivas. **Revista Civilização Brasileira**, n. 1, p. 185-196, 1965.

VICENTE, Adalberto Luis; JUNQUEIRA, Renata Soares (orgs.). **Teatro, cinema e literatura**: confluências [recurso eletrônico]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

VIEIRA PINTO, Álvaro. **Consciência e realidade nacional**: vol. 1. Rio de Janeiro: Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960.

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

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 9. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2019.

_____ (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Vários tradutores. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz & Terra, 2018.

Araraquara, 15 de junho de 2022.

Ao Programa de Pós-doutorado na Unesp,

Informo que, ao longo da pesquisa intitulada “Lúcio Cardoso no cinema de Luiz Carlos Lacerda: prolongamentos de leitura”, foram feitas as seguintes alterações nas atividades previstas no cronograma do projeto:

- Em vez de ministrar a disciplina concentrada “Modernismo literário e Cinema Novo: trânsitos formais e temáticos”, ministrei, em parceria com minha supervisora, a disciplina “Teatro de Nelson Rodrigues e Lúcio Cardoso” no âmbito do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNESP-FCLAr.

- Em função da pandemia de COVID-19, e os impactos do distanciamento social e recessão financeira, concentrei-me na pesquisa fílmico-bibliográfica, em detrimento das atividades de campo previstas, que incluíam visitas a acervos e entrevistas.

- Em vista da dimensão monográfica que o ensaio resultante da pesquisa foi tomando ao longo do período, optei por realizar, para breve, a publicação do trabalho no formato de livro, em vez dos artigos previstos no cronograma. Entretanto, foram realizadas outras publicações durante a vigência do estágio pós-doutoral, descritas no relatório.

- Não foi organizado, em parceria com a supervisora, a publicação de um livro em formato de coletânea, que reuniria artigos de pesquisadores de diferentes universidades em torno de adaptações literárias empreendidas por cineastas cinemanovistas.

Esclareço, ainda, que todas as atividades efetivamente desenvolvidas durante a vigência deste vínculo de pesquisa, incluindo atuações que não estavam previstas pelo cronograma, estão devidamente descritas e documentadas no relatório apresentado para conclusão do pós-doutorado.

Atenciosamente,



Edimara Lisbôa Marteleto
Projeto SISPROPe Nº 3068

Pesquisa de Pós-Doutorado:

Lúcio Cardoso no cinema de Luiz Carlos Lacerda: prolongamentos de leitura.

Início: 01/06/2020
Término: 31/05/2022

Pesquisadora: Edimara Lisboa

Supervisora: Renata Soares Junqueira

PARECER DA SUPERVISORA

Para finalizar o seu estágio de Pós-Doutorado na UNESP, a pesquisadora Edimara Lisboa apresenta um relatório extenso e minucioso na descrição das diversas atividades de pesquisa, ensino e extensão universitária a que se dedicou entre 01/06/2020 e 31/05/2022.

No que concerne à docência no Ensino de Graduação, o relatório indica que a pós-doutoranda assumiu integralmente, no segundo semestre letivo de 2020, as duas turmas (Diurno e Noturno) da disciplina "Literatura Portuguesa e Outras Artes (LTE 5174, 2 créditos, 30 horas-aula por turma), além da coordenação, no segundo semestre letivo de 2021, da disciplina "Literatura e Cultura Portuguesa" (LTE 5165) ao longo dos dois primeiros meses de aulas para as duas turmas (Diurno e Noturno), totalizando 12 horas-aula para cada turma. Ademais, ministrou uma aula, em 14/01/2022, sobre "O neorrealismo na poesia portuguesa" para as duas turmas (Diurno e Noturno) da disciplina Poesia Portuguesa (LTE 5046), totalizando 4 horas-aulas (2 horas para cada turma).

