

**FIGURAÇÕES LITERÁRIAS NA CONSTRUÇÃO CINEMATOGRAFICA: O
CINEMA INQUIETO DE LÚCIO CARDOSO**

Costa, Érica Ignácio da¹

RESUMO: Este trabalho visa a analisar a tentativa de cinema do escritor e poeta brasileiro Lúcio Cardoso (1912-1968), que deixou inacabado como diretor o longa-metragem iniciado em 1949 *A mulher de longe*, trabalho enfim finalizado em 2012 em forma de documentário pelo cineasta Luiz Carlos Lacerda. Lúcio Cardoso incursionou pelo cinema como roteirista e escritor de argumentos, trabalhando com figuras como Ruy Santos, Leo Marten e Paulo César Saraceni, em um estilo de cinema poético e inquieto, que comparo com *Limite* (1931) de Mário Peixoto. Em seu *Diário Completo* (1970)², Lúcio escreve em grande medida sobre cinema, e expressa sua relação de aflição e inquietude por relação à expressão artística e aos empecilhos da produção cinematográfica, assim como a necessidade pessoal de sua intensa criação literária. Fugindo de uma relação que se dê por princípios de teoria da adaptação entre cinema e literatura, o que se pretende é focar mais especificamente na análise da linguagem cinematográfica e na subjetividade do autor na criação cinematográfica; o cotejo entre literatura e cinema se dá então de forma a identificar elementos presentes na obra literária do escritor que se refletem singularmente na obra cinematográfica – o que chamo aqui de “figurações literárias na construção cinematográfica”. As obras as quais tive acesso até o presente momento são: um filme em que Lúcio Cardoso teve participação direta *Porto das Caixas* (1962, direção de Paulo César Saraceni e argumento de Lúcio Cardoso) e três filmes que foram inspirados posteriormente em sua obra literária, *O enfeitado* (1968) e *Mãos vazias* (1971) de Luiz Carlos Lacerda, e *A casa assassinada* (1971) de Paulo César Saraceni.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; literatura; Lúcio Cardoso.

1. Introdução

¹ Graduanda em Bacharelado em Cinema pela Unespar/FAP e graduanda em Letras Português/Inglês – Bacharelado em Estudo Literários pela UFPR.

Endereço eletrônico: ericacignacio@gmail.com.

² Daqui para frente, toda menção ao *Diário Completo* de Lúcio Cardoso dirá respeito à edição de 1970, da Editora José Olympio, e será referido como “Diário”. Todas as citações seguem ortografia e gramática fac-símile às edições utilizadas.

A partir do contato com a bibliografia anotada da obra completa de Lúcio Cardoso na dissertação *O riso escuro ou pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso* (RIBEIRO, 2006) pesquisei todos os filmes em que Lúcio Cardoso teve participação direta e aqueles posteriormente adaptados de sua obra, e também tomei conhecimento de roteiros inéditos deixados pelo autor. Através da leitura da obra literária de Lúcio Cardoso realizada até agora, de seu *Diário Completo* (1970), das novelas *Mãos Vazias* (2000), *A Professora Hilda* (1969) e *O desconhecido* (1969), e do romance *Maleita* (2005), surge a constatação de que a poética de Lúcio Cardoso, sua literatura intimista e inquieta, aparece transfigurada também para a tela cinematográfica. O mesmo mistério que envolve seus personagens literários persiste nos tons de suas paisagens cinematográficas, assim como a crença em suas verdades básicas – “Deus, o sofrimento e a morte” (CARDOSO 1970: 64) –, apresentam-se como temas recorrentes tanto em sua literatura quanto em sua incursão pelo cinema. Lúcio Cardoso foi capaz de estender a vida para múltiplas artes – romances, novelas, poesias, diário, contos, peças teatrais, traduções, roteiros, cinema, e por último, a pintura (após um derrame sofrido em 1962 que paralisou todo o lado direito de seu corpo, Lúcio passou a se expressar através da pintura, pintando com a mão esquerda) – e, em muitos momentos de seu *Diário*, é possível perceber sua busca pelo silêncio, pelo mundo morto; um cenário de vertigem, transposto para a literatura e para o cinema de forma singular.

2. Desenvolvimento

2.1. O objeto de estudo: Lúcio Cardoso e o cinema

O cinema e a literatura tomados como representações possíveis, “*le vrai, le faux et le faire croire sont devenus plus ou moins le sujet de toute oeuvre moderne*” (ROBBE-GRILLET 1963: 129), levam a pensar no que diz Robert Bresson em *Notas sobre o*

cinematógrafo (2008) sobre a relação entre cinema e pintura, sobre uma ideia mesmo de construção cinematográfica: “Construa seu filme sobre o branco, sobre o silêncio e sobre a imobilidade” (BRESSION 2008: 113). Lúcio Cardoso construiu no cinema assim como construiu em literatura, construiu uma relação com a multiplicidade das artes que o dotou de uma visão extremamente inquieta, de uma busca incessante por formas de expressão, não feitas unicamente de paz, mas em sua grande maioria de paisagens devastadas e devastadoras. E, tomando as palavras do próprio Lúcio: “É verdade, escreve-se com a câmera, constrói-se um filme como se faz um romance...” (CARDOSO 1970: 16). O autor superlativo, que exagera no uso de advérbios em sua linguagem, figura o espaço poético unido ao pictórico, invariavelmente indicando circunstâncias de intensidade a todo momento.

As côres que são vistas em estado de embriaguez, côres álgidas ou mornas para as quais seria preciso criar novos nomes. Côres semelhantes a rochedos se dissolvendo, a golfos se abrindo, olhos, como rosas acesas na massa fria dos muros. Côres magnéticas e febris, que nos percorrem como espasmos, grandes auras circulares semelhantes a rajadas de vento, cascatas de luzes que ainda não foram inventadas, sóis de firmamentos em fuga e satânicas alvoradas – música do nada, apenas. (CARDOSO 1970: 65)

As cores e o pictórico aparecem com um quê de expressionismo na literatura de Lúcio Cardoso; o autor é capaz de criar quadros insuportáveis e climas de tensão, possui um poder de criar ambientes insólitos, e acima de tudo, personagens portadores deste clima. Tome-se como exemplo a chegada do estranho à fazenda da sombria Aurélia na novela *O desconhecido*, em uma descrição entremeada de sombras e de medo:

Enquanto o homem acompanhava a mulher que ia na frente, imaginava que a noite tinha acentuado o aspecto decadente de tudo aquilo. A impressão de mal-estar que o assaltara na estrada se renovava agora de um modo mais intenso – era como se o medo impregnasse as próprias árvores, dando-lhes êsse ar de pânico que parecia dilatá-las na sombra. (CARDOSO 1969: 120)

Ainda a respeito da estética do autor, Mario Carelli em *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso* (1988) salienta:

Seu estilo e suas opções estéticas refletem seu mundo pessoal. Portanto, ele vai ao encontro das invariantes específicas do expressionismo – a predominância da intuição e da imaginação sobre o conhecimento intelectual, bem como a projeção violenta de suas visões individuais sobre a natureza, o mundo, os outros homens e mesmo os objetos representados. (CARELLI 1988: 229)

O filme *Porto das Caixas* (1962), dirigido por Paulo César Saraceni, com argumento de Lúcio Cardoso, utiliza-se de fotografia escura e cheia de sombras, além de inúmeros silêncios, recriando a atmosfera decadente de uma pequena cidade e cenários que são capazes de adiantar temas como os artifícios de sedução da mulher e a pungência de morte, muito recorrentes também na literatura de Lúcio. O aprisionamento noturno da mulher pelo marido e a submissão moral de uma sociedade conservadora e patriarcal estão representados tanto na figura da personagem de Irma Alvarez em *Porto das Caixas*, como na personagem Ida da novela *Mãos Vazias*. É possível observar que nas duas obras acima mencionadas as mulheres vivem uma intensa perturbação psicológica diante da insatisfação com seus maridos, com suas próprias vidas e com a paisagem da pequena cidade que as assola, sem, no entanto, terem outro plano ou objetivo que lhes possa conceder a satisfação desejada. Surgem então elementos como a recusa ao casamento, a traição, a desistência de obtenção de mudanças, uma total entrega ao caos através da forma mais extrema: a morte. As mulheres em Lúcio Cardoso são a “música do sangue”, a “morte vermelha”, são mulheres que matam e agem impulsivamente, provocadas por insatisfação e solidão, procurando seu lugar na pequena cidade. Isto nos mostra que através de representações artísticas diferentes Lúcio Cardoso utiliza certa recorrência aos mesmos temas, fazendo uma correspondência entre as construções de linguagem literária e cinematográfica. A figura do trem, da estação, tão cara à história do cinema³, aparece