No Ensino de Pós-Graduação, ministrou juntamente com a supervisora da pesquisa, no segundo semestre letivo de 2021, a disciplina "Presença de Nelson Rodrigues e Lúcio Cardoso na Formação do Moderno Teatro Brasileiro" (LTE 001581), de 60 horas-aula (4 créditos). Ministrou também, na FFLCH da USP, uma aula em disciplina de Pós-Graduação ("Colonialismo e Pós-Colonialismo na Literatura e no Cinema de Língua Portuguesa").

Além do seu excelente desempenho como docente, a Profa. Edimara Lisboa destacou-se também na Extensão Universitária, assumindo coordenação, trabalho de divulgação, mediação, condução do debate, avaliação dos alunos e elaboração do relatório final do Curso de Difusão "O

Leitor na Sala Escura: Pesquisa, Ensino e Extensão de Conhecimento de Adaptações de Obras Literárias para o Cinema", realizado entre 03/08/2021 e 26/10/2021, em modo remoto, com carga horária total de 22 horas-aula ministradas por 12 professores convidados. A Profa. Edimara assumiu também a aula inaugural do curso, em 03/08/2021, a qual versou sobre "A fogueira de Mia Couto: o conto, os curtas e a adaptação como prolongamento de leitura".

Participou ainda de outros três eventos no campo da Extensão, na UNESP e na USP, sempre valorizando o nome da UNESP, e integrou, como membro titular, **DEZ** Bancas Examinadoras de trabalhos acadêmicos (Monografias de Conclusão de Curso, Mestrado e Doutorado) e de Concurso Público para contratação de professor substituto.

Foi, no mesmo período, parecerista *ad hoc* de revistas acadêmicas (inclusive a revista *Itinerários*, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP em Araraquara), organizou um livro, publicou artigos em livro e em *e-book*, avaliou trabalhos de Iniciação Científica do XXXII CIC da UNESP e também trabalhos de pós-graduandos no XXI Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

No que concerne à pesquisa, a Profa. Edimara Lisboa desenvolveu com distinta acuidade crítica e largo fôlego o seu projeto dedicado à presença da vida e da obra literária do escritor Lúcio Cardoso (1912-1968) no cinema de Luiz Carlos Lacerda (n. 1945), lançando novas luzes sobre os dois autores e respectivas obras e, deste modo, oferecendo um contributo muito valioso aos estudos comparados e interdisciplinares que na área de Letras se vêm expandindo sensivelmente.

Cerca de 80% do seu relatório final consiste num ensaio crítico, quase pronto para publicação como livro, contemplando, em geral, esclarecedoras reflexões sobre as relações entre o Cinema Novo e o modernismo literário brasileiro, e, em particular, análises penetrantes de filmes de Luiz Carlos Lacerda que envolvem a vida e/ou a obra literária de Lúcio Cardoso: *O enfeitiçado* (1968); *A mulher de longe* (2012); *Mãos vazias* (1972); *Introdução à música do sangue* (2015); e *O que seria deste mundo sem paixão?* (2016). O trabalho revela Luiz Carlos Lacerda, cuja obra ainda é pouco estudada nos nossos meios acadêmicos, como um dos mais interessantes e criativos cineastas ligados ao Cinema Novo brasileiro, além

de alargar o horizonte da crítica à obra de Lúcio Cardoso, que fica também iluminada, na sua grandeza original e multifacetada, como uma das mais densas do modernismo brasileiro, aliando intimismo e profundidade psicológica a uma destemida crítica de costumes sociais arraigados em preconceitos que dizem muito sobre a sociedade brasileira de ontem e de hoje.

Em vista do exposto, recomendo seguramente a aprovação do relatório final de estágio de Pós-Doutorado da Profa. Edimara Lisboa e distingo, como supervisora, a qualidade excepcional do seu trabalho na UNESP como docente, pesquisadora e fomentadora da Extensão Universitária.

Araraquara, 26 de junho de 2022.



Profa. Dra. Renata Soares Junqueira
Supervisora
Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP, campus de Araraquara – SP