³ Lembremos do filme *L'arrivée d'un train à la ciotat* (1895), dos irmãos Lumière, um dos primeiros filmes a ser apresentado publicamente; tomemos ainda como exemplos da representação da figura do trem no

frequentemente em Lúcio Cardoso como símbolo de um empreendimento modernizador, e também como representação dos trilhos que podem levar a um outro lugar, ou até um fim. Ida tem uma relação constante com esses trilhos, assim como Irma Alvarez.

Resgato aqui a reflexão acerca da ambivalência da experiência cinematográfica que foi vivida pelos primeiros espectadores, que não podiam acreditar no que viam e ficavam extremamente impressionados com a magnitude das imagens, de um trem, por exemplo, o que leva a basear a cultura cinematográfica desde seu princípio em efeitos de memória e de experiências compartilhadas. E, quais seriam os limites da memória e destas experiências? É o que busco através da relação do escritor Lúcio Cardoso com o cinema, da investigação minuciosa de seu *Diário* e das memórias de sua experiência cinematográfica, de sua inquietude por relação à arte como um todo, questões que discuto no tópico que se segue. “O cinema sempre oscilou entre dois pólos, o de fornecer um novo padrão de representação realista e (simultaneamente) o de apresentar um sentido de irrealidade, um reino de fantasmas impalpáveis.” (GUNNING 1996: 25)

2.2. A construção artística entre o objetivo e o subjetivo

A relação de Lúcio Cardoso com o cinema é, na maioria das vezes, tomada como uma experiência de grande fracasso. Ao contrário do que se possa imaginar, seu *Diário* nos revela a consciência terrível que Lúcio tinha de seu trabalho, e sua total lucidez acerca de suas empreitadas no cinema (e também no teatro). Utilizo aqui uma averiguação a partir das linhas do *Diário*, a fim de tentar identificar uma relação particular do criador com a relativização de sua obra.

(...) não me aproximei do teatro ou do cinema como derivativos do romance, ou em substituição às novelas que escrevo e das quais me sentia cansado. Ao contrário, foi um ato de plena consciência, imaginando que seria possível fazer muito neste terreno, ainda tão pobre

primeiro cinema *The great train robbery* (1903) de Edwin Porter e *The girl and her trust* (1910) de D. W. Griffith.

entre nós. (...) Mas foi lúcidamente, bem lúcidamente que me meti nesses empreendimentos, disposto a aprender e a captar tudo o que pudesse vir a me ser útil. (CARDOSO 1970: 57, 58)

Ainda com relação a seu *Diário*, pode-se seguir passo a passo o desenvolvimento das filmagens de *A mulher de longe* (1949), na praia de Itaipu, e também da empreitada em *Almas adversas* (1948), em Congonhas do Campo, tornando-se visível que Lúcio acreditou no cinema e em suas paisagens. Lúcio utiliza a escrita no *Diário* como meio para exprimir seus anseios, demonstra grande interesse pela arte do cinema – surgem referências e sua admiração a Eisenstein, Fritz Lang, Murnau e Pudovkin, e à forma do cinema como um todo – ainda que se sinta incapaz de concluir tal empreitada, deixando em certo momento transparecer seu cansaço, sua causa quase perdida, sua sensação de profundo fracasso, exemplificados nas citações que se seguem:

Amanhecer em Itaipu, depois de uma noite agitada e insone, estranhamente sensível aos mil pequenos ruídos da solidão. Sinto-me bastante fatigado e de minuto a minuto minha tarefa parece mais difícil. Acresce a tudo isto, que minha alma não está mais aqui, é com esforço que suporto as faces que me rodeiam. Não sei onde conseguirei forças para terminar o filme, se bem que tenha absoluta consciência de que é preciso ir até o fim. (CARDOSO 1970: 40)

Estréia 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 1970: 66)

Também se seguem reclamações a respeito de problemas com a produção do filme *A mulher de longe*, como o tempo inadequado, longas horas de expectativa e ainda dificuldades de ordem financeira. Os contratemplos de Lúcio Cardoso com a realização do filme passam então a transparecer em problemas de ordem pessoal; a locação de morte e a visão de um mar sujo e amaldiçoado passam a aparecer em primeiro plano, e a

intranquilidade do criador torna-se visível:

Não sei se é nôvo o que digo, que me importa, mas não só a filosofia, como tôda arte que se conta como tal, não deve permitir ao homem nenhum sentimento de tranqüilidade. Tudo o que é belo, só deve ser útil para fazer crescer nossa impressão de intranqüilidade. A beleza é o supremo espasmo, a angústia máxima, o sentimento maior de furor ante a fragilidade e a possibilidade de destruição de tudo. (CARDOSO 1970: 27)

Novamente o cenário de destruição, devastador, cenários também amplamente refletidos em sua obra escrita. Cria-se então a sensação de rompimento com uma atmosfera de força latente, que é real, e com os limites de um mundo inalcançável, como que de subjetividade lamentada em um ataque à realidade. O *Diário* de Lúcio Cardoso pode ser entendido como fonte de elevada criação literária e artística, e assim devidamente importante como objeto de estudo, além de fonte de projeções autobiográficas. Note-se a observação de Mario Carelli sobre a “dimensão subjetiva do ato criador”:

Lúcio compreendeu que o cinema tem suas leis, seus códigos e seus princípios, que regem um universo autônomo. A dimensão subjetiva do ato criador depende estreitamente de imperativos de ordem imediata. Para ele, essa realidade tangível, objetiva, permanecerá “agressiva como uma rocha cheia de arestas.” De fato, Lúcio tem o hábito de criar partindo diretamente das representações construídas por sua imaginação. (CARELLI 1988: 85)

Outra relação latente: o mar. Este mar que parece a Lúcio Cardoso sombrio e abominado, não poderia ser entendido como o mar que deixa o artista à deriva, o mar perturbador de *Limite* (1931) de Mário Peixoto? Existe uma correspondência entre Lúcio Cardoso e Mário Peixoto, relação interessante a ser investigada.

Não sei porque tantos julgam que o mar é o símbolo da liberdade: vendo-o agora da minha janela, percebo-o como uma grande coisa aflita e aprisionada, lançando-se sem descanso contra esses carcereiros imóveis que são os rochedos. Nada é mais plangente em sua eterna

queixa, em sua prisão perpétua agitada pelos ventos da distância.
(CARDOSO 1970: 11).

Lúcio Cardoso, com a criação católica que teve, crê que afastado de Deus o mundo se decompõe. Em *Limite*, o mundo é decomposto através do ritmo lento, da lírica sobre a solidão e a melancolia da existência do (ou no) tempo. Ao abordar o desconforto e a limitação existencial impostos pelas regras sociais, seu tema também se vincula à questão da modernidade, o homem à margem de sua própria existência, à deriva para não se sabe onde. Assim como a tentativa de cinema de Lúcio Cardoso, *Limite* relaciona memória e natureza, utiliza-se de locações reais ao invés de estúdio, e aproxima-se das artes plásticas; a imagem se mostra acima de tudo, oscilante e variante. A situação limite de introspecção no barco, os simbolismos apresentados pelas algemas, pelos olhares, pelo mar, pela deriva, pelas nuances de luz e pela incomunicabilidade das personagens, manifestam um desejo reprimido de liberdade, um aprisionamento de densidade emocional. *Limite* é um esforço para explorar as possibilidades visuais e apresentar uma perspectiva estética individual e intimista, consciência que Lúcio Cardoso também possuiu amplamente.

Essa consciência imagística impõe-se a Lúcio como reforço do discurso portador das questões metafísicas dos personagens. As paisagens e o conjunto dos elementos da natureza participam de seus estados de alma. O mar, as ondas, o desabar de tempestades, os naufrágios são metáforas constantes que evocam as paixões humanas e suas consequências trágicas. (CARELLI 1988: 228)

3. Conclusão

Pretendi introduzir brevemente neste trabalho a correspondência entre as construções de linguagens literária e cinematográfica na obra de Lúcio Cardoso. Minha hipótese de leitura, para tanto, seria a de que as figurações literárias influenciam nitidamente em sua construção cinematográfica, por um lado, e, por outro, que o artista introduz elementos pessoais em sua criação. Tal correspondência envolve a transposição

de elementos característicos de sua literatura, as quais chamo aqui de “figurações literárias”, tanto à linguagem cinematográfica quanto à relação subjetiva do autor com sua obra.

Penso encontrar uma dupla relação aqui: a do artista com sua obra e a de transposição entre as linguagens literária e cinematográfica. Dentro desta estrutura, acredito ser necessário fazer algumas distinções: no que se refere à relação do artista com sua obra, não é a produção cinematográfica que me interessa em um primeiro plano, e sim a relação, por vezes dramática, do artista com sua obra – o ato criador. Acredito que esta relação possa lançar luz a como ele entende a relação entre literatura e cinema. Neste sentido, como espero ter deixado claro anteriormente, o *Diário* nos fornece testemunhos importantes sobre as impressões do próprio autor acerca da arte e dos significados que a ele representam.

Quanto à relação entre as linguagens literária e cinematográfica, o próprio autor considerava estas artes como criações distintas, e não como “derivativas” – Lúcio não entendia o cinema como mera extensão de sua literatura. Isto pode significar que a relação entre literatura e cinema em Lúcio Cardoso não admite uma passagem simples: ele não *transpõe* uma linguagem à outra. O que proponho que ocorra são figurações literárias de sua obra escrita para o cinema, que são, em grande medida, a criação de paisagens insólitas e de cenários devastadores, transpostos também a seus personagens. Proponho que esta transposição possa ser melhor entendida, em grande medida, pela relação entre o autor e sua obra, e não apenas por uma comparação entre duas representações artísticas distintas, que se dê através de teoria da adaptação, por exemplo. Cito novamente as próprias palavras de Lúcio Cardoso:

(...) não me aproximei do teatro ou do cinema como derivativos do romance, ou em substituição às novelas que escrevo e das quais me sentia cansado. Ao contrário, foi um ato de plena consciência, imaginando que seria possível fazer muito neste terreno, ainda tão pobre entre nós. (CARDOSO 1970: 57, 58)

4. Referências Bibliográficas

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CARDOSO, Lúcio. *A Professora Hilda. Três Histórias de Província*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

_____. *Diário completo*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1970.

_____. *Maleita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Mãos Vazias. Novelas Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *O desconhecido. Três Histórias de Província*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

CARELLI, Mario. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

GUNNING, Tom. Cinema e História: “Fotografias animadas”, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (org.). *O Cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Uma estética do espanto: o cinema das origens e o espectador (in)crédulo*. Texto publicado originalmente em: *Art & Text* 34, Spring 1989, p. 31-45.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Éditions de Minuit, 1963.

RIBEIRO, Ésio Macedo. *O riso escuro ou pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Edusp, 2006.

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

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

5. Filmes consultados e citados

A casa assassinada. Direção: Paulo César Saraceni. 1971.

A mulher de longe. Direção: Lúcio Cardoso. 1949.

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

ALMAS adversas. Direção: Leo Marten. 1948.

L'ARRIVÉE d'un train à la ciotat. Direção: Irmãos Lumière. 1895.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. 1931.

MÃOS vazias. Direção: Luiz Carlos Lacerda. 1971.

O enfeitado. Direção: Luiz Carlos Lacerda. 1968.

PORTO das Caixas. Direção: Paulo César Saraceni. 1962.

THE girl and her trust. Direção: D. W. Griffith. 1910.

THE great train robbery. Direção: Edwin Porter. 1903